

ANTROPOLOGÍA DEL CAMPO AL MUSEO

Encuentro de voces en exhibiciones de etnografía. Yumanos, el mundo, Jalkutat y la serpiente divina como ejemplo¹

Alejandro González Villarruel

Natalia Gabayet

Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH

INTRODUCCIÓN

La frase “Los kiliwa ya no queremos reproducirnos” fue lapidaria desde que apareció en un diario nacional. Esta sentencia tuvo serias repercusiones: en términos de la investigación se sometió a una intensa búsqueda de los últimos hablantes de las lenguas yumanas para testimoniar su estado actual. En el ámbito de las instituciones como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) y el gobierno del estado de Baja California se atendieron apresuradamente sus demandas.

En el Museo Nacional de Antropología (MNA) se revisaron los acervos y la exhibición temporal y permanente. Se concluyó que los kiliwa y sus grupos vecinos, llamados, en general, yumanos, habían sido sujetos de exclusión, ya que ni en los acervos ni en la exhibición había una ponencia significativa, apenas se contaba con la presencia de algunos objetos de chaquira y poca cerámica, incluso en la salas de etnografía había un silenciamiento sobre los yumanos.

Aquella frase lapidaria describe el deseo de los grupos yumanos de ser tomados en cuenta. A los investigadores del MNA nos estimuló para acercarnos a ellos, con el objetivo de realizar un estudio y proponer una

¹ Las virtudes de este artículo se deben a la inteligencia y experiencia de los colegas en el norte de México: Julia Bendimez, Daniela Leyva y al investigador Donaciano Gutiérrez, curador de la sala noroeste. La exposición fue preparada con apoyo del IIC de la UARC, agradecemos a su director, doctor Luis Ongay.

exhibición para visibilizarlos. Para dar voz a estos grupos, se desarrolló la teoría y la práctica para un nuevo tipo de exhibición temporal de carácter dialógico, colaborativo y con vistas a exponer sus propios reclamos.

A la llegada de los españoles, en la península de Baja California habitaban más de 5000 indígenas, actualmente no suman más de 2000, residen principalmente en los municipios de Ensenada, Tecate y Mexicali, y en distintos ecosistemas como valles, sierras, desierto y costa. Esta diversidad ecológica es observada en los materiales y funciones de los objetos de uso cotidiano, doméstico, ornamental y ritual que elaboran, así como en sus actividades.

La población kiliwa está formada por un reducido número de personas, de ellos sólo cinco conocen y practican su lengua original. Habitan en la comunidad Arroyo de León en el ejido Tribu Kiliwas. Esta región se ubica en el Valle de la Trinidad, en el municipio de Ensenada, y debido a las características del tipo de suelo en Arroyo de León, desértico y con poca agua, los kiliwa salen de su comunidad para buscar empleo en otros ejidos del valle de la Trinidad donde existe riqueza forestal y ganadera.

Los cucapá viven en las vegas del río Colorado o Hardy, al sur del valle de Mexicali, en las localidades Cucapá El Mayor y Cucapá Mestizo. También habitan en el Ejido Pozas de Arvizu, municipio de San Luis Río Colorado, en Sonora, y en la reserva de Somerton, Arizona, en Estados Unidos. Se dedican a la pesca, a la agricultura y trabajan también como jornaleros en campos de cultivo.

Los pai pai habitan en las sierras de Juárez y San Pedro Mártir, en el municipio de Ensenada, en las comunidades Santa Catarina, Jamao y San Isidoro cerca del valle de la Trinidad. Hoy en día los pai pai se dedican a la crianza de ganado y a diversas actividades agrícolas, entre ellas la recolección de yuca, piñón, jojoba, miel y el corte de leña, también a la elaboración y venta de artesanías. A veces salen de sus comunidades a ejidos cercanos para trabajar como jornaleros en campos de cultivo y ganadería. Por su lengua, los pai pai están estrechamente relacionados con los grupos yavapai, hualapai y havasupai, habitantes del estado de Arizona (Estados Unidos), con quienes además tienen similitudes culturales.

Los kumiai residen en comunidades de los municipios de Tecate y Ensenada, principalmente en San José de la Zorra, Juntas de Nejí, La Huerta y San Antonio Necua. Se dedican a labores agrícolas y ganaderas, ya sea dentro de sus propios terrenos o contratándose como jornaleros en los pueblos cercanos.

LA EXPOSICIÓN

Iniciamos este proyecto tomando en cuenta a las personas a quienes íbamos a tratar. Sobre todo, escuchamos sus opiniones, sugerencias y crítica para hacer una muestra apegada a sus deseos. Creamos, por lo tanto, un espacio donde se pudiera realizar la exploración colaborativa para construir un ejercicio de curaduría original, y lo dialógico sería lo central [Sleeper-Smith 2009]. Así, se consideraría la subjetividad de los yumanos, su propia reflexión sobre sí mismos [Delvecchio *et al.* 2008].

La exhibición etnográfica temporal se presentó en el MNA durante un año, del 2012 a 2013. Durante los años subsecuentes, se ha presentado en el Museo del Instituto de Investigaciones Culturales de la UABC, en Mexicali, y en el CECUT de la ciudad de Tijuana, ambos en Baja California. En la actualidad espera presentarse durante el año 2014 en las ciudades de Tecate y Ensenada, Baja California, y en 2015 en una sede de la Alta California en Estados Unidos.

Esta exposición contiene una serie de reflexiones que hemos hecho en la Subdirección de Etnografía del MNA. Se efectuaron talleres dialógicos y trabajo de campo de investigación en las comunidades yumanas en esta región multicultural escasamente explorada por la antropología mexicana. El guión curatorial explora el tema complejo de interpretar en un museo otras culturas para un público con una cultura diferente.

El punto de partida fue incrementar el apoyo de los propios habitantes de esta región para estrechar la colaboración entre el museo y las comunidades étnicas vivas. Se intenta responder a la insatisfacción que frecuentemente causa entre las poblaciones étnicas una exposición etnográfica de ellos mismos, donde usualmente se les excluye de los procesos de interpretación en la puesta en escena y en el montaje. Muchos de los objetos exhibidos (de los casi 250) son propios de su historia material, algunos sagrados, otros representan asuntos de secrecía cultural. En suma, este ejercicio es por un lado una reflexión museológica de la exhibición etnográfica en el MNA a 50 años de su fundación, a la vez que es un ejercicio de colaboración para adoptar otras formas de práctica en los museos en relación con las culturas vivas [Boas 1907; Karp 1992].

Hay cuatro líneas argumentativas para comprender nuevas formas de presentar las culturas étnicas vivas. En primer lugar, prácticas de inclusión; inaugurar de manera distinta estas prácticas al relacionar al museo con los indígenas mediante una curaduría colaborativa para generar una auto-presentación y auto-expresión [Fuller 1992]. En segundo lugar, realizar una mediación con las lenguas autóctonas para descentrar la relación

lingüística de la hegemónica a otra subalterna (español/lenguas autóctonas) [Simpson 2001]. En tercer lugar, valerse de mejores formas de mediación audiovisual al enfatizar la dinámica cultural, los cambios, las continuidades y la vida cotidiana [Magubane 2009], para lo que se presentan siete videos, donde también los hablantes son las figuras centrales y únicos narradores, y dos videos interactivos, para permitir un diálogo intercultural. En cuarto lugar, cambiar la perspectiva de presentación de las comúnmente llamadas “piezas de museos” a presentaciones de objetos de cultura material [Hicks 2010].

Con este cambio nos impusimos presentar narrativas asociadas a los objetos, es decir cada objeto puede contarnos historias de las personas que los elaboraron y utilizan. Nos valimos de tres animaciones para dar voz a los creadores de estos objetos de cultura material yumana. Por ejemplo Aurelia Ojeda, indígena kumiai, nos donó una canasta que ella elaboró y deseaba exhibirla en la exposición junto con su narración. He aquí lo que nos pidió contar sobre las ideas museológicas de la exhibición:

[...] entonces empecé a pensar. Por ejemplo, le puse que es la Nación kumiai, que es una flor, porque la Nación kumiai es grande, va desde La Huerta, para acá, y llega hasta Estados Unidos. Y era muy bonita, porque antes no había todo lo que hay ahorita, aunque está bonito todavía, ¿no? Y lo rojito es lo bonito, todo eso es la nación.

A esto le dibujé que es un territorio ancestral que nos quedó, que por derecho nos pertenece, pero ante la ley no tenemos nada, entonces lo puse de negro porque no lo tenemos. Está como de luto porque no lo tienes, no estás seguro que te diga un documento de que es tuyo y que nadie más se va a meter. Lo puse de negro, como la tristeza de todo lo que tenemos, todo lo que nos dejaron nuestros antepasados.

¿Qué es lo que nos queda y que aún no es de nosotros? Aunque es de nosotros por derecho, y aunque saben que es de nosotros, no nos lo quieren reconocer. Después le puse una serpiente, que es Maijá awí, que es el dios víbora que estuvo en la Peña Blanca. Estuvo en una olla de barro, pero estaba en la Peña Blanca, metida en una cueva. Cada vez que iba creciendo la víbora se va llenando de sabiduría hasta que llegó el punto en que la olla de barro se reventó por que la víbora creció demasiado, es un mito leyenda que me contaba mi tía Gloria y mi nanita. Entonces se reventó la olla, los pedacitos de la olla de barro se fueron a cada comunidad: los Cucapá, Santa Catarina, San José, todas las comunidades; los pedacitos de barro se fueron con toda la sabiduría que la víbora tenía. A unos les tocó su lengua, sus cantos, los cuentos, las historias, todo.

Todos venimos de la misma familia, cada quien tiene sus cuentos diferentes, cada quien tiene algo especial; y aunque venimos de la misma familia todos tenemos algo que nos representa, por eso dibujé la serpiente. Acá dibujé a nuestros antepasados, mi tía Gloria, otros cantantes. Luego a mi hermana Arcelia, que comenzó a formar su grupo Shiaw kayumi. Entonces dije: lo voy a plasmar en la canasta.

Cuando falleció mi tía Gloria ya nadie cantó, por muchos años, ya nadie se enfermó, nadie bailaba, nadie cantaba, nadie danzaba..., ni nada de eso. A ellos [los cantantes] los puse de rojo, del color natural de la raíz del junco. Hay muchos más cantantes, que todos los recuerdo. Pero como yo casi no estuve con ellos no los puse en color tan especial como mi tía Gloria.

Acá están los niños, porque ella siempre nos transmitió los cantos, los juegos, los cuentos, las danzas: siempre nos íbamos. Una vez nos fuimos con ella a la Ciudad México a bailar, a Mexicali, Tijuana, a todas partes. Cuando Arcelia hizo su grupito, me inspiré porque no hay otra persona que dijera voy a hacer esto de nada, de salir de ella, porque los niños se lo piden y están animados, por eso dibujé a los niños.

También dibujé las águilas, que nos protegen, porque es un animal que es de todos los indígenas, no sólo de los kumiai, es de todos, aunque no tengamos un águila especial, las águilas con sus alas protegen a todos, entonces dibujé a las águilas para que ellas protegieran al grupo, a todos los niños que quisieran rescatar lo que es la cultura. En la tapaderita les hice sus bules, en sus manos tienen sus bules. Mi tía Gloria, a este señor, con su bule arriba.

Le dibujé el aire, que aunque pasen los segundos, los minutos, las horas, los días, las semanas, los años, decenas de años y miles de años, el aire da vueltas y te devuelve lo bueno de los antepasados, la sabiduría. Tal vez caímos en perder mucho, pero hay ese aire de energía buena que te pone en tu mente y tu corazón que tienes que rescatar esto. Tú lo tienes que hacer, por eso es que le puse estas formitas de aire en espiral. Uno puede decir: es que yo lo voy a hacer. Pero si tú no estás inspirado para hacerlo o todavía no te han dicho tus antepasados "Te toca a hacerlo", no lo puedes hacer. Tú puedes luchar y de todo, y si no te llega un aviso, no lo puedes hacer, por más que quieras no lo vas a hacer. Pero llega el momento en que te ponen en tu mente y tu corazón que lo tienes que hacer, entonces no ocupas nada más, sino lo que traes en tu mente y tu corazón de las ganas de rescatar las cosas. Por eso le puse en la tapaderita, ya casi lo último, porque aunque hayan pasado tantos años en que hemos perdido tanto, tal vez todo.

En esta canasta me inspiré en todo de que es la canasta: en la lengua, los cantos, la historia. Por ejemplo, hay un mito leyenda que va a aquí, los cantos, lo que ellas nos enseñaron, nuestras tierras, el aire, y en nuestra tierra va todo,

todo va, porque no puedes decir “soy indígena” si no hablas la lengua, no hago los cantos, no bailo, no hago los ritos espirituales que hay. ¿Cómo puedes decir que algo te identifica de ser indígena si no haces eso? Si dejas de hacer todo eso, no eres nada.

A mí me gusta decir que es arte indígena porque es muy diferente, ahí va tu energía, todo lo que tú piensas. Te entregas a la canasta y la amas, porque es parte de tu vida, desde que yo la empecé a imaginar y dije: cuando yo la termine no la voy a cambiar por nada. Me siento bien contenta de que mi abuela me haya enseñado a tejer, los cuentos, los mitos, las leyendas y es lo mismo que quiero transmitir.

Nuestra tarea intenta ir más allá de los antiguos museos etnológicos y de artes y tradiciones populares, tanto en su planteamiento teórico globalizador, como en su proyecto expositivo. Frente a la separación de lo propio y lo ajeno, a la dicotomía del nos/otros, busca intencionalmente la unidad en la descripción y comparación de similitudes y diferencias culturales, con el ánimo de difundir los valores del pluralismo y la comprensión intercultural [Kuper 2001].

Del concepto de exhibición etnográfica

Como norma, los museos etnográficos nacidos en el siglo xix recogen culturas exóticas, diferentes de la nuestra, mientras la mayor parte de los museos etnográficos creados durante el siglo xx se centran en la cultura occidental, en el mundo europeo, en las particularidades de los propios países, excluyendo las comarcas o pequeñas localidades.

En el siglo xxi, el evolucionismo ya no puede usarse como un esquema motriz simple, pues de aquellas culturas primitivas expoliadas apenas queda nada. A cambio, los intelectuales se hacen cada vez más conscientes de que la continua modernización hace desaparecer formas de vida antigua que se mantenían con el “pueblo”, eso que hoy llamamos la “vida tradicional” y con más propiedad deberíamos denominar “vida preindustrial”, para ir diluyendo la identidad de sus naciones.

Ya en el siglo xix, algunos eruditos se alarmaron por la pérdida de las tradiciones orales e iniciaron su estudio. Al ocaso de la oralidad, desaparecía la indumentaria “popular”. Sin tardar mucho se unieron las técnicas y utillajes de la ganadería, agricultura, pesca... y prácticamente todos los oficios de artesanos: habían nacido los museos etnográficos del mundo occidental.

Algunos investigadores observaron, con una clara falta de conocimiento, lo que significa la dinámica social, que en nuestra propia cultura había rasgos más o menos antiguos que no correspondían al momento histórico en el que viven, que solían asentarse en las capas populares, es decir, pobres y generalmente campesinas, del mundo occidental. Supervivencias a cuyo estudio se dedicaron con pasión en las zonas rurales, selvas cercanas y menos peligrosas que las de las colonias.

Su ciencia se llamó *folk-lore*, “saber del pueblo”, aspecto etnocéntrico, aunque muy a menudo se considera inferior, cultural e “históricamente”, a ese pueblo llano que estudiaban. No era socialmente admisible que la ciencia de los salvajes entrara en el mundo civilizado. No se podía consentir que los mismos métodos y principios con que se estudiaba a los aborígenes australianos sirvieran para analizar la cultura superior de la civilización occidental, una interpretación presentista, y aquellos autores ni siquiera se plantearan la posibilidad de una ciencia única para ambos campos de estudio [Kuper 2001].

Aun cuando muchos años más tarde la antropología comenzó a penetrar en nuestra cultura, hubo resistencia al autoanálisis antropológico. Los museos etnológicos se supone que tratan de las cosas distintas a la cultura hegemónica, son los museos de los otros. En cambio, eso que antes llamamos “museos de etnografía europea”, en realidad no suelen denominarse museos etnográficos, sino museos de artes y costumbre populares, museos de artes y tradiciones populares, museos del pueblo, o de la cultura popular; son los museos de nosotros. No son propiamente museos de la cultura en cuestión, sino museos de “historia reciente”, basados en dos conceptos problemáticos: la identidad y lo popular. Si se analizan las aplicaciones ordinarias del término popular, se puede observar que resulta en un adjetivo genérico para denotar “retardatario”, “imperfecto”, “obsoleto”, “inculto” y sólo en los últimos tiempos o en determinados ambientes ideológicos “auténtico” o “con raigambre”.

No estamos hablando de exposiciones etnológicas, que tratan de exhibir culturas [Kuper 2001], sino de museos que atesoran algunas manifestaciones estéticas de nuestra historia reciente, o para expresarlo mejor, algunos objetos de uso cotidiano a los que su paso a la historia ha conferido un carácter estético que antes no tenían, y en los que la comunidad o sus representantes ideológicos buscan la identificación frente a la actual normalización de los elementos materiales.

Por el contrario, los museos de artes y tradiciones son de carácter sentimental. En ellos uno puede solazarse con aquellos tiempos en que el trabajo no contaba, en que los artesanos hacían su obra con amor, en que

las mujeres tenían tiempo para bordar enormes piezas de algodón, en que los hombres se sentían dueños de su actividad, sin sufrir la esclavitud de las cadenas de montaje.

Sin embargo, una exposición antropológica debería ser un centro donde se analice didácticamente la diversidad de las culturas y se explique el necesario relativismo en su consideración para valorar los objetos no por su propio interés formal, sino como elementos significativos de las culturas representadas; que sean unificadas la descripción y comparación de similitudes y diferencias, con el ánimo de difundir los valores del pluralismo y la comprensión intercultural, pues en gran medida lo que conocemos de otros pueblos (lo que es guardado de su patrimonio en nuestro museo) forma parte de nuestra historia.

En todo caso, nos encontramos ante un cúmulo de datos difícil de delimitar, por lo tanto no todos ellos son o pueden ser objetos para colocarse en un museo. La colección y la exposición serán siempre una selección dentro de esos rasgos significativos de las conductas culturales [Appadurai 1986].

¿Qué elementos de nuestra práctica cultural seleccionar? ¿Cómo interpretar y contextualizar científicamente los elementos materiales, que en su mayor parte han sido seleccionados por generaciones anteriores de profesionales y coleccionistas, y que encontramos ya como patrimonio en los almacenes del museo?

Un primer criterio delimitador clásico es el distanciamiento de lo que propiamente se denomina “patrimonio artístico”, caracterizado por la obra maestra, el objeto único con propiedades intrínsecas de valoración estética, finalidad básica de la muestra en los museos de Bellas Artes.

A su manera particular, también los museos etnográficos han caído a menudo en la valoración estética del objeto como criterio de selección y de formación de colecciones. Nuestra meta sería musear (*sic*) la “vida ordinaria yumana”, la descripción y explicación de las prácticas sociales comunes, las conductas que desarrollan la mayor parte de los miembros de la sociedad, a través igualmente de objetos de uso común (o del uso común que se hace de los objetos).

Ahora bien, “enseñar” o describir en una sala de museo la práctica cotidiana de los individuos puede no tener mayor interés y ser redundante con la propia vida exterior, si esos elementos no explican algo de su conducta. Cuestión similar cuando mostramos los objetos que utilizaban sus padres, o abuelos si su simple exhibición convierte al museo en una mera muestra histórica.

Los fondos museográficos no son el mensaje, como en el caso de la “obra maestra”, sino meros signos transmisores de los significados; el mensaje tampoco puede ser simple descripción, sino el análisis de los hechos, lo que nos deja prisioneros de la amplitud de la documentación etnográfica y del nivel científico alcanzado en el estudio de nuestra cultura.

Sobre la colección a exhibir en Yumanos

El volumen y distribución cultural, temática y temporal de los fondos museográficos disponibles que localizamos fueron dialógicamente determinados para ser utilizados y ello vino a simplificar, en parte y de manera fáctica, nuestras dudas, aunque no a limitar el problema de difusión. Asimismo, nos interesó conjuntamente elaborar narrativas de los objetos y conjuntos de objetos.

Respecto de la contemporaneidad o historicidad de la muestra, debe tenerse igualmente en cuenta que el grueso de las colecciones que presentamos fueron adquiridas durante el proceso de creación de la exhibición. Aunque algunos objetos son antiguos podemos señalar que en general son ahora mismo utilizados. Otra parte de éstos fueron prestados de fondos de museos situados en Baja California y otros más son de colecciones privadas.

Queríamos dar una visión actual de las culturas con estos fondos, tal es nuestro interés, aunque tratamos de incluir expositivamente en el mundo de “lo tradicional”, marcando de manera complementaria, y con más información gráfica y audiovisual que objetual, el cambio cultural. La permanencia y el cambio.

La exhibición muestra al visitante la vida cotidiana y la presencia actual de los pueblos indígenas de Baja California a través de su cultura material, haciendo énfasis en su producción artística relacionada con su cosmogonía. Dentro de este contexto, se presentan los cambios de estos grupos étnicos y su relación con otras culturas, así como la situación actual de sus lenguas.

Yumanos, el mundo, Jalkutat y la serpiente divina está dividida en cinco apartados: auka, mitos, obras maestras, frontera y centro de documentación yumano. Es una exposición bilingüe y la información se presenta en lengua indígena con subtítulos en español. Con esto intentamos difundir y fomentar el respeto a las lenguas originarias con la colaboración y aporte de los propios yumanos.

Es una exposición etnográfica que trata de responder a la situación de desplazamiento lingüístico y exclusión que viven los grupos del tronco lingüístico yumano de Baja California: kiliwa, cucapá, pai pai y kumiai. Y que sin duda es el tema que estos pobladores siempre nos enfatizaron en la práctica dialógica.

Ejemplo de lo dialógico en la exposición son los testimonios de tres habitantes que expresan la relevancia de sus culturas a exhibir y que fue manifestada en el trabajo de campo donde realizamos un ensayo de taller para conocer sus opiniones para la exhibición:

Leonor Farlow indígena kiliwa, Arroyo de León, Ensenada Baja California.

Darles gracias a ustedes y a todos aquí en México, por habernos invitado, sí, por tener un lugar en donde vamos a tener todo el trabajo de nosotros lo que nunca hemos pensado nosotros, porque siempre vendíamos nada más, pero gracias a Dios que va 'star en un lugar el trabajo de nosotros y el día que ya ni vivemos, que ya no estemos los nostros ñetos o hijos, yo no sé, pueden venir a ver, que ellos digan ¡trabajo de mi abuela o bisabuela! O yo que sé, ¿verdad? Entonces, ¡ésa es la cosa más grande para mí!, porque va a quedar un recuerdo muy grande de todos los que están escuchando aquí y tanto de ellos y tanto mío y pues ustedes que están aquí.

Pamiotrespi el camiot naitl hapujai memomi mujat el pajai, te meñe mua dotk kuspi, el kañiotot magai ijai ñap ta mio osaguet mugai jai.

Todo lo que yo veo está bien hecho y ta muy firme y yo les agradezco todo.

Nicolas Tamboo, indígena cuacapa, San Luis Rio Colorado, Sonora.

Em tepei kepakak tepeyao apendejandibi mijambi anteperecoro ecornun eyuvini mas a yo mas am ella mam, en lo que dicen pel tupei copeapepaspanigiüi gui pei a tupeigiüi kuakiuni mikoyas meyao.

Los kukapa, pues nunca hemos tenido así la costumbre la ¡eeeh! De nosotros, era todo desaparecer, no, pero nunca nos ha quedado indicio del kukapa, lo tenían en en ningún lado. ¿Por qué? Porque la costumbre es de quemar todo lo que pertenece una familia de los kukapa, pero es que vene que con ustedes que van a ver lo que ahora hacemos, a no son antiguas pero vamo a hacer las réplicas artesana, son las mismas nomás que de esos tiempos se quemaba todo y nunca quedaba un solo cosa que podía quedar, qué bueno, pues me da mucho orgullo deben ver, no nada más para mí sino a toda la gente que vengan a conocer nuestra cultura kukapa.

Stanley Rodríguez, indígena kumiai de la Alta California.

Estoy contento con ver esta muestra aquí, en un lugar donde no se conoce nuestra tierra. Aquí se ven los conocimientos de nuestros antepasados, la fuerza de nuestra tierra tan lejana, nuestra fuerza se transmite a aquellos que no la conocen.

Me gustó mucho trabajar para realizarlo y ver plasmada nuestras ideas.

Las lenguas yumanas habladas en México son kiliwa, cucapá, paipai y kumiai. Todas ellas pertenecen al tronco lingüístico cochimí-yumano. Una variedad dialectal del kumiai llamada ko'ahl parece haberse separado tanto del kumiai que puede ser una lengua diferente. Estas lenguas viven un proceso acelerado de desplazamiento, donde el español ha sustituido los espacios de uso de la lengua indígena; los hablantes de kiliwa, cucapá, paipai, kumiai y ko'ahl son mayores de 40 años y los niños yumanos en su casa hablan español. El kiliwa es la más amenazada de todas porque sólo tiene cinco hablantes; las demás las hablan entre 25 y 60 personas.

Las cinco secciones de la exhibición fueron concebidas de la siguiente manera:

1. AUKA. Es el primer tema de la exhibición y es a sugerencia de los propios habitantes, para dar la cara y presentarse a todos los demás mexicanos.

Durante el proceso de creación del guión en el trabajo de campo en las comunidades de Baja California, los pobladores siempre enfatizaron la necesidad de que los mexicanos los conocieran. De tal manera que juntos acordamos hacer un documental donde los propios yumanos se presentan con la palabra *auka*, que es el saludo típico de los yumanos en general. En este documental vemos a dos decenas de habitantes, hombres, mujeres, viejos y niños hablar en su lengua saludando a los mexicanos, dan la cara y se presentan.

En la exhibición de objetos se presenta a los grupos yumanos, su historia, el medio en el que habitan y su lengua, mostrando similitudes que los asocian y diferencias que los distinguen.

2. MITOS. Este tema fue decidido conjuntamente porque en opinión de todos ellos, de lo cambiante, lo que permanece para ellos es su pensamiento mítico. Lo presentamos con su propia narrativa y utilizando objetos etnográficos asociados.

A través de relatos los indígenas yumanos explican y comunican el origen del mundo, de la naturaleza, del cielo, la tierra, la luna, las estrellas, de los hombres y animales. Estas historias son realizadas por espíritus humanos, héroes antropomorfos, animales con características humanas buenas o malas y monstruos. En estas narraciones se puede observar el vínculo entre el origen del mundo y la cultura material.

Kiliwa: La creación del mundo. Entre los kiliwa, el dios Meltí ipá, el dios Coyotegente-luna, crea el mundo y la sonaja al arrancarse uno de los testículos. Una vez que obtiene la sonaja le es posible crear el universo y los animales, como el venado y las aves, o las plantas y la luz. Este mito es narrado por Leonor Farlow, y la comunidad kiliwa de Arroyo de León determinó los objetos a exhibir que están asociados al mito y las imágenes que deberían aparecer.

Cucapá: Sipa y Komat / La lucha del bien y el mal. Los hermanos gemelos crean el mundo y hacen, con barro, a todas las personas y animales, les enseñaron cómo sobrevivir, les dieron semillas de todos colores para que se alimentaran. Este mito es narrado en lengua por Nicolás Tamboo, gobernador cucapá y la comunidad de Pozas de Arvizu. Eligió él mismo los objetos asociados a esta narración y las locaciones e imágenes necesarias para grabar.

Pai pai: Jalkutat. En el mito pai pai el guerrero que quería matar a Jalkutat llevaba un gorro de junco y sandalias de fibra vegetal. Para matar al animal usó la flecha que calentó previamente para hacer saltar al animal al agua. Este mito fue narrado por Daria Mariscal, y se trata de una animación donde se recogen los dibujos elaborados por niños de una primaria, a quienes les solicitamos darnos sus interpretaciones de Jalkutat. Las locaciones y los objetos fueron elegidos por la comunidad de Santa Catarina.

Kumiai: Maija awi/Dios serpiente de agua. En el mito de la creación los kumiai narran que una gran serpiente vivía en el océano, hacia el oeste, se llamaba Maija awi, y había digerido todo el conocimiento, todas las artes estaban dentro de su cuerpo (cantos, bailes, cómo hacer cestos, y todo lo demás). Un día explotó y lanzó ese conocimiento a los grupos yumanos. Este mito fue referido en lengua por Juan Aguilar, y la comunidad de la zona determinó cuáles objetos podrían ser exhibidos por la narración. También ellos eligieron las locaciones de la grabación.

3. GRANDES OBRAS MAESTRAS Y CULTURA MATERIAL. Era necesario que se mostrase en la exposición el alcance en la destreza de creación de los objetos materiales y qué significado les otorgan.

Además de las actividades de recolección, ganadería y agricultura, los yumanos elaboran objetos que por sus características tienen un valor artístico relevante. Cada grupo indígena produce un tipo de objeto que tiene relación con el medio ambiente, con el origen del universo y su cosmogonía [Novelo 2005].

Los kiliwa hacen muñecas de trapo con vestidos de cuero y sauce, collares de semilla del campo, cucharas de palo, arcos, lanzas y flechas, bolsas y objetos de gamuza y palma. Los cucapá elaboran pectorales de chaquira con caracol del río, collares, medallones, aretes, pulseras y gargantillas; trampas para pescar hechas con ramas de sauce o cachanilla; faldas de corteza de árbol de sauce; sonajas, juegos de balero, arcos y flechas.

Los pai pai realizan ollas de barro, muñecas de trapo, redes y sandalias de agave, canastos de pino y palma, flechas con punta de obsidiana, cuerdas de cuero, flautas de carrizo, joyería de chaquira, vara de huatamote con caracoles y conchas y juegos tradicionales del piak.

Los kumiai elaboran canastos y figuras de animales hechos de palma, pino, junco y sauce; collares, broches, atados de salvia, dibujos en piedra talco, collares de higerilla, semilla de calabaza y piocha; aretes y collares hechos de cuentas de chaquira, junco, quiote, bellota, jojoba y plumas.

A pesar de esta diversidad de objetos, cada grupo étnico se especializa principalmente en un tipo: los kumiai, cestería; los pai pai, alfarería; los cucapá, joyería con chaquira; y los kiliwa, muñecas de tela, cuero y sauce. Ellos mismos decidieron cuáles objetos deberían colocarse como identitarios de cada etnia y cómo colocarlos para mostrar los alcances de su arte. Con ellos hicimos una descripción de la forma de elaborarlos y su simbolismo.

Todos estos objetos se usan de manera doméstica, personal o ritual. Algunos únicamente son elaborados para uso ornamental, en este caso las técnicas y materiales son utilizados de forma diferente a la tradicional para darle un sello particular que represente a cada artista.

Cultura material. En este lugar junto con los indígenas determinamos exhibir objetos que narran hechos de la vida cotidiana y que forman parte de su cultura.

Kumiai: Jalmá/ Bule, vientre sonoro. Es el compañero eterno del cantante; voz e instrumento son uno. El bule (*jalmá*) sólo puede ser tocado por el intérprete. Si no se usa debe permanecer cubierto para protegerlo de cualquier mal. Al morir el cantante, perece también el sonido de su bule, las semillas no danzarán más en su interior, no emitirán más voz porque se van a la tumba con él. Para elaborar el bule se usan guajes y se rellenan de semillas de palma de coco, la cantidad depende del tono para afinar con la voz del cantante.

Cucapá Chaquira: Así como las redes de pesca, los pectorales de chaquira tienen la misma estructura geométrica. Simbólicamente recuerdan a las constelaciones astrales y son reflejo de estrellas y diamantes que adornaban

los pechos femeninos cucapá. La coloración tiene significación cultural, el blanco lo asocian con el norte, con el lucero de la mañana; el azul con el este, el alba; el amarillo con el oeste, la puesta del sol y la enfermedad; el negro con el sur, representación de la muerte. Originalmente se fabricaban con hilo de fibras vegetales, conchas, huesos y madera; actualmente han sido sustituidos por hilo sintético y chaquiras de plástico y vidrio.

Kiliwa: Jiló mukwin/Palo de cacería. El palo de cacería se usaba para atrapar liebres, conejos, venados y otros animales. Generalmente estos palos son curvados y tienen filo en una de sus orillas. Su forma aerodinámica permite cazar animales a larga distancia lanzándolo a la presa con la intención de quebrar sus patas.

Kiliwa: Omóu pílkuayak/Borrego cimarrón. Meltí ipá puso un borrego cimarrón en cada una de las cuatro montañas. Sobre sus cuernos extendió su piel y así creó el cielo. Para los yumanos este animal es sagrado. Es parte de la fauna endémica de la región desértica de Baja California. Sus cuernos nos indican la edad que tienen y su posición dentro de la manada. La población de borrego cimarrón ha disminuido drásticamente en el último siglo y ahora es una especie bajo protección.

OTROS OBJETOS

También nos pidieron presentar a los llamados líderes yumanos. Los curanderos, chamanes o hechiceros, *kusiyai*, *kwisiyaya*, *kessiyé*, que fueron también líderes sociales con funciones especiales en las prácticas espirituales y ceremonias. Existen objetos relacionados con las acciones rituales. Las tablas ceremoniales eran utilizadas ya sea como instrumentos de enseñanza a niños iniciados o de curación, o bien como emblemas clánicos. Los muñecos tallados o de bulto representaban al espíritu del difunto en el rito funerario o lloro (*takey kna*) ofrecido un año después. El sonido del bule, *jalma*, y la voz solía acompañar a todas estas rituales, estos tres *jalma* eran utilizados en ceremonias distintas.

4. **FRONTERA.** Para los yumanos es necesario enfatizar que la frontera del norte del país es vista por ellos de una manera diametralmente distinta a como se ve desde el centro. Dada la dificultad de exhibir esta abstracción, con ellos determinamos encargar a un artista de Baja California para que desarrollara una instalación artística que mostrara la narrativa de la frontera.

La frontera entre México y Estados Unidos es un espacio en donde conviven culturas milenarias y modernas, cuyas características han sido moldeadas por un pasado de raíces indígenas, colonización y olvido, es una línea imaginaria que para muchos de los que viven en esa zona representa una división intrusiva, carente de sentido y distinta de la antigua forma de vida de los grupos nativos, quienes durante miles de años se movieron con toda libertad, siguiendo los ciclos de la naturaleza. En tanto que para algunos parece ser infinita e inalcanzable, para otros es el factor que estructura su vida cotidiana.

En el contexto mexicano, la palabra “frontera” evoca por lo menos dos imágenes recurrentes. Una es la reiterada percepción de las oportunidades para un futuro mejor. La otra representa la orilla y el símbolo de la marginalidad. Entre una y otra representación se ubica la “cultura nortea” dotada de aspectos peculiares que podemos reconocer en su música, sus corridos, su literatura y en cada una de sus manifestaciones.

En el margen de ambas naciones y de, por lo menos, dos culturas, surgió un híbrido cultural formado por diversos grupos entre indígenas, exploradores, comerciantes, turistas y hasta traficantes, creadores de la “cultura de la frontera” con sus sueños, pesadillas, virtudes, perversiones, oportunidades y prohibiciones. Estos y otros elementos han formado un abigarrado cuadro multicolor en el que se mezclan desde las tradiciones prehispánicas hasta las costumbres de mayor actualidad.

En este mismo lienzo también se puede observar una expansión de culturas hegemónicas y subalternas atrapadas en la frontera natural y política [Bonfil 1990]. Tal es el caso de los grupos yumanos, que han sido arrastrados y afectados por la espiral de violencia fronteriza, que se caracteriza por el contrabando de drogas, armas y personas. En suma, la cultura de frontera es una comunidad imaginada [Anderson 1984].

5. CENTRO DE DOCUMENTACIÓN YUMANO. Este espacio fue sugerido por los investigadores del museo con el objeto de ofrecer toda la información conocida sobre las culturas yumanas, sobre todo para saber más. Con el objeto de crear un área de consulta dentro de la misma exposición. Se trata también de ofrecerle a los yumanos toda la información tanto científica como de divulgación que los ha tenido a ellos como tema central.

El centro de documentación yumano reúne y difunde documentación bibliográfica, hemerográfica y visual sobre la población étnica del noroeste de México: cucapá, kiliwa, kumiai y pai pai. Es una herramienta de apoyo

al proceso de aprendizaje que esperamos inculcar en los públicos que la visiten. Nuestra finalidad es servir de referencia y ayuda a los visitantes interesados en conocer aspectos no tratados en la exposición y que quieran profundizar en aquellos que consideren importantes a través de la revisión del material disponible en formato digital. De esta manera será un espacio para saber más y conocer con mayor profundidad los temas abordados en la exhibición.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

¿De qué manera es posible definir y autodefinirse yumano en la actualidad? Es la pregunta que quizá logramos responder a partir de esta curaduría en conjunto, que nos permitió realizar un diálogo entre quienes viven la cultura y quienes la estudian.

Es el encuentro entre la visión *ernic/etic*, cuyo primordial objetivo era visibilizar a los pueblos yumanos y sacarlos de su exclusión de todo tipo, como resultado de este ejercicio los investigadores concluimos que hemos aprendido más con su apoyo, que si se hubiera realizado la exhibición de manera tradicional.

Dentro de la exhibición se hace una reflexión sobre los procesos identitarios para proponer la distinción con los demás grupos étnicos de México. Es heurística porque expone que los yumanos son una unidad y no grupos étnicos distintos que los investigadores establecen. Usualmente se señala consistentemente que los cucapá, pai pai, koleos y kumiai son grupos étnicos claramente diferenciados y aquí vamos a abonar en sentido contrario con una serie de razonamientos.

En primer lugar, la antropología social mexicana tiene claras tendencias para identificar grupos etnolingüísticos a través de la delimitación de comunidades [Aguirre Beltrán 1950; Brading 1997; De la Peña 1999]. De esta manera hay un isomorfismo entre lengua/grupo/comunidad, a tal grado que se podría intentar encontrar alguna relación entre grupo familiar y variante dialectal al interior de un grupo etnolingüístico. En el caso yumano la idea de comunidad no existe tal y como se usa para Mesoamérica.

En segundo lugar, el parentesco, y con mayor precisión el clan y la familia, han sido y son los delimitadores étnicos, sólo después la lengua. Esto es así debido a la poca población hablante de las cuatro lenguas que supone que el apellido es origen en los grupos yumanos, a tal nivel que se identifican familias/apellidos con grupo étnico. Y al revés también es operativo, porque identifica a cuál grupo étnico se adscriben.

En tercer lugar, dado lo señalado, los yumanos nunca tuvieron un asentamiento perenne. Son poblaciones con alta migración en circuitos de largo aliento para poblar la Baja California, de migración para lograr asentamientos y migraciones en circuito anuales. El poblamiento de la península se dio a través de oleadas de grupos que provenían desde la Alta California para conseguir zonas de caza y recolección, y más tarde, al hallar superficies de agua permanente, lograron asentarse sin convertirse a plenitud en sedentarios. Sólo el reparto agrario y la dotación ejidal establecen un tipo de asentamiento jamás conocido por los yumanos.

No obstante, esta determinación no impide la otra migración. Nos referimos a los circuitos anuales temporales en busca de la caza y la recolección, ya sea por el crecimiento fotosintético de plantas y la búsqueda de presas para caza, ambas tareas determinadas por las estaciones climáticas entre el frío y el calor.

Por último, la otra migración es la obligada por la escasez o desaparición de las fuentes superficiales de agua. Al desaparecer este recurso límite para la población, se vieron en la necesidad de mover sus asentamientos en pos de aguajes, ríos o escurrimientos. Por lo tanto, la estabilidad en un asentamiento se debe al agua como variable independiente.

En cuarto lugar, dada la filiación parental que establece linajes patri-lineales, y por lo tanto una alianza matrimonial exógama con otros clanes del grupo lingüístico y con otros grupos lingüísticos, la prole pertenecía siguiendo la prescripción de filiación/alianza al grupo clánico o lingüístico del padre. Sin embargo, dada la poca densidad poblacional, la escasez de mujeres y el establecimiento de matrimonios extra yumanos, se fue resquebrajando la prescripción de filiación hasta llegar a una de característica casi matrilineal. Esta modificación fuerte en términos de filiación sucedió paulatinamente, ya sea por la aparición de madres solteras, la poliginia y las alianzas con mestizos que llegaron a establecerse en el territorio yumano, o bien por todos estos factores juntos que fueron modificando estos principios. Entonces se pasó de una filiación patrilineal, a una matrilineal, y a la actual bilateral. Estos cambios establecen un rompimiento con los ancestros unilineales.

Así, tenemos que los yumanos tienen tipos de asentamiento disperso con formas de tenencia de la tierra diferentes: unos ejidales, otros de comunidad indígena y otros por bienes comunales, no existe el sentido de comunidad ni de poblado, ni hay una organización social antes ejidal, y sólo aparece un tipo de jefe tradicional con poco poder sobre los demás habitantes. Establecemos que la única diferencia entre los yumanos se da por grupo familiar (ya sea por la identificación de los ancestros comunes

conocidos, es decir sus muertos), por la lengua, con más exactitud por la variación dialectal de la misma; por los sitios donde se asentaron y donde quedaron los restos de sus muertos; y en último lugar por la memoria e historia oral de sus sitios ceremoniales, fundación de los asentamientos y de los mitos fundacionales. Las diferencias son resultado de los procesos migratorios por la búsqueda de sitios de caza y recolección, por la distancia en el establecimiento de alianzas matrimoniales y porque el nombramiento del paisaje desde dentro remite a historias diferentes.

Concluimos que *yo varón o mujer yumana* establezco mi pertenencia por el lugar donde fui educado, la lengua con la que se me socializó y el tipo de paisaje nombrado con el que crecí. Es decir, mi pertenencia se establece por mi asentamiento familiar, aunque este grupo de filiación migre al morir alguno de sus miembros bajo el principio de abandonar la casa de un muerto. Puedo casarme con miembros de mi grupo lingüístico que no sean de mi grupo familiar, con otros miembros de otro grupo lingüístico, y mi prole estará definida por variables que no son ya de parentesco, sino por razones económicas fundamentalmente.

Este principio, junto con la creencia de objetos antropomorfos-protectores, el establecimiento de mitos delimitadores del paisaje y las prácticas mortuorias, tanto del trato del cuerpo como de los ritos funerarios, son características comunes en los yumanos con diferencias insignificantes en la mayoría de los casos. Por ello concluimos que las diferencias son de lengua, no de cultura ni de sociedad. Y a esto se debe el título de la exposición como yumanos.

REFERENCIAS

Aguirre Beltrán, Gonzalo

1958 *El proceso de aculturación*. UNAM. México.

Anderson, Benedict

1984 *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y desarrollo del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica. México.

Appadurai, Arjun (ed.)

1986 *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.

Boas, Franz

1907 *Some Principles of Museum Administration*. *Science* (25).

Bonfil Batalla, Guillermo

1990 *México profundo. Una civilización negada*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo. México.

Brading, David

1994 *Orígenes del nacionalismo mexicano*. Secretaría de la Defensa Nacional. México.

De la Peña, Guillermo

1999 Territorio y ciudadanía étnica en la nación globalizada. *Desacatos, Revista de Antropología social*, primavera.

Delvecchio, Mary-Jo [T. S. Hyde, S. Pinto y B. J. Good (eds.)

2008 *Postcolonial disorder*, University of California Press. Oakland, Cal.

Guerrero, Raúl

1962 *Historia general del arte mexicano. Época colonial*. Ed. México. México.

Fuller, Nancy

1992 *The Museum as a Vehicle for Community Empowerment: the Ak-chin Indian Community*. Museums and Communities. Smithsonian Books. Washington, D. C.

Hicks, D. y M. Beaudry

2010 *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Oxford. University. Press. Great Britain.

Karp, I., Ch. Mullen y S. Lavine

1992 *Museums and Communities*. Smithsonian. Books. Washington, D. C.

Kuper, Adam

2001 *Cultura. La versión de los antropólogos*. Paidós. España.

Magubane, Zine

2009 Ethnographic Show Cases as Sites of Knowledge Productions an Indigenous Revistance, en *Contested knowledge museums and indigenous perspectives*. University of Nebraska Press. Lincoln.

Novelo, Victoria

2005 *La tradición artesanal de Colima*, Conaculta-CIESAS-Universidad de Colima-Gobierno del Estado de Colima-Cencadar. México.

Sleeper-Smith, Susan

2009 *Contested Knowledge, Museums and Indigenous Perspectives*. University of Nebraska Press. Lincoln.

Simpson, G. Moira

1996 *Making Representations, Museums in the Post-Colonial Era*. Routledge. New York.

Complementarias

La Jornada. Nota que expone las razones de un supuesto suicidio cultural de los kiliwas. <http://www.jornada.unam.mx/2006/11/21/index.php?section=estado_s&article=038n1est>.

Youtube.

<<http://youtu.be/jL3loaTHC6Q>>.

