

Freie Universität Berlin  
ZI Lateinamerika-Institut

Maestría en Estudios Latinoamericanos Interdisciplinarios  
Antropología Social y Cultural

Masterarbeit

Tejiendo archivos lat(i)entes:

*Tensiones entre Patrimonio cultural y memoria comunitaria,  
Teotitlán del Valle, Oaxaca.*

Supervisado por:

Prof. Dr. Ingrid Kummels  
Prof. Dr. Stephanie Schütze

Presentado por:

Mariana Almaraz Reyes

Berlin, 28.09.21

**A** mis abuelos Ana y Nino,  
sembradores de amor y maestros de vida.

## Agradecimientos

A todos los habitantes de Teotitlán del Valle con quienes me reencontré cada que regresaba a Teotitlán y aunque fueran charlas cortas siempre sentí la misma familiaridad. Particularmente al encargado del museo por haber sido tan sincero en la información que me compartió y que por razones de seguridad él decidió que no colocara su nombre en este trabajo. También agradezco a Beto Ruíz quien amigablemente accedió a conversar conmigo. Al maestro Adrián Montaña que sin conocerme me abrió las puertas de su casa, confiando gran parte de su historia de vida y sus tesoros textiles.

Le doy gracias a mis papás por su fuerza y amor incondicional, quienes a diario estuvieron presentes a pesar de tantas horas de distancia recordándome que no existen imposibles. A Silvana, mi mejor amiga quien me inspiró con su ejemplo y enseñó mucho a través de sus comentarios certeros, gracias por estar hasta el último minuto a mi lado en esta travesía. Agradezco a Martín por su motivación y cariño, quien además de ayudar a simplificar el universo de información, me recordaba lo sano que de vez en cuando resultaba aligerar los pensamientos con verdes caminos y atardeceres en bicicleta.

Especialmente me siento agradecida con Ingrid, de quien he aprendido mucho, desde un inicio nos conectó el amor a Oaxaca y me introdujo al maravilloso mundo de la antropología; valoro mucho su amistad, confianza y sobretodo su guía, pues sin esta me hubiera perdido fácilmente en los llamativos caminos que se atravesaban en esta investigación.

Me siento gratificada con mi experiencia en el LAI, principalmente por haber conocido a mis profesoras Stephanie, Carola, Laura, Carmen y profesor Lasse, quienes me compartieron sus enseñanzas y sinceras recomendaciones. Al mismo tiempo agradezco a mis compañeros de la maestría Eva, Melina, Valeria, Mauricio, Luisa, Javiera, Florence, Nataly, Lena, Carlos, Francisco, Paula, Leslie y Laura con quienes tuve la fortuna de compartir reñidos debates donde al final todos y todas terminábamos aprendiendo, disfrutando de una buena compañía. Y finalmente a mi familia *México vía Berlin*, quien a diario me da la fortaleza para seguir luchando por un mundo mejor.

# Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1. Trazando la ruta</b>	
1.1. Objeto y pregunta de investigación.....	5
1.2. Estado de investigación.....	8
1.3. Marco teórico y conceptual.....	12
1.4. Punto de partida y herramientas metodológicas.....	17
<b>Capítulo 2. Cartografiando tensiones</b>	
2.1. Fronteras y libertades imaginadas.....	21
2.2. El despertar mexicano. Oaxaca en pie de lucha.....	22
2.3. Teotiltlán del Valle en tiempos neoliberales.....	24
2.4. Realidades, actores y paisajes culturales	26
2.4.1. “Nuestro” museo.....	26
2.4.2. Galerías ilusorias, mecenazgos y meca cultural.....	32
2.4.3. Filantropía ¿Una alternativa? .....	34
2.4.4. Arte distópico callejero.....	37
2.4.5. Nodos contemporáneo.....	39
<b>Capítulo 3. Archivos Lat(i)entes</b>	
3.1. En aires Teotitecos.....	41
3.1.1. Aquello que parecía “¿enterrado?” .....	42
3.1.2. La fiesta emplumada. Entre el gozo y el rezo.....	45
3.1.3. Tejiendo historias locales y transnacionales.....	48
3.2. ¿Necesitamos un museo? .....	52
3.2.1. Entre viejas piedras conocidas e historias nuevas por conocer.....	55
3.2.2. “¡Para eso si son buenos!”.....	57
3.2.3. La sacralidad patrimonial.....	60
3.2.4. El polémico y necesario “Titán ¿dormido?” .....	62
3.3. De las grecas a los píxeles .....	67
3.3.1. El Giro textil. Ver de otra forma las grecas.....	68
3.3.2. De maquiladora a espacio lúdico.....	72
3.3.3. Explorando viejos armarios y perfiles en redes sociales.....	74
<b>Capítulo 4. Rastreando tensiones</b>	
4.1. ¿Derrocando los templos de poder? .....	82
4.2. La sombra estatal. Piedras ajenas y cotidianas.....	84
4.3. ¿Museo para quién?.....	86
4.4. Conceptos y tensiones móviles.....	87
<b>Conclusiones. Desanudando tensiones</b>	<b>90</b>
Posibles líneas futuras de investigación.....	96
<b>Personas entrevistadas</b>	
<b>Fuentes consultadas</b>	
<b>Anexo fotográfico</b>	

*“[...]Xiñee rucaa binni lu gui’chi’  
ne cadí lu guidxilayú: “[...]  
Xiñee qué ruca’nu’ xa guibá’  
guirá’ ni rini’í’quenu  
ne riale ladxido’no.  
Xiñee qué ruca’nu’  
lu bandaga yaa, lu za, lu nisa,  
ndaani’ batananu.  
Xiñee gui’chi’,  
paraa biree gui’chi’,  
gasti’ cá lu,  
gutaguna’ diidxa’ riree ruanu,  
diidxa’ biruba ca bixhozególanu lu guie,  
ni bí’ndacabe lu gueela’  
ra biyaacabe,  
ni bitieecabe guriá lídxicabe,  
ndaani’ xhiu’du’cabe [...]”*

*“[...]¿Por qué se escribe sobre el papel  
en vez de escribir sobre la tierra? “[...]  
¿Por qué no escribimos bajo la superficie del cielo  
todo lo que dicen nuestras mentes,  
lo que nace en nuestros corazones?  
¿Por qué no escribimos sobre las verdes hojas,  
sobre las nubes, sobre el agua, en la palma de la mano?  
¿Por qué sobre el papel?  
¿Dónde nació el papel  
que nació blanco  
y aprisiona la palabra nuestra:  
la palabra que esculpieron nuestros abuelos  
sobre las piedras,  
la que cantaron en la noche,  
cuando hicieron su danza,  
la que usaron para decorar sus casas,  
dentro de sus santuarios[...]”*

*“Tu laanu, tu lanu\*”(¿Quiénes somos?, ¿cuál es nuestro nombre?), (De la Cruz, Victor ,[1979]2013:104-107)*

## Introducción

En un intento por reconectarme nuevamente con los Valles Centrales oaxaqueños, decidí transformar este trabajo de maestría en una travesía reflexiva y vivencial, donde pude recolectar parte de las microhistorias que habitan en el multifacético mundo de Teotitlán del Valle, un lugar que desde los años 60's sería reconocido a nivel mundial por su riqueza cultural y talento artesanal basado en la elaboración de tapetes de lana tejidos en telar de pedales. Desde aquellos años la comunidad dependería del turismo y el comercio textil, tanto al interior de México como a nivel internacional, principalmente con EE.U.U. La ola neoliberal de los años 90's se caracterizaría por la creciente competencia mercantil y el reemplazo de los textiles artesanales hechos a mano, por los elaborados industrialmente, lo que propiciaría la búsqueda de nuevas estrategias para atraer el turismo a la localidad. La popularidad que logró tener a nivel nacional e internacional convirtieron a Teotitlán en un importante foco de encuentro/conflicto entre intereses institucionales, académicos, extranjeros y locales, quienes vieron en el patrimonio cultural un punto de arraigo pero al mismo tiempo un elemento atractivo para el mercado.

En varias comunidades de México el incremento del turismo generó una fuerte dependencia económica a la comercialización y promoción cultural de los recursos locales, aspectos que sumados a los movimientos reivindicativos, las luchas campesinas y los procesos de autonomía suscitados al sur del país, propiciarían el surgimiento de los museos comunitarios en Oaxaca, siendo el museo "*Balaa Xtee Guech Gulal*" de Teotitlán del Valle uno de los primeros en crearse. En medio de procesos globalizadores y migraciones masivas, existía un temor por parte de las comunidades de que las identidades locales se perdieran, por lo que estos espacios simbolizarían el necesario reclamo sobre la legitimidad del patrimonio local y romperían con la rígida concepción patrimonial persistente en el museo clásico. La lucha cultural e identitaria que el movimiento de los museos comunitarios significó en su época, sumado a una experiencia personal y profesional que tuve hace unos 10 años dentro del Museo Comunitario de Teotitlán del Valle, llamaron fuertemente mi interés para acercarme nuevamente a estos espacios y a las dinámicas alrededor de ellos.

Mi primer acercamiento al Museo Comunitario de Teotitlán del Valle, se dió en 2011 cuando los miembros del comité del museo tenían el interés de restaurar la colección de tapetes antiguos de la comunidad, por lo que a través del *Museo Textil de Oaxaca* (MTO) y la

*Escuela Nacional de Restauración, Conservación y Museografía (ENCRyM)* se organizó una práctica de campo en la que cuatro compañeros y yo vivimos en la comunidad durante un par de meses; durante este tiempo y mientras duraron los procesos de restauración, usamos como taller la casa de don Florentino, quien en ese entonces era el presidente del comité del Museo Comunitario. La convivencia que logramos tener con las familias que a diario procuraron nuestra estancia, dejaban ver que alrededor de esos tapetes había un sin fin de historias que no parecían estar representadas en el museo. Desde aquél entonces me cuestionaba sobre las diferentes narrativas, formas de valoración, percepción y apropiación que tienen los archivos u objetos dentro del museo en comparación con aquellos que están fuera de él como en los talleres o en las casas.

Tendrían que pasar algunos años cuando decidí reencontrarme con Teotitlán del Valle, esta vez desde la perspectiva antropológica. En una de mis últimas visitas recuerdo que el encargado del museo comunitario, quiso darme un tour guiado que consistió en dejarme recorrer a mi sola la sección de arqueología y la sala donde se explica la tradición textil; sin embargo, fue únicamente en la última parte del recorrido, donde se habla sobre las tradiciones locales en la comunidad, cuando él se acercó a mi bastante interesado y emocionado para explicarme a detalle una de las últimas maquetas donde se representa la fiesta de matrimonio. Los grados de importancia que los propios miembros del comité del museo y la gente local le dan a los distintos objetos y temas expuestos, me hizo darme cuenta de ciertas tensiones en la manera en que se archivan y conciben los saberes dentro del museo; ya que por un lado hay un marcado interés de mostrar elementos que encantan al turismo, pero por el otro, existen temas que simbolizan mucho más para la historia local.

Este suceso junto con otros comentarios que en aquella visita logré obtener, me llevaron a plantearme como pregunta principal conocer las distintas formas en que se manifiestan las tensiones entre el patrimonio cultural y la memoria colectiva dentro y fuera del Museo Comunitario en Teotitlán del Valle, además de identificar algunos de los actores involucrados y el papel de que juegan dentro de la vida cultural local. Para abordar esto decidí partir de la disciplina antropológica, ayudándome de metodologías como la etnografía multilocal y antropología de archivo. A través de un trabajo campo *in situ* y en los medios digitales, recorrí diversos sitios (el *Centro Cultural Comunitario CCCTV*, talleres familiares, casas particulares, congresos de museología y algunos perfiles en redes sociales, etc.); en los cuales logré encontrar varias de las tensiones ejemplificadas en forma de archivos varios, algo

similar a lo que Boaventura de Santos (De Sousa Santos, 2019) define como “archivos insurgentes” los cuales dan cabida a lo que oficialmente no es dicho o merecedor de ser enunciado, formas propias en que las memorias colectivas representan el pasado desde el presente pero al mismo tiempo esconden deseos o propósitos futuros. Basándome en eso, titulé a esta investigación con el término de archivos “lat(i)entes”, el cuál engloba dos conceptos, uno inspirado en “latencia”, algo oculto que en apariencia no está activo; y el segundo, que viene de “latido”, relacionado con el corazón, órgano que en la cosmovisión mexica era donde se almacenaba la memoria, también haciendo referencia a aquello palpitante y vivo.

Considerando lo anterior, en el presente texto quiero presentar parte del panorama histórico y actual en la vida cultural de Oaxaca y en específico de Teotitlán del Valle, además de compartir parte de las historias con las que me fui cruzando durante mi trabajo de campo las cuales trastocaron temas de acaparamiento mercantil, desigualdad económica, altos índices de migración, una marcada estratificación social, violencia de género, fuerte turismo, competencia interna, trabas institucionales, entre otras. Aunado a este marco que de cierta manera pareciera desalentador, me encontré con una comprometida labor cultural local a la que se han involucrado actores de diversos perfiles como: artistas jóvenes, comités, cooperativas y personas de la localidad, quienes se han sumado para trabajar en la historia comunitaria, organizando acciones colectivas encaminadas a la recuperación y reinención del patrimonio y memoria comunitaria, creando un contrapeso con la imagen que a los ojos externos se tiene de Teotitlán del Valle.

Para presentar el proceso de investigación y los resultados encontrados, decidí organizar este trabajo en cuatro capítulos, el primero lo denominé “*Trazando la ruta*”, aquí planteo conceptualmente mis puntos de anclaje y describo algunas herramientas teóricas y metodológicas que me fueron útiles para definir los senderos de aproximación, evitando perderme en la inmensidad empírica. En el segundo capítulo “*Cartografiando tensiones*”, me adentro en el contexto del siglo XX a nivel mundial, donde el panorama globalizador modificó algunas de las formas culturales preexistentes y reconfiguró relaciones de poder asimétricas que finalmente, repercutieron en el contexto oaxaqueño. En este capítulo retrato parte de los actores y sucesos que han convertido a Oaxaca en un lugar vanguardista en materia cultural y artística, introduciendo el siguiente trayecto del itinerario titulado “*En busca de archivos lat(i)entes*”, que está dedicado a mi experiencia de campo en Teotitlán del Valle, donde



intenté revivir ciertos paisajes locales, charlas, preocupaciones, proyectos, anécdotas, etc; que dejaban ver las tensiones entre el patrimonio cultural y memorias locales, muchas de las cuales se representan en el Museo Comunitario y espacios fuera de este, como los archivos personales y propuestas culturales en las que actualmente se están trabajando. En el último capítulo "*Rastreado tensiones*", menciono los resultados a los que llegué en la investigación retomando algunos hilos anecdóticos de mi trabajo de campo que respondieron a mi pregunta inicial. Ahí reflexiono sobre los museos como templos de poder, describo las tensiones que pude identificar entre el concepto de patrimonio y memoria dentro del Museo Comunitario y algunas condicionantes institucionales que explican su evolución y/o condición actual. La última sección "*Desanudando tensiones*" correspondería a las conclusiones, donde intento finalizar reflexiva y propositivamente mostrando algunas iniciativas actuales impulsadas por actores locales que reflejan el interés en recuperar la memoria comunitaria y reinventar creativamente el concepto del patrimonio cultural usando el arte, los medios digitales y espacios culturales alternos al museo. Posteriormente puntualizo algunas líneas posibles de investigación que se derivaron de esta experiencia pero que en un futuro podría ser interesante retomar. Finalmente decidí añadir un apartado de "*Anexos*" con fotografías que ilustran varios de los espacios, experiencias y temas que abordé durante este trabajo.

Espero que esta investigación pueda ser útil para los habitantes de Teotitlán del Valle y para aquellas personas que normalmente encabezan o coordinan proyectos patrimoniales, culturales y artísticos (gestores culturales, museólogos, antropólogos, artistas, restauradores, arqueólogos, etc.), pues aunque en esta ocasión se trató de un estudio de caso específico cuyo foco fue el museo comunitario; considero que ayudó a ejemplificar lo complejo que puede resultar el entramado de actores que participan alrededor del tema patrimonial y las implicaciones que sus perfiles e intereses particulares tienen en los proyectos que se llegan a emprender. En ese sentido, este trabajo pretende ser un incentivo para replantearnos nuevas formas de mirar el patrimonio cultural, pues muchas veces por seguir repitiendo los discursos patrimoniales estatales, pasan desapercibidos aspectos como las disputas internas, los relatos individuales, las realidades y verdaderas necesidades locales, sin considerar los alcances que los mismos museos, el arte, los medios digitales, los saberes locales y los archivos personales o comunitarios pueden tener para cohesionar socialmente e imaginar alternativas que desde lo local hagan frente a la crisis global.

## Capítulo 1. Trazando la ruta

### 1.1. Objeto y pregunta de investigación

En medio de los Valles Centrales del estado de Oaxaca dentro del municipio de Tlacolula de Matamoros se asienta la comunidad zapoteca de Teotitlán del Valle, un lugar donde toman cuerpo y sustancia numerosas reflexiones en torno a las tensiones entre patrimonio y memoria locales. Teotitlán es reconocido a nivel mundial como uno de los sitios emblemáticos del patrimonio cultural oaxaqueño, principalmente por su gran actividad textil donde múltiples talleres familiares se han especializado en la elaboración de tapetes de lana tejidos en telar de pedales, produciendo piezas de alta maestría técnica que las ha llevado a ser reconocidas internacionalmente. Este lugar es famoso por ser una de las sedes de la famosa *Danza de la pluma*<sup>1</sup>, también cuenta con uno de los primeros museos comunitarios de México, además de un reciente y ostentoso Centro Cultural Comunitario “*Lazz Galnazak Xtee Xigyae*” CCCTV<sup>2</sup>. Su cercanía con la capital de Oaxaca y el panorama cultural tan polivalente que ahí habita, lo convierten en uno de los principales centros turísticos del estado, por lo que existen gran cantidad de intereses proveniente de actores privados, comunitarios, institucionales y académicos que se conjuntan para exigir legitimidad sobre el uso de los recursos simbólicos y materiales que la localidad tiene en el ámbito cultural y patrimonial.

El comercio textil como la principal fuente económica en Teotitlán del Valle ha generado una competencia interna entre los talleres, además de una marcada división de clases en la que predominan “comerciantes y tejedores” (Stephen, 2005:42-43), quienes favorecidos por los constantes flujos migratorios de familiares principalmente a los EE.UU., han establecido redes mercantiles a nivel estatal, nacional y transnacional. La comercialización de textiles ha ocasionado una fuerte dependencia al turismo, por lo que al interior de la comunidad ha habido un fuerte interés en el rescate del pasado y la conservación de sus memorias vivas y tradiciones culturales. Dicha situación ha obligado a que el patrimonio cultural local se convierta en una puesta en escena con fines mercantiles para la gente que visita la comunidad, obligando a que varias de las tradiciones se tornen en algo “intocable y

---

<sup>1</sup> La *Danza de la Pluma*, no sólo está presente en Teotitlán del Valle, existe un gran número de los municipios ubicados en los Valles Centrales donde aún se practica: San Martín Tilcajete, Santo Tomás Jalieza, Santiago Apóstol, San Jacinto Chilateca, Santa Ana Zegache, Zaachila, Cuilápam de Guerrero, Zimatlán de Álvarez, San Bartolo Coyotepec, Ánimas Trujano, Santa María Lachixio, San Juan Teitipac, San Pablo Huixtepec, San Pedro Gregorexe, Santa Ana del Valle, y Santa María Atzompa.

<sup>2</sup> Para abreviar, de ahora en adelante en el texto se mencionará al Centro Cultural Comunitario “*Lazz Galnazak Xtee Xigyae*” como “CCCTV”.

sacralizado”. Ante este panorama, últimamente algunas personas de la comunidad han comenzado a apropiarse de los potenciales discursos que las expresiones tradiciones locales inspiran, encontrando fuera de lo institucional (o del espacio “museo”), canales donde las memorias fluyen y transmutan en forma de archivos varios, los cuales muchas veces ignoran las rígidas normativas de almacenamiento, clasificación o producción que definen al así denominado “patrimonio cultural”.

Considerando lo anterior, para este trabajo de investigación decidí elegir como grupo focal a aquellos actores locales involucrados en las prácticas patrimoniales, culturales, artísticas y de recuperación de la memoria que actualmente existen en Teotitlán del Valle. En concreto, recuperé la experiencia, la opinión y las actividades que realiza el Comité encargado del Museo Comunitario “*Balaa Xtee Guech Gulal*”, ya que este representa el lugar oficial donde se concentra la mayor parte del patrimonio cultural local; este comité está conformado en su totalidad por hombres de entre 45-60 años, varios de los cuales habían tenido un cargo anterior en el comité de la iglesia. Por otro lado y ligado al Museo Comunitario pero desde la perspectiva institucional, se encuentra el grupo de profesionales arqueólogos, restauradores y antropólogos adscritos al Centro *INAH* Oaxaca. Entre ellos, sobresale la labor de Teresa Morales y Cuahtémoc Camarena, quienes bajo la figura de facilitadores de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (*UMCO.A.C*)<sup>3</sup>, estuvieron involucrados durante los primeros años en la concepción y creación del Museo Comunitario en Teotitlán del Valle.

Como otro actor de gran importancia, se encuentra el comité que representa al nuevo *CCCTV*, conformado por un grupo de mujeres de entre 35-55 años, muchas de ellas jóvenes profesionistas, como Eva Melina Ruiz Gonzáles la actual presidenta que es antropóloga y ha sido desde hace tiempo promotora del cine comunitario. Retomo al *CCCTV* ya que es un punto de encuentro para jóvenes artistas locales de entre 15-40 años quienes después de haberse especializado fuera de Teotitlán del Valle en diversas disciplinas artísticas tales como la música, pintura, cine, fotografía, grabado o danza; han vuelto para apoyar activamente en las actividades culturales que organiza el *CCCTV*, tal como el caso de Alberto Ruíz, Christian Mendoza e Ismael Gutiérrez, quienes representan a una joven generación conformada por lo que Ingrid Kummels denomina como “*Influencers étnicos*”, refiriéndose a personajes que “[...]a través de prácticas archivísticas, realizan una labor de apropiación, traducción y recomposición

---

<sup>3</sup> Para abreviar, de ahora en adelante se mencionará a la *Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca* como: “*UMCO.A.C*”.

*cultural[...]*” (Kummels, 2020:315 e-book), manteniendo activa la imagen artística y cultural de Teotitlán del Valle en las plataformas digitales.

Tomaré el caso de Teotitlán del Valle como un ejemplo situado de disputa patrimonial y memoria colectiva. Acercándome a cada uno de estos actores, me enfocaré en las formas en que las memorias comunitarias junto con el patrimonio cultural local se representan y reinterpretan en diversos espacios. Elegí tomar como primer punto de partida el Museo Comunitario, cuestionando su rol como “institución-centro” de la identidad e historia local en contraste con los otros sitios, actores y/o procesos culturales que paralelamente existen en la comunidad. Tal es el caso del *CCCTV*, el *Taller 8* (estudio artístico fundado por el artista contemporáneo Alberto Ruiz), la casa particular del maestro Adrián Montaña y algunos perfiles personales en redes sociales como: *Facebook*, *Instagram*, *Tik Tok* y *Youtube* de jóvenes artistas como Christian Mendoza, Beto Ruíz e Ismael Gutiérrez.

En cada uno de estos espacios me enfocaré en los archivos, siendo estos los que materializan y vuelven legibles las distintas concepciones que el patrimonio cultural y las memorias locales tienen para cada uno de los actores. Los archivos como tecnologías flexibles que según su forma, contenido y uso, adquirirán diversos adjetivos (personales, familiares, insurgentes, palimpsestos, multidiversos, comunitarios, oficiales, digitales etc.). Todos ellos existen y conviven simultáneamente, funcionan como repositorios que hacen uso de los diferentes soportes, desde los más clásicos, hasta las infraestructuras más actuales como las redes sociales. Son archivos que resguardan ventanas de realidad, mismas que algunas veces cuestionan, confrontan y recrean los discursos oficiales. He decidido llamarlos “*Archivos lat(i)entes*”, que como expliqué en la introducción, proviene de dos conceptos “latiente y latente”, haciendo referencia a que están vivos y laten, pero que muchas veces parecieran ocultos y ausentes, como si el velo de la cotidianidad los hubiera llevado a fundirse en los paisajes, historias y caminos conocidos, pasando casi desapercibidos.

Al acercarnos a estos archivos uno de los objetivos en este trabajo es poner al descubierto las tensiones y distintas formas auténticas de relacionalidad con el patrimonio y las memorias locales dentro y fuera del Museo Comunitario. Además de conocer el sentido al que se refieren los distintos actores culturalmente activos dentro de Teotitlán del Valle al abordar ambos conceptos. Creo que más allá de contraponer la visión que en su momento tuvo el museo clásico con sus discursos oficiales cargados de posturas esencialistas,

temporalidades rígidas y/o interpretaciones unilaterales respecto a la concepción patrimonial, es mostrar la evolución y flexibilidad que este concepto tuvo desde la creación del Museo Comunitario en 1992, hasta el presente y dentro del panorama actual de Teotitlán del Valle. Partiendo de estas consideraciones, elegí plantearme las siguientes preguntas de investigación:

*¿Cuáles son y cómo se manifiestan las tensiones entre el patrimonio cultural y la memoria colectiva dentro y fuera del Museo Comunitario “Balaa Xtee Guech Gulal” en Teotitlán del Valle? y ¿Quiénes serían algunos de los actores involucrados en este proceso?*

## 1.2. Estado de investigación

Los museos en su concepción clásica han sido herramientas que los Estados Nación utilizaron para materializar su proyecto político de unificación nacional y conformación identitaria. Estos espacios han albergado una gran cantidad de objetos patrimoniales los cuales muchas veces fueron el resultado de procesos injustos de arrebato y despojo en varias comunidades de México para concentrarlos y exponerlos como parte de un discurso homogéneo e idílico que ocultaba las formas de apropiación local. A partir de los años 70's comenzó a nivel mundial una corriente de pensamiento crítico que cuestionaba la figura del “museo” como institución centralizadora del patrimonio cultural. Por lo que en contraste con la manera en que estos eran percibidos para las comunidades legítimas, se inició un debate respecto a los significados y valores que los objetos presentaban dentro de los museos, lo que suscitó un marcado interés institucional por acercarse a dichos grupos en busca de un diálogo o negociación. Particularmente en latinoamérica las inquietudes respecto a la nueva forma de mirar el museo quedarían plasmadas en la declaratoria obtenida de la *Mesa redonda de Santiago de Chile* convocada por la UNESCO en 1972<sup>4</sup>, documento donde se describen las características generales de un “museo integral”, concepto que permeó el contexto mexicano y en el que se basaron las políticas culturales de la época para dar origen a los denominados “museos comunitarios”.

Desde el ámbito museológico, de los estudios culturales, la antropología y de los propios museos comunitarios, se ha generado bibliografía donde se abordan temas como los procesos de creación, sus características, experiencias locales y análisis referentes a la

---

<sup>4</sup> Para consultar el documento: <https://docplayer.com.br/4184263-Mesa-redonda-de-santiago-de-chile.html>

situación real de estos espacios; esto tanto en el contexto local de Oaxaca<sup>5</sup>, como en el nacional y regional latinoamericano<sup>6</sup>. Mucha de la literatura acerca de las experiencias directas sobre la creación, concepción y gestión de estos espacios en Latinoamérica y principalmente en Oaxaca, ha sido escrita por Teresa Morales y Cuauhtémoc Camarena (Camarena y Morales, 2004; 2005; 2006; 2009; 2015; 2016), personajes que se convertirían en los iniciadores de este movimiento en México<sup>7</sup>. En sus textos se remarca la visión con la que estos museos fueron concebidos, recalcando su importancia como centros gestores de autonomía comunitaria y memoria colectiva.

Se debe reconocer que en su época, el movimiento de museos comunitarios significó un avance en el campo museístico, convirtiéndose en una herramienta democratizadora que puso un alto a las dinámicas de arrebato patrimonial en las comunidades. Uno de los principales motivos fue la recuperación del patrimonio local que años atrás había sido extraído por el Estado y por primera vez se le asignaría a las localidades espacios propios para el resguardo y exposición de su patrimonio arqueológico. Así mismo, se daba la oportunidad para que las personas de la comunidad se involucraran desde un inicio en los procesos de curaduría y museografía, lo que implicaba un ejercicio de autoconocimiento comunitario en donde la comunidad se reconocía, valoraba y resignificaba su patrimonio local pero ahora desde una mirada colectiva. A pesar de esto, la concepción que hoy en día se tiene de estos espacios para algunos autores resulta ligeramente controversial. Si tomamos la perspectiva de los estudios poscoloniales, donde académicos como Mario Rufer han estudiado desde una visión crítica la manera en que los museos comunitarios operan y se presentan en México, se ha concluido que dichos museos siguen reproduciendo formas de colonialidad interna debido a que desde su origen interfieren actores como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), quien en un acto de “devolución” del patrimonio local, se continúa remarcando una legitimidad estatal que vigila estos bienes culturales aunque en el discurso público se presente como si perteneciera a la comunidad. El argumento de Rufer es que al tener el adjetivo “patrimonial”, implícitamente dichos objetos siguen estando tutelados por el Estado, simplemente por el hecho de ser registrados en el archivo nacional. Basándose en esto, el

---

<sup>5</sup> Algunos autores que han escrito sobre los museos comunitarios en Oaxaca son: Brust, 2012; Cohen, 1989;1993;2001; Erikson,1996; González, 2002; Hoobler, 2006; Kollwe, 2005; Necoechea, 2006; Sepúlveda 2011.

<sup>6</sup> Las experiencias se han recopilado en los boletines: <https://www.museoscomunitarios.org/boletines>. (Consultado el 21.6.19).

<sup>7</sup> Hay una publicación donde se recopila la historia de estos espacios: “*Memoria: Red de Museos Comunitarios de América. Experiencias de museos comunitarios y redes nacionales*” (Camarena y Morales, 2016).

autor lo ha denominado “*patrimonio envenenado*”, mismo que a manera de “don o regalo” está condicionado a “[...]mantener el sentido predefinido de no-profanan los bienes de la nación, y agradecer al estado esa concesión” (Rufer, 2016:95). Por otro lado, el autor considera también que los museos comunitarios pretenden dar a conocer la memorias locales a través del patrimonio local, lo cual resulta una contradicción si consideramos que el concepto de “memoria” refiere a aquello que se opone al discurso hegemónico, siendo todo aquello omitido o no dicho en el archivo colonial (Rufer, 2016: 88-89). Esto se podría ejemplificar en que muchos de los museos comunitarios en México, prefieren seguir usando el formato de “complejo exhibitorio”(Bennet, 1988) donde se exponen los objetos arqueológicos, la ruina, lo bonito, colorido o aquello de lo que la comunidad se siente orgullosa; pero sin atreverse a hablar sobre la pérdida o temas que podrían ser lastimosos para la comunidad. Lo que de cierta manera sigue reproduciendo las narrativas estatales del museo clásico donde el tema de la memoria local sigue sin abordarse verdaderamente. En este último argumento, coincide Manuel Burón Díaz, quien en su tesis de doctorado, analiza el discurso de los museos comunitarios de Oaxaca y opina que estos museos no pueden ser un espejo fiel, pues adoptan ciertos códigos institucionales ajenos a la comunidad sobre todo en la manera que estos presentan su museografía (Burón, 2012:218), aunado al hecho de que al involucrar varios actores externos, estos espacios se transforman en “escenarios conflictivos” donde se generan y reflejan disputas de poder presentes al interior de las comunidades (Kaltmeier & Rufer, 2017), debido a los diferentes discursos de adjudicación e interpretación patrimonial.

Debido a que la mayoría de estos museos enaltecen y priorizan la protección del patrimonio cultural comunitario pero sin desligarse por completo de la parte institucional, para fines de esta investigación, fue necesario revisar algunos documentos establecidos a nivel mundial por la *UNESCO* que refieren a este concepto de patrimonio cultural. A partir de una revisión amplia, seleccioné las siguientes declaraciones: la *Declaración de Patrimonio de la Humanidad* (1972), la *Declaración del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad*, la *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural* (2001) y la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (2003); el motivo que consideré para su selección radica en que estas declaraciones se convirtieron en la base jurídica de las políticas de protección patrimonial hasta ahora implantadas en el país. Aunado a estas políticas, en los últimos años el fenómeno patrimonial en México ha puesto gran énfasis en la importancia del rescate del

patrimonio inmaterial (De la Peña, 2011; Prats, 1997) y en aquellas estrategias de negociación entre actores locales e institucionales.<sup>8</sup>

Desde los años 80's hay una serie de autores que comienzan a abordar el patrimonio cultural poniendo mayor atención en su dimensión político-ideológica, las dinámicas de legitimación y exclusión, así como en los ámbitos de negociación usos, conflictos y efectos de poder que en ese campo se producen. Aspectos que en su época Guillermo Bonfil Batalla había mencionado, criticando la dominación colonial existente sobre las formas culturales, que más allá de conservarlas, las limitaba. En su opinión la *"resistencia, innovación y apropiación"* (Bonfil, 1989:139) del patrimonio cultural, era justamente lo que posibilitaba su permanencia en el ámbito local. Mencionaba que *"[...]las culturas no son estáticas: viven y han vivido en tensión permanente, transformándose, adaptándose a circunstancias cambiantes[...]el cambio no es ruptura, sino continuidad dinámica"* (Bonfil, 1989:145). Se podría decir que sus postulados se convertirían en el preámbulo de la crítica que años más tarde harían los estudios poscoloniales, donde se denotaría un interés en estudiar los usos contemporáneos patrimoniales en contextos situados, desenmascarando los discursos institucionalizados y cargados de colonialidad e intereses económicos, que los estados-nación y organismos como la UNESCO habían implementado.

En esta corriente poscolonial refiriendo al contexto latinoamericano, sobresale el controvertido tema de los procesos de patrimonialización, aquí resalto los trabajos de Carina Jofré quien define a este proceso como una práctica neoextractivista institucionalizada que naturaliza y legitima el despojo territorial en zonas culturalmente ricas (Jofré, 2019:829-831). Así mismo, el antropólogo Cristóbal Gnecco trabaja sobre la visión del patrimonio cultural en tiempos de la multiculturalidad, concibiéndolo como *"[...]una mercancía y un dispositivo de gubernamentalidad disfrazado de un discurso humanista"* (Gnecco, 2017:120). Otra de las posturas críticas que me ha parecido interesante es la propuesta de Pablo Alonso González, quien desde un nivel fenomenológico y con una influencia marxista, hace una crítica categorial al concepto de patrimonio cultural, que denomina *"anti patrimonio o máquina patrimonial"*, refiriéndose a este como *"[...]un dispositivo de gobernabilidad y una tecnología biopolítica de control cuya forma de relación fetichista hace posible la emergencia del mismo"* (Alonso, 2017:42-43). En el contexto mexicano autores como Mario Rufer quien además de abordar el

---

<sup>8</sup> Algunos textos que refieren a experiencias concretas en México sobre procesos de negociación y proyectos de salvaguarda y/o conservación los podemos encontrar en: (Arizpe, Lourdes & Amescua-Chávez, 2009; 2017; Lara, 2017).



tema de los museos comunitarios como mencionamos anteriormente, se ha interesado en evidenciar la función domesticadora que el patrimonio cultural ha tenido en el país, argumentando que se ha dejado a un lado el papel de la memoria y el olvido como posibles herramientas políticas capaces de refutar los discursos memorizados (Rufer, 2018:160-161).

Algunas de estas perspectivas sobre el tema patrimonial, junto con el cambio de paradigma que recientemente la museología ha venido discutiendo, ha dado lugar a nuevas definiciones acerca de los espacios museables tales como: “*museo participativo*” (Simon, 2010), “*museo abierto*” (Salgado, 2013), “*museo reimaginado*” (Fundación TyPA, 2015), entre otros. En los últimos simposios museológicos celebrados en México, tales como el *Museo Reimaginado, Oaxaca*<sup>9</sup> y el *1º Encuentro Internacional: Cátedra Pensamiento situado. Arte y política desde América Latina* (2019); se llegó a la definición de “*museo situado*”, cuyas bases teóricas se derivan de teorías feministas y decoloniales. Según esta corriente, dichos espacios serían concebidos desde lo local, denotando sus particularidades a partir de las constelaciones específicas de actores, instituciones y las lógicas comunales; dejando de lado las generalizaciones y sin perder de vista las conexiones con el plano global. Actualmente el Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), anunció el “*Proyecto Especial Museos, Acción Comunitaria y Descolonización*”<sup>10</sup>, cuyo objetivo es trabajar en torno a la descolonización del museo desde la disciplina museística y las prácticas patrimoniales. Lo que busca es posicionar al museo como un “foro” que promueva un cambio social cuya agencia esté en manos de la acción comunitaria (Brulon, 2020; Bergeron y Rivet, 2021), impulsando el trabajo “desde” y “con” las comunidades, reconociendo la complejidad, las tensiones y conflictos vinculados al ejercicio del poder, en un sentido amplio y situado.

### 1.3. Marco teórico y conceptual

Una de las aproximaciones teóricas que nos brindaría un acercamiento crítico para abordar la pregunta de investigación referente a las relaciones de tensión entre el patrimonio cultural con la memoria en el contexto presente de Teotitlán del Valle, vendría desde los estudios poscoloniales de la corriente latinoamericana, tomando el giro decolonial a manera de un

---

<sup>9</sup> Organizado por la AAM - Alianza Americana de Museos y la Fundación TyPA. El 1º Encuentro en Buenos Aires (2015), el 2º en Medellín (2017) y el 3º en Oaxaca (2019). Ver: <https://elmuseoreimaginado.com/> (Consultado el 2.10.19).

<sup>10</sup> Conformado por varios simposios en línea organizados por ICOFOM, ICOM LAC, MINOM e ICOM. Para ver el resumen de los encuentros: “*Descolonizando la Museología 1: Museos, Acción Comunitaria y Descolonización*” (Brulon, 2020) y “*Descolonizando la Museología 2: La Descolonización de la Museología: Museos, Mestizajes y Mitos de Origen*” (Bergeron y Rivet, 2021).

marco investigativo crítico<sup>11</sup>. Esta postura permite hacer una lectura de la modernidad sustentada en la multiplicidad de lugares y experiencias, cuyos cruces de perspectivas desestabilizan y descentralizan toda narración eurocéntrica (Castro-Gómez, Guardiola Rivera y Millan de Benavides, 1999). Lo que se pretende en la investigación, no es adoptar aquellos posicionamientos esencialistas o binarios, que rechazan o condenan la manera en que dichos procesos culturales se entrelazan o confrontan con la modernidad; sino más bien, se busca cuestionar críticamente los discursos oficiales cargados de colonialidad que el estado mexicano continúa transmitiendo con sus políticas culturales y categorías patrimoniales. Además de reconocer que ciertos recursos de la modernidad, han permitido dinamizar procesos y expresiones culturales, las cuales reflejan de manera más genuina la realidad presente. Ya no se trata de localizarse dentro de la modernidad o después de ella, sino desde su exterior o ser fronterizo, concepto al que Enrique Dussel le ha denominado “*transmodernidad*”<sup>12</sup> (Dussel, 2015), refiriéndose al proyecto paralelo que se propone ver “*desde-fuera*” los fenómenos y discursos hegemónicos que se producen y se enuncian desde el centro. Con esta perspectiva teórica, se intentará visibilizar la importancia de la agencia patrimonial (material y discursiva) desde el ámbito local, dignificando las concepciones alternativas que algunas veces no tienen cabida en los conceptos o categorías predispuestas. Al mismo tiempo, nos permitirá conocer algunas de las narrativas identitarias que no están expuestas en el Museo Comunitario, además de evidenciar de manera localizada las relaciones de poder y dinámicas de confrontación vigentes en el ámbito cultural local.

El tema lo enmarcaré conceptualmente en los términos de “*memoria y patrimonio cultural*” analizados dentro y fuera del Museo Comunitario, ligado a la noción de “*archivos lat(i)entes*” como aquellos lugares donde se materializa la interacción y tensión entre los primeros dos conceptos. Para dar una breve introducción a dichos términos, comenzaré con el de memoria, definida como: “*la representación presente de la cosa ausente*” (Ricoeur, 2000:8, 22-33). Se caracteriza por “[...]ser plástica, flexible, fluctuante, lábil y está dotada de ubicuidad, de una gran capacidad adaptativa y varía de un individuo al otro” (Candau,

---

<sup>11</sup> La corriente latinoamericana del giro decolonial cuestiona la colonialidad del poder en el “*saber y ser*” independiente de un marco temporal de referencia. Ver: (De Sousa Santos, 2009; Dussel, 2011; Mignolo, 2007; Lander, 2000; Quijano, 2000).

<sup>12</sup> Enrique Dussel en su concepto de: “*transmodernidad*” refiere a la: “[...] *autovalorización, de los momentos culturales propios negados o simplemente despreciados que se encuentran en la exterioridad de la Modernidad [...] esos valores tradicionales ignorados por la Modernidad deben ser el punto de arranque de una crítica interna, desde las posibilidades hermenéuticas propias de la misma cultura [...] una estrategia de crecimiento y creatividad de una renovada cultura no sólo descolonizada sino novedosa*” (Dussel, 2015:293).

2006:13); a pesar de eso, es capaz de sumar los recuerdos personales para completar relatos colectivos. Por otro lado, la noción de patrimonio cultural vendría siendo según Hartog, el “*alter ego*” de la memoria, el cual ha cobrado vigencia últimamente haciéndose necesario “[...]protegerlo, catalogarlo, procesarlo, pero también de volver a pensarlo” (Hartog, 2007:25). Llorenç Prats señala que el elemento determinante del patrimonio cultural es “[...]su carácter simbólico, capaz de representar una identidad [...] a partir de fuentes de autoridad extraculturales, esenciales e inmutables” (Prats, 1997:22), características que se conjuntan en el adjetivo de “sacralidad”, establecido según los propósitos ideológicos temporales, sobre todo durante la formación de los Estados-nación. El patrimonio constituiría el “*ejemplo modélico de la cultura nacional y símbolos de la identidad colectiva*” (Lull, 2005:182), convirtiéndose en “*una fuerza política en la medida en que es teatralizado*” (García Canclini, 1989:151). Dicha teatralidad se hizo visible en los museos, los cuales se instauraron como santuarios monumentales que resguardaban los testimonios culturales de un pasado idealizado y mitificado.

Desde su creación el museo materializó una jerarquía cargada de colonialidad, erigiéndose como una institución de poder que a manera de “*archivo<sup>13</sup> oficial (colonial)*” legitimaba el derecho para almacenar todo el patrimonio cultural, convirtiéndose en “*el sitio donde los imaginarios e instituciones, modelaron historias que ocultaban, revelaban y reproducían el poder del Estado*” (Stoler, 2002:97). No se trataba de un sitio neutro, sino que al contrario, era el lugar desde donde se “*nombra el comienzo y el mandato*” (Derrida, 1997:9), “*donde la autoridad reside*” (Joyce, 1999:38) y cuyo funcionamiento está supeditado a los criterios que el sistema de poder establece. En palabras de Foucault el archivo es “*en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los acontecimientos como enunciados singulares*” (Foucault, [1970],2002:219). Más allá de ser solamente un repositorio donde se almacenaba información, era un sitio constituido por un conjunto de fragmentos que delineaban las intenciones de poder.

Con estas definiciones podríamos decir que los museos comunitarios al ser espacios surgidos desde la comunidad, representaban una “ruptura” con el “archivo colonial o repositorio patrimonial”, el cuál estaba en manos hegemónicas tanto física como

---

<sup>13</sup> La palabra “<<Archivo>> viene del griego <<Arkhé>>, lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea, al comienzo y “Arkheion”, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban[...] quienes representaban la ley” (Derrida, 1997:10).

discursivamente, derrocando la monumentalidad monopólica que caracterizaba al museo clásico. Aunado a esto, durante mi trabajo de campo en Teotitlán del Valle (2019), descubrí fuera del Museo Comunitario la existencia de archivos dispersos y diversos los cuales he denominado “*lat(i)entes*”, aludiendo a dos conceptos: “*latente*” aquello que está oculto, escondido o aparentemente inactivo, refiriéndome a aquellos archivos presentes que no figuran en los espacios oficiales como el museo. Y el segundo término de: “*latiente*” viene del verbo “*latir*” o “*palpitar*”, inspirándome en uno de los pasajes en el libro de Diana Taylor (2017); cuando refiere a que en la cosmovisión mexicana en el corazón es donde se resguarda la memoria, además de ser considerado como el órgano más vital, donde todo converge. El “*latir*” habla de constantes impulsos generados por el flujo de lo interior con lo exterior, de lo personal con lo colectivo, del presente, el pasado y en un acto de imaginación, también del futuro (Diana Taylor, 2017:105-107). Del mismo modo, me refiero también al concepto de “*corazonar*” (De Sousa Santos, 2019:153-156) como un “*acto que construye puentes entre emociones/afectos con conocimientos/razones*” (De Sousa Santos, 2019:155), capaz de derrocar el imperio cognitivo a través del calentamiento y sensibilización de la razón, impulsando así los procesos de lucha y descolonización. En el acto de “*corazonar*” se inculca el “*ser con*”, la reciprocidad y la comunión, es una propuesta espiritual y política encaminada a transformar las maneras de relacionarnos, la vida colectiva y el mundo (De Sousa Santos, 2019:155). La definición de “*corazonar*” que De Sousa Santo ofrece, se relaciona con los archivos que más adelante conoceremos, los cuales aluden a memorias personales-colectivas entrelazadas que sensibilizan y suavizan la autoridad rígida del archivo. Fue por eso que decidí hablar en este texto sobre los archivos que “*laten o corazonados*”, pensando también que varios de esos archivos surgen de las vivencias personales, experiencias corporizadas o memorias encarnadas, conectadas con un latir distinto que los hace auténticos, diversos y sensibles. Todos estos forman parte del giro archivístico y podrían considerarse como poscoloniales, cuya característica los hace capaces de cuestionar, reinventar y reacomodar las trazas de aquellas expresiones de remembranza todavía presentes en el “*archivo colonial*”, permitiendo una lectura más allá de la superficial textualidad<sup>14</sup>. Se podrían considerar también como “*archivos del futuro*”, ya que mientras se recuerdan sucesos pasados en el presente,

---

<sup>14</sup> Para Stoler la aproximación del archivo colonial consistiría en: “[...]leerse en busca de sus regularidades, de su lógica de remembranza, de sus densidades y distribuciones, de las consistencias de la desinformación, omisiones y errores, siempre siguiendo la corriente del archivo”(Stoler, 2010:480).

estos se conectarán con “[...] sus aspiraciones para el futuro, lo que implica que desarrollan prácticas con una dimensión política.” (Kummels, 2020:278 e-book). Iain Chambers se refería al archivo poscolonial como una “[...] heterotopía, un lugar otro, un aquí y ahora, que se enfrenta a los propios procesos de exclusión, borrado, silenciamiento y olvido” (Citado en De Sousa Santos, 2019:280); era dejar de ver al archivo como “fuente” para verlo como “objeto en sí mismo”, cuya condición heterotópica<sup>15</sup>, lo convertía en un lugar de liberación y resistencia ya que suponen “[...] un sistema de apertura y de cierre que, al mismo tiempo las aísla y las torna penetrables” (Foucault, 2010:78). Estos archivos se alejan de la estructura jerarquizada del archivo colonial y se ven como puentes entre representaciones tradicionales de los archivos formales, con aquellos no convencionales. Se podrían incluir dentro del denominado “multiverso archivístico” (*archival multiverse*) (Poppo, S., Prescott, A., & Mutibwa, D., 2020; Gilland, A., McKemmish, S., & Lau, A., 2017) donde las narrativas coexisten en un mismo espacio, dando cabida a múltiples formas de conocer, practicar y experimentar a través de las memorias compartidas. Su adaptación a varios formatos, visiones y voces, posibilita pluralizar el archivo, convirtiéndolo en un elemento crítico, inclusivo que reconoce cualquier grupo, por más pequeño que sea. Dentro de este gran universo archivístico sobresalen los “archivos comunitarios”, en los cuales hay un trabajo colaborativo entre los habitantes de la comunidad que buscan documentar la historia local y experiencias compartidas que quedan fuera de los marcos del archivo convencional (Flinn, A., Stevens, M., & Shepherd, E., 2009:73-75). Este tipo de archivos tienen un carácter autónomo porque son realizados por la misma gente local, sin necesidad de que existan personas ajenas que incidan en los criterios de elección en los materiales.

Desde la corriente crítica latinoamericana, Boaventura de Sousa define al “archivo colonial” como un artefacto epistémico, el “cartógrafo oficial de la línea abisal<sup>16</sup>”; cuyas peculiaridades las clasifica en cuatro: *cuentas saldadas, monumentalidad, docilidad y ambigüedad* (De Sousa Santos, 2019:277). Dichas características evidencian la fuerte contradicción y vulnerabilidad en el archivo mismo, más aún cuando éste se somete a una

---

<sup>15</sup> “[...] las bibliotecas, museos y bibliotecas son heterotopías en las cuales el tiempo no deja de amontonarse y de encaramarse en la cima de sí mismo [...] encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté a su vez fuera del tiempo[...].” (Foucault, 2010:76-77).

<sup>16</sup> Concepto derivado del planteamiento de “pensamiento abisal” que Boaventura define como: “Aquel constituido a partir de un sistema de distinciones visibles e invisibles, siendo que las invisibles fundamentan las visibles. Las distinciones invisibles se establecen a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos distintos: el universo <<de este lado de la línea>>, de la metrópoli; y el universo <<del otro lado de la línea>>, del espacio colonizado.” (De Sousa Santos, 2019:585).

intervención hostil, por lo que propone dos ejemplos de irrupciones que ha llamado: "*archivo palimpsesto*" y "*archivo insurgente*", los cuales se convertirán en una especie de "*contraarchivos o archivos del futuro*". El "*archivo palimpsesto*" está orientado a la *sociología de las ausencias*, el cual excava al archivo buscando marcas señales sombras y silencios que fueron invisibilizados, sufriendo inscripciones antagónicas que fueron suplantadas por aquellas consideradas como merecedoras de archivarse. Tiene una intencionalidad no autorizada, que somete al archivo colonial, logrando desmonumentalizarlo y obligándolo a reconocer su naturaleza abisal. Por su parte, el denominado "*archivo insurgente*", está encausado a la *sociología de las emergencias*, que rompiendo con el formato del archivo, lo dispersa en una multiplicidad de sitios, tipos de prácticas y formatos (videos, libros, canciones, performances, exposiciones, etc.) (De Sousa Santos, 2019:279-282). En él se archiva de forma efímera un "*presente no oficial y no autorizado*", se trata de intervenciones contrahegemónicas de doble función, ya que por un lado son manifestaciones estéticas y por otro, ejercicios archivísticos de memorias y experiencias negadas.

#### **1.4. Punto de partida y herramientas metodológicas**

Quisiera comenzar manifestando de forma clara mi lugar de enunciación para así poder entender las razones que me llevaron a emprender esta travesía etnográfica y abordar este tema. Me reconozco como una mujer de clase media, nacida en la ciudad de México pero de corazón y sangre oaxaqueña. Mi familia materna con la que conviví toda mi niñez y adolescencia, viene de San Juan Chilateca, un pueblo ubicado en los Valles Centrales de Oaxaca. El fuerte arraigo que tengo a ese lugar, hizo que al terminar mis estudios regresara a vivir y trabajar durante varios años nuevamente a tierras oaxaqueñas. De formación soy restauradora, profesión donde me enfoqué al trabajo con el así llamado "*patrimonio comunitario*". Las experiencias que tuve en campo, me ayudaron a mirar los objetos más allá de su materialidad, reconociendo un mundo de relaciones y emociones en torno a ellos. Por esta razón, en mis estudios de maestría decidí acercarme a la perspectiva antropológica, la cual me dio las herramientas necesarias para aproximarse al complejo ámbito de lo social. Conjuntando ambas disciplinas, gran parte de mi interés se ha centrado en abordar críticamente el tema cultural, develando las lógicas de poder escondidas en una falsa idealización patrimonial, además de continuar en la búsqueda y difusión de nuevas prácticas capaces de confrontar los discursos oficiales. Estoy convencida que el trabajo realizado desde

el ámbito cultural y antropológico, exige tomar un posicionamiento político, pues sólo así se logrará evidenciar los mensajes de dominación ocultos entre aquello que sigue pareciendo inofensivo.

Considerando lo anterior, en esta ocasión pretendo abordar el tema desde un enfoque crítico, reflexivo y situado, haciendo uso de algunas herramientas metodológicas que me dieron la flexibilidad y apertura para recorrer rutas provenientes de distintas direcciones, las cuales confluyeron en Teotitlán del Valle. Opté por la "*etnografía multilocal*" (Marcus, 1995) como un método que reconoce la heterogeneidad de las espacialidades (Wright, 2005) y la pluralidad de lugares; complementándolo con la "*antropología de archivo*", refiriéndome al archivo como algo "viviente". El carácter dinámico de ambos métodos, posibilitaron la movilidad en la investigación, permitiendo un acercamiento a los diversos contextos, escenarios y actores, lo que me ayudó a identificar las conexiones, asociaciones y relaciones entre estos. Una de las características en la etnografía multilocal, es que al no exigir la delimitación de un campo determinado de acción, podría llegar a ser expansiva y tomar rumbos impredecibles. Previendo eso, tomé uno de los hilos conductores que propone George Marcus: "*seguir la trama, historia o alegoría*" (Marcus, 1995:109), que en este caso correspondería a indagar las disputas/narrativas entre el patrimonio cultural y la memoria local en los diferentes contextos pues con esto es posible vincular y establecer relaciones entre las distintas dimensiones sociales de la cotidianidad, conectándolas con el relato personal y colectivo en temas variados.

Para esto hice uso de herramientas etnográficas tradicionales como la observación participativa, que consiste en es "*estar allí*" presenciando "*in situ*" la realidad de los actores sociales en sus propios contextos, como un testigo de los hechos involucrándome en diversas actividades y situaciones (Guber, 2001:57-72). Por tal razón, decidí regresar a México en 2019 para hacer una estancia de campo en Teotitlán del Valle, visitando el Museo Comunitario, el CCCTV, algunos talleres artesanales, galerías de jóvenes artistas, casas de viejas amistades, así como algunas de las comunidades cercanas a Teotitlán (San Juan Guelavía, Santa Ana del Valle, Tlacolula de Matamoros, Macuilxóchitl y Matatlán). En esas fechas tuve la fortuna de asistir a la *3ª edición del Museo Reimaginado* en la ciudad de Oaxaca, uno de los encuentros de museología crítica más importantes en Latinoamérica. Como parte de ese evento, paralelamente se realizaron una serie de actividades como: "*Ladx duu*" (pueblo de hilo) en el Centro Cultural San Pablo, mesas de diálogo "*Culturas vivas de América Latina*" en Santiago

Matatlán (con ponentes como: Elvira Espejo, Cuauhtémoc Camarena y Lluvia Sepúlveda, etc.) y algunas visitas a varios museos comunitarios guiadas por los miembros de los comités locales. Fue aquí donde pude conocer a Rocío Martínez, facilitadora de la *UMCO A.C*, quien días posteriores al encuentro me invitó a colaborar en un par de talleres impartidos a niños, niñas y jóvenes, como parte del proyecto titulado: “*Nuestra visión del cambio*” que actualmente tiene asociación.

Durante toda mi estancia en Oaxaca, pude registrar a través de distintos formatos audios, videos, fotografías y recolección de material impreso (folletos o pequeños textos informativos) varias de aquellas vivencias. Complementándolo con una bitácora de campo, en la que mediante la “*descripción densa*” (Geertz, 1983), intenté recrear con palabras lo observado, detallando el ambiente, los lugares, aspectos importantes de los participantes, citas textuales, sensaciones, etc., todo aquello que consideraba pertinente. Además de guardar la información que durante la investigación se generaba, la escritura me permitió reflexionar a diario sobre mis experiencias en el trabajo de campo. En esa estancia tuve un acercamiento con miembros del comité del Museo Comunitario y *CCCTV*; además de artistas textiles, académicos, facilitadores de la *UMCO, A.C*, personas que trabajan en el ámbito de los museos, activistas culturales, etc., quienes me compartieron mucha información valiosa sobre la situación actual en el ámbito cultural local. Llevé a cabo varias charlas informales y realicé cinco entrevistas semiestructuradas<sup>17</sup> a manera de conversación (Spradley, 2001:334-336). Para cada persona entrevistada elaboré un guión previo donde hice anotaciones sobre los temas a tratar o puntos en los que me interesaba profundizar; no obstante, mi intención fue que cada entrevista se desarrollara en un ambiente cómodo a manera de diálogo que diera la flexibilidad para que los entrevistados se expresaran libremente, interviniendo únicamente en momentos puntuales para continuar con el guión que había preparado con antelación, sin que esto implicara que se desviara la conversación.

Había contemplado realizar una segunda estancia en Teotitlán del Valle para mediados del 2020,, pero debido a la situación del *COVID-19*, esto no fue posible. Por tal motivo, hice una indagación de archivo de espacios y plataformas digitales como *Facebook, Youtube, Instagram* y *TikTok*. Me dí a la tarea de seleccionar un grupo de sitios digitales, a los cuales les

---

<sup>17</sup>Rosa Martínez (Integrante del 1er Comité del *CCCTV*), Alberto Ruíz (Artista contemporáneo, fundador de Taller 8 y colaborador del *CCCTV*), Miembro del comité Museo Comunitario “*Balaa Xtee Guech Gulal*”, Rocío Martínez (facilitadora de la *UMCO.A.C*) y Adrián Montaña (Coleccionista, tejedor, maestro de zapoteco/inglés y miembro del 1er comité del Museo Comunitario).



di un seguimiento periódico durante varios meses seguidos, poniendo atención en el tipo de publicaciones, la relación entre usuarios, el número de likes, el tipo de imágenes o videos, los comentarios al respecto, etc,<sup>18</sup>. A través de estos canales, fue posible contactar a algunas personas para acordar entrevistas virtuales, recurriendo a plataformas digitales como *Skype* y *WhatsApp*. Así mismo, intenté mantenerme actualizada sobre las discusiones que en los últimos años se han dado en el ámbito cultural en temas sobre museos y cuestiones patrimoniales, participando de forma virtual en algunos seminarios, congresos, conferencias y conversatorios<sup>19</sup>.

Para el procesamiento del material recopilado, intenté buscar referencias tanto en las entrevistas y en mis notas de campo que refirieran a las disputas o narrativas entre el patrimonio cultural y la memoria, guiándome por el postulado de “*seguir la trama, historia o alegoría*” (Marcus, 1995:109). Una vez hecha la transcripción de las entrevistas, realicé el análisis de las mismas, a partir de una lectura detallada donde iba escuchando a la par las grabaciones de audio. En la misma transcripción, me ayudó ir haciendo anotaciones sobre reflexiones propias, preguntas que me venían a la mente o simplemente subrayando citas textuales que aludieran a alguno de los temas o conceptos de interés. Aunado a esto, en documentos individuales de *Word*, hice una especie de cuadros analíticos (Restrepo, 2008:99-100) de cada personaje entrevistado, donde recopilé los fragmentos textuales importantes con sus respectivas anotaciones, a la vez que iba añadiendo material audiovisual, como fotografías o links de información relacionada a cada uno. De esta manera realicé carpetas individuales que condensaban la información de cada uno recopilada tanto en los escenarios reales como los virtuales. Partiendo de esto, pude iniciar el proceso de escritura de mis vivencias y reflexiones recolectadas en campo, información que ordené en los capítulos posteriores. Antes de presentar los resultados del trabajo de campo, me gustaría describir en el siguiente apartado el panorama que a nivel mundial se desplegaba centrándome en el ámbito cultural del estado de Oaxaca para así poder entender el contexto local de Teotitlán del Valle.

---

<sup>18</sup> Herramientas que aprendí en el seminario de: “*Prácticas etnográficas y métodos digitales en el análisis de la representación social en América Latina*” impartido en el LAI por la Profa. Laura Malagón Valbuena en WiSe 2019.

<sup>19</sup> Algunos como: el Curso/ Taller: “*Miradas críticas y transdisciplinarias entorno al patrimonio cultural*” (UACM, UAM-X y RIDAP), “*Nación y construcciones memoriales. Nociones y debates*” (Universidad Michoacana), “*Diplomado de patrimonio cultural. Definiciones, debates y retos.*” Coordinación de Antropología (INAH), “*Decolonising Museology*” (ICOFOM), entre otros

## Capítulo 2. Cartografiando tensiones

### 2.1. Fronteras y libertades imaginadas

Difícilmente se entendería la realidad actual en Oaxaca sin antes adentrarnos en el contexto histórico y geopolítico de los años 90 's, época de catarsis en la historia global, nacional y local. La caída del muro de Berlín marcaba el fin de la Guerra Fría en la que el capitalismo se proclamaba triunfante, derrumbando las utopías y dando inicio a la actual fase de globalización, caracterizada por la intensificación de los medios de comunicación masiva, incremento de los movimientos migratorios y consumo de imaginarios transnacionales tanto en las ciudades como en las zonas rurales. La incorporación de elementos, valores y símbolos, producidos y circulados internacionalmente dentro de la enorme oferta del mercado cultural, originaría las denominadas: *“Identidades abiertas, contradictorias, incompletas y fragmentadas”* (Hall, [1992] 2010:379), las cuales se volvían susceptibles a su homogeneización y debilitamiento. La sociedad perdía su base estable, dejándose llevar por la modernidad *“liviana y líquida”* (Bauman, 2000) caracterizada por la transitoriedad, superficialidad e instantaneidad, las personas ya no se ven obligadas a conservar sus rasgos culturales heredados y buscan la novedad, alejándose cada vez más de los estereotipos tradicionales. Por lo que comienza un profundo cuestionamiento sobre la legitimidad de las identidades locales y la particularidad de los rasgos que daban sentido de pertenencia a las colectividades. Aquello que se había denominado *“lo nuestro”*, poco a poco se universalizó y convirtió en propiedad *“de todos”*; lo que era considerado *“original y único”*, ahora se volvía *“reproducible e imitable”*.

En este panorama se dejó ver un debilitamiento del Estado-*nación*”, mismo que desestabilizaría la hegemonía de los bloques nacionales, superando el relato geopolítico sobre el cual reposaban los nacionalismos. Se evidenció también un repliegue comunitario y con ello el retorno de la fuerza local, elementos que alentaron el surgimiento de nuevos despertares y movimientos sociales (Harvey, 1989:65). Aquellas minorías que habían quedado rezagadas en la periferia, a causa del despojo violento del mercado; a modo de supervivencia (tanto social como cultural), responderían con una *“globalización desde abajo”*<sup>20</sup> (Appadurai, 2001)

---

<sup>20</sup> Como la definió: *“ [...]Es también la imaginación la facultad a través de la cual emergen nuevos patrones colectivos de disenso, de desafección y cuestionamiento de los patrones impuestos a la vida cotidiana. A través de la cual vemos emerger formas sociales nuevas, no predatorias como las del capital sino formas constructoras de nuevas convivencias humanas.”* (Appadurai, 2001:46 en Barbero, 2015:24).

permitiendo que desde varias latitudes sugieran posibilidades de organización social, nuevas figuras sociopolíticas y la creación de alianzas entre organizaciones fortaleciendo y consolidando procesos de lucha en territorios que estaban bajo el control globalizador. Dichas movilizaciones invitaban al cuestionamiento, la imaginación y construcción de nuevas formas de convivencia que no ignoraran el disimulo opresor del nuevo escenario. Significaron el renacer de un sólido espíritu combativo que se dispersaría en todas coordenadas, hasta llegar al sur de México, en estados como Chiapas y Oaxaca.

## 2.2. El despertar mexicano. Oaxaca en pie de lucha

Con el triunfo del imperialismo se establece a nivel mundial el libre mercado como referente económico, lo cual significaba una desventaja para los países de América Latina, debido a que no existía una igualdad de condiciones con las potencias mundiales. Con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (*TLCAN*) entre México, Estados Unidos y Canadá, el gobierno de Salinas de Gortari (1988-1994) implantaba la estrategia neoliberal y de modernización, que implicaba la apertura comercial a inversiones extranjeras directas y la privatización masiva de los recursos nacionales y proyectos estatales.

El libertinaje mercantil y las nuevas reformas neoliberales, acrecentaron la desigualdad en sectores sociales como los pueblos originarios y campesinos, debido a que este modelo económico legitimaba la explotación de los recursos naturales y culturales, incidiendo principalmente en aquellos territorios fuera de las ciudades que desde hace tiempo habían estado olvidados y silenciados. Tales medidas simbolizarían la oportunidad ideal para el justo reclamo social, era un momento histórico en el que los pueblos originarios se posicionaron como actores relevantes que emergían a la esfera política nacional para hacer valer el respeto por sus derechos colectivos y autonomía. Con la entrada en vigor del *TLCAN*, desde el sureste mexicano se hizo escuchar en todo el mundo, un movimiento que recobraría la esperanza de las clases olvidadas; el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (*EZLN*)<sup>21</sup> se convertiría en el renacer de los movimientos étnicos y comunitarios en México y Latinoamérica. Uno de los estados que se solidarizó con el movimiento zapatista fue Oaxaca, una entidad considerada como la cuna y escenario de dirigentes indígenas y organizaciones

---

<sup>21</sup> Mientras la oligarquía mexicana celebraba la entrada en vigor del *TLCAN*, inesperadamente en la madrugada del 1 de enero de 1994, grupos indígenas armados tomaron los municipios de San Cristóbal de las Casas, Ocosingo, Altamirano, las Margaritas y Chanal, en Chiapas, ocupando los edificios locales de gobierno, además de tener enfrentamientos con la policía.

sociales que históricamente habían estado activas políticamente<sup>22</sup>. En esos años la *Sección XXII del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE)* lideraba la *Asamblea Estatal Democrática del Pueblo Oaxaqueño*, logrando sumar a la lucha a organizaciones partidistas, no partidistas y ONG's, las cuales serían convocadas por *Servicios del Pueblo Mixe* además de que establecerían lazos solidarios con el Movimiento zapatista a través de la *UCIZONI* y *SER* (Maldonado, 2010:85). Estas organizaciones comenzaron a impulsar procesos de autonomía comunitaria, cuyo éxito fue posible ya que desde finales de los años 80's las políticas de gobierno encabezadas por el Partido de la Revolución Institucional (PRI), con el afán de querer opacar las violentas reformas neoliberales, habían impulsado reformas que reconocían la diversidad cultural y las formas de organización local. Uno de los principales instrumentos que otorgó sustento legal a las demandas y movilizaciones indígenas fue el *Convenio 169* de la *OIT* (1989) junto con la adición del *Artículo 4º* de la Constitución mexicana (1992)<sup>23</sup> que validaba los derechos políticos de los pueblos originarios. Así mismo, Oaxaca se convertiría en el primer estado cuya constitución reconocía el carácter "multicultural" y a través de la aprobación de la "*Ley electoral local*" (1995),<sup>24</sup> se reglamentaron los denominados "*usos y costumbres*" o "*sistemas normativos internos*" donde se reconocía el sistema de autogobierno representado en la "*asamblea comunitaria*" como cuerpo ciudadano deliberante elección de sus autoridades municipales además de prohibir la intervención de los partidos en las elecciones municipales. Con el amparo legal de las nuevas formas de autonomía, se da una nueva configuración política en Oaxaca que a partir de los años 90's ocasionó el paulatino reemplazo del partido hegemónico del *PRI*, donde alrededor de 417 de los 570 municipios de la entidad, optaron por organizarse bajo el régimen electoral de usos y costumbres.<sup>25</sup>

Uno de los actores que impulsarían en gran medida los procesos de resistencia al interior de las comunidades serían los promotores indígenas o maestros bilingües, algunos de los cuales cursaban la licenciatura en Antropología y estaban vinculados a la *Coalición de Maestros y Promotores Indígenas de Oaxaca (CMPIO)* (1969). Desde 1990, este grupo de

---

<sup>22</sup> Para conocer más sobre la cronología histórica de movimientos sociales en Oaxaca ver: (Maldonado, 2010:81-85).

<sup>23</sup> "*La nación mexicana tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas. La ley protegerá y promoverá el desarrollo de sus lenguas, culturas, usos, costumbres, recursos y formas específicas de organización social[...]*" (Diario Oficial de la Federación 28.01.92).

<sup>24</sup> Un año después se conformaría el *Congreso Nacional Indígena (CNI)* (1996) que sería la base de luchas comunitarias en México.

<sup>25</sup> De acuerdo con el último censo del 2018. En: <http://www.ieepco.org.mx/sistemas-normativos/municipios-sujetos-al-regimen-de-sistemas-normativos-indigenas-2018> (Consultado el 23.06.20).

maestros promovieron el *Movimiento Pedagógico*, partiendo de la “educación popular” como la base del fortalecimiento de la lucha política comunitaria (Sepúlveda, 2011: 80-97). En sus propuestas educativas parte de lo que se promovía era la preservación y fomento de las prácticas locales en la comunidad, elementos que años más tarde se conocería bajo el concepto de “comunalidad” que en palabras de Benjamín Maldonado estaría compuesta por:

*“[...] tres elementos: una estructura, una forma de organización social y una mentalidad. La estructura es la “comunidad”, la forma de organización es lo que inicialmente se ha llamado “comunalidad” (expresada en el poder, el trabajo, el territorio y la fiesta) y la mentalidad es “colectivista [...]” (Maldonado, [2013]2018:22)*

La organización comunitaria sería regulada mediante dos instituciones internas: *la asamblea general de ciudadanos* y el *sistema de cargos*. Todos los acuerdos concluidos en la *asamblea* tendría el peso principal y únicamente las autoridades municipales los validarían legalmente. En la *asamblea* se eligen a los integrantes de los comités a quienes se les asigna un cargo en las distintas áreas donde la comunidad lo necesite (religioso, civil, agrario, político y administrativo) para prestar un servicio gratuito durante uno o dos años denominado “*tequio*”. Este sistema la organización interna adaptada a las particularidades de cada comunidad, además de que como el trabajo lo hacen los propios habitantes, se fortalecen los lazos de convivencia y apropiación local. Con el tiempo, cada vez más municipios en Oaxaca optarían por este sistema comunitario lo que de cierta manera ayudaría a hacer frente a la arrasante privatización que junto con las políticas neoliberales había comenzado.

### 2.3 Teotitlán del Valle en tiempos neoliberales

Para Teotitlán del Valle la puesta en vigor del *TLCAN* se reflejó en el incremento de visitantes a la localidad ya que en esos años se crearon carreteras y obras de infraestructura que conectaban a la ciudad de Oaxaca con Teotitlán y otros puntos cercanos de interés tales como el mercado de Tlacolula, el árbol del Tule y las zonas arqueológicas de Yagul, Mitla, Macuilxóchitl, etc., esta situación permitió el fácil acceso de turismo nacional como extranjero. Fue en este momento cuando más se intensificó la inequidad social al interior de la comunidad, porque se comenzó a dar una reñida competencia por la comercialización de los textiles. Con el incremento del turismo en Oaxaca, llegaron a la comunidad comerciantes externos o mayoristas, quienes hacían tratos directamente con los artesanos para comprarles grandes cantidades de textiles a un precio bajo y después revenderlos mucho más caros en otras latitudes. En esa época surgirían también con más fuerza los denominados

“acaparadores o intermediarios”, personajes que buscarían controlar los canales distribución internos consiguiendo tratos con compradores externos y agencias turísticas. La comercialización se concentraría únicamente en un número reducido de familias que tenían gente trabajando para ellos, a quienes le compraban tapetes ya terminados a un precio menor para después ofrecerlos a clientes privados o venderlos en sus propios negocios colocados en las calles principales del pueblo. Algunos de estos acaparadores tenían familiares que habían migrado a los Estados Unidos y con el dinero que mandaban, pudieron invertir en telares e insumos para expandir los negocios; buscando además nuevos puntos de venta y/o clientes en los Estados Unidos para ampliar su mercado textil.

Otro de los cambios durante este periodo en Teotitlán del Valle, fue el ingreso de muchas fundaciones privadas, subsidios internacionales, apoyos y créditos gubernamentales que acorde a la estrategia nacional de fomentar el turismo en el país, apoyaban a artistas comunitarios para la creación de artesanías textiles. Con esto surgirían en la comunidad varias cooperativas artesanales, además de que se darían a conocer talentos locales a través de los concursos que instituciones culturales organizaban. Muchos de estos talentos, consiguieron el reconocimiento de “Grandes maestros” por lo que fueron promocionados a nivel internacional, situación que llevó a que sus talleres ganaran prestigio y sus textiles se reconocieran como obras de arte.

Ante la acelerada privatización que se vivía en México, al interior de las comunidades surgió el miedo de que las prácticas y tradiciones culturales pasaran a manos privadas, por lo que hubo un interés en proteger y conservar los rasgos identitarios a la par que se buscaba volver a hacerlos más llamativas hacía el exterior resaltando sus particularidades locales para promoverlos en los circuitos transnacionales. En Teotitlán del Valle esto se evidenció en que algunas celebraciones internas como la Danza de la Pluma y las fiestas patronales, pasaron a ser de carácter público, lo que permitiría el acceso a un gran número de personas externas. Aprovechando el afluente de visitantes en la comunidad y en un intento de que los turistas valoraran mejor y compraran los productos tejidos que en la comunidad se elaboraban, los talleres particulares y casas familiares comenzaron a abrir sus puertas al turismo, haciendo demostraciones de tejido, teñido y elaboración de velas de concha. El interés por atraer al turismo se conjuntó con la creación de los museos comunitarios, espacios que apostaban por una descentralización y apropiación del patrimonio local, concebidos desde las ideas de autonomía comunitaria que los movimientos étnicos en Oaxaca promulgaban. En los

apartados siguientes veremos de manera detallada el contexto cultural oaxaqueño y otros procesos de liberación cultural, centrándonos en el movimiento de museos comunitarios que influyó a Teotitlán del Valle donde se creó uno de los primeros museos comunitarios del país y posteriormente, uno de los más actuales centros culturales del estado.

#### 2.4. Realidades, actores y paisajes culturales

A raíz de la mundialización y con la entrada del neoliberalismo, Oaxaca se convertiría en un codicioso terreno empresarial para intelectuales, artistas y empresarios filántropos quienes emprendieron a lo largo del estado diversos proyectos sociales, culturales y turísticos. Al mismo tiempo, esta expansión mercantil transformó al estado en un lugar de disputa donde se maquillaría el repertorio cultural para ser subastado al exigente mercado global. La identidad local se volvía pintoresca y folklorizada, legitimándola bajo las categorías de lo tradicional y patrimonial, adjetivos que no han hecho más que deleitar al turismo creando un concepto idealizado de una realidad que pareciera estar intacta por la modernidad y petrificada en el tiempo. Dicha “espectacularización identitaria”, ha ayudado a crear una visión cargada de estereotipos que ha omitido las tensiones, contradicciones y conflictos que ocurren verdaderamente. La mercantilización cultural y patrimonial llegó a distorsionar las formas en que la identidad se concebía y presentaba, cambiando las escalas valorativas, usos y percepciones. Hoy Oaxaca se sitúa en una “*encrucijada*”<sup>26</sup>(Holo,2008), donde se evidencia la fuerte tensión entre intereses disputados pero a la vez, se percibe un comprometido y convincente espíritu de lucha de aquellos movimientos contestatarios que han buscado alternativas para desenmascarar la represión, los juegos de poder y el despojo cultural, algunos de los cuales conoceremos en las secciones sucesivas.

##### 2.4.1. “Nuestro” museo

En la vida cultural de Oaxaca surgirían originales expresiones artísticas y museísticas que infringirían al modelo centralizante que el Estado mexicano había sido implantado durante el siglo XX a través de instituciones como el *INAH* e *INBA*. Me refiero al caso concreto de los denominados museos comunitarios oaxaqueños, uno de los ejemplos de autonomía cultural más conocidos a nivel mundial en el ámbito museal. La proliferación de estos espacios se dio

---

<sup>26</sup> “[...] donde la negociación del cambio se ha vuelto tan importante como el manejo del patrimonio, y donde la *encrucijada del mañana* es abordada a diario y, a veces, con dolor” (Holo, 2008:29).

a inicios de los años 90's, aunque su antecedente se remite a finales de los años 70's, cuando se empezó a gestar en el ámbito antropológico, una corriente de investigadores que buscaban ponerle fin a la política indigenista que más que incluyente, había sido homogeneizante contra las minorías indígenas. Este grupo de académicos fue conocido como "*Antropólogos críticos*"<sup>27</sup>, los cuales pugnaban por la autonomía, la autodeterminación y la diversidad cultural, como elementos que fortalecerían las formas comunitarias locales. Uno de los principales impulsores de esta corriente, fue el intelectual Guillermo Bonfil Batalla, quien estuvo a cargo del INAH entre 1976-1980 y estaba convencido que las comunidades tenían el derecho de contar su propia historia<sup>28</sup>.

Los museos fueron espacios que como fieles templos de poder segregaban las identidades locales y reforzaban la visión indigenista, razón por la cuál se consideró que requerían una reformulación museológica no sólo en México, sino en todo Latinoamérica. En 1972 la UNESCO convocó a un grupo amplio de intelectuales y expertos en materia de museos para realizar la *Mesa redonda* en Santiago de Chile. Como resultado de esta reunión, surgió la denominada la "*Nueva museología*", que proponía el concepto de "*Museo integral*", misma que priorizaba la relación entre "*territorio, patrimonio y comunidad*" convirtiendo al museo en un espacio vivo, participativo y en relación con su medio ambiente; es decir, en un lugar en el cual la comunidad podría dialogar (Rivière, 1993). Estas acciones consolidaron en México las visiones críticas en el campo museístico que se habían comenzado en Latinoamérica. Los postulados planteados desde 1972, se sumaron a la corriente de la *antropología crítica*, propiciando el surgimiento de la denominada "*museología mexicana*", movimiento que junto con la convicción de Bonfil Batalla, se vería materializado en iniciativas que reforzaban el compromiso político a favor de los sectores subordinados y promoviendo su participación social. Algunos ejemplos de estas iniciativas fueron: el "*Programa de Museos Escolares y Comunitarios*" (1972), la "*Casa del Museo*" (1973), el "*Museo Nacional de Culturas Populares*" (MNCP)(1982) y posteriormente el "*Programa Nacional de Museos Comunitarios*"(1986)<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Esta corriente surge a partir de la reunión de Barbados (1972), apoyándose en personajes como Salomón Nahmad Sittón, Guillermo Bonfil Batalla, Arturo Warman, Margarita Nolasco, Mercedes Olivera y Enrique Valencia.

<sup>28</sup> Al respecto propuso el concepto de "*etnodesarrollo*" bajo el cual se entiende: "*El ejercicio de la capacidad social de un pueblo para construir su futuro, aprovechando para ello las enseñanzas de su experiencia histórica y los recursos reales y potenciales de su cultura, de acuerdo con un proyecto que se defina según sus propios valores y aspiraciones.*" (Bonfil, 1982:133)

<sup>29</sup> Para la creación de museos comunitarios, el INAH planteó dos vías, la primera guiada por antropólogos desde el Centro INAH Oaxaca, quienes se basaron en la estructura comunitaria basada en comités y la segunda en estados del centro y norte de México, a cargo de los maestros locales. (Sepúlveda, 2017:84).



La visión crítica de Guillermo Bonfil en su paso por el *INAH*, había ofrecido un marco legal e institucional que dio origen a una nueva estructura administrativa denominada *Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunitarios (DESEMEC)* del cual surgió el *Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos (Prodefem)* en 1983, que estuvo la pedagoga Miriam Arroyo Quan, quien trabajó con un equipo diverso de profesionales cuyo objetivo fue promover la creación de los museos comunitarios mediante convenios con la *Secretaría de Educación Pública (SEP)* donde profesores de educación básica se convirtieron en “*promotores*” o agentes que trataron de enlazar e involucrar a la comunidad local con los procesos de elaboración de guiones y contenido museístico (Méndez, 2008:7-8). Estos espacios serían definidos como:

*“Un instrumento que impulsa la identidad y conciencia nacional, porque constata e inspira el respeto a las diferencias regionales siempre atento a la unidad nacional[...] además tendría como función servir a la comunidad, puesto que las temáticas que desarrolla están siempre ligadas a los intereses y necesidades de la misma”. (DESEMEC, 1984:233)*

Los museos comunitarios al constituirse como lugares autónomos, marcarían un quiebre en la historia monopolizante del *INAH*, pues por primera vez el patrimonio cultural que durante tantos años había estado en disputa, ya no sería extraído por las instituciones del Estado para exhibirlo a los museos nacionales o estatales,<sup>30</sup> ya que a partir de ese momento, su custodia se haría de forma local, quedando en manos de las mismas comunidades. A través de la asamblea comunitaria, era designado un comité específico para cada museo, el cual estaría formado por varios miembros de la comunidad por lo que cada decisión o cambio, se haría de forma colectiva y en común acuerdo. Se establecería además una especie de “convenio igualitario” entre los centros regionales *INAH* con la comunidad o los comités encargados, en el que se establecía la normas de conservación, catalogación y administración de bienes culturales. El reconocimiento de autoridad sobre el patrimonio local que por primera vez el poder institucional les daba a las comunidades, reforzó la autonomía en varias poblaciones oaxaqueñas, no sólo a nivel político, sino también en el ámbito cultural. En Oaxaca los museos comunitarios resultaron ser uno de los casos más exitosos, siendo la entidad con el mayor número de ellos y el modelo de referencia para otros puntos del país y Latinoamérica.

---

<sup>30</sup> Pues legalmente todo el patrimonio cultural excavado pertenecía al Estado mexicano avalado por: *la Ley Federal sobre Monumentos, Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* instaurada desde 1972, en cuyo artículo 27º.- “*Son propiedad de la Nación, inalienables e imprescriptibles, los monumentos arqueológicos muebles e inmuebles.*” *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* (1972). Ver: [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131\\_160218.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_160218.pdf). (Consultado el 21.2.19)

Históricamente en varias comunidades existen antecedentes de denuncias por parte maestros y algunos líderes locales, sobre el arrebato de objetos arqueológicos realizados por miembros de instituciones estatales, cuya justificación era que en los museos regionales o nacionales, tendrían un mejor resguardo y conservación.

En el contexto oaxaqueño uno de los casos más significativos de “despojo-resistencia”, lo describe Tomás Sepúlveda (2017), el cual toma lugar en Santa Ana Del Valle, municipio de Tlacolula. Este conflicto se origina a causa de unas tumbas prehispánicas y objetos arqueológicos descubiertos mientras se realizaban obras de construcción en el centro de la comunidad. Ante este suceso, los especialistas del Centro *INAH* Oaxaca intervinieron para documentar el hallazgo arqueológico y efectuar las medidas de conservación protocolarias. La localidad ya había tenido anteriormente varias experiencias de saqueo de piezas arqueológicas por parte del *INAH*, de extranjeros y personas externas, quienes habían extraído objetos para fines mercantiles. Debido a estos precedentes, la comunidad se encontraba escéptica, pues temía que nuevamente se llevaran dichos objetos y previendo eso se organizaron varias asambleas para discutir la mejor manera de llegar a un acuerdo con la parte institucional. Durante las negociaciones estuvieron los antropólogos Teresa Morales y Cuauhtémoc Camarena representando al Centro *INAH* Oaxaca, quienes mostraron una gran empatía en solucionar el conflicto de una manera democrática. Una de las inquietudes expresadas por la comunidad, fue su interés por volver más atractiva a la comunidad para el turismo, debido a que el vecino de Teotitlán del Valle acaparaba las rutas para el comercio de sus artesanías textiles, por lo que se oponían a que la colección de objetos arqueológicos saliera de la comunidad. La resolución de ese conflicto se cristalizó en 1986, cuando se decidió ocupar una antigua escuela ubicada a un costado de la plaza del pueblo, la cual sería la sede del nuevo museo (Sepúlveda,2017:73-76). La creación de este primer museo en Santa Ana del Valle llamado “*Shan Dany*” (“*Bajo el cerro*”), demostraba que la creación de estos nuevos espacios, ayudaría a reducir los procesos de disputa entre las comunidades y la parte institucional. Por otro lado beneficiaría a ambas partes; en primer lugar al Centro *INAH*, porque al delegarle la responsabilidad de custodia a la localidad, ya no se tenía que hacer cargo de manera directa, obligando a esta última a atender más de cerca la preservación de su patrimonio cultural y así evitar los saqueos. Del mismo modo la comunidad se veía favorecida, pues estos espacios funcionaban como una estrategia económica que instauraba nuevos puntos de interés local que fomentaba y atraería el turismo. Esta última razón fue la

que inspiraría a varias comunidades del país, las cuales comenzaron a solicitar el apoyo del Centro *INAH* para la creación de sus museos locales<sup>31</sup>, entre ellos el pueblo vecino de Teotitlán del Valle, quien años más tarde crearía su Museo Comunitario.

Con el caso exitoso de Santa Ana del Valle, se conforma en 1991 la primera *UMCO A.C.*<sup>32</sup>, manteniendo como principales promotores a los antropólogos Cuauhtémoc Camarena y Teresa Morales, quienes no se deslindarían de su función en el Centro *INAH* Oaxaca. Las experiencias en los museos comunitarios en Oaxaca impulsaron la creación del *Programa Nacional de Museos Comunitarios* (1993) apoyados por el *INAH* y la *Dirección General de Culturas Populares (DGCP)*, designando como coordinadores a los antropólogos antes mencionados (Sepúlveda, 2011:82-104). En 1994, se realizó el *Primer Encuentro Nacional* en la comunidad de Santa Ana del Valle, reuniendo a personas de 82 comunidades y 16 estados del país<sup>33</sup>. A partir de esa reunión, se nombró un *Consejo directivo* y algunas comisiones, quienes estarían encargadas de crear los estatutos que en 1995 permitirían registrar legalmente a la *Unión Nacional de Museos Comunitarios y Eco-museos de México (UNMCE A.C)* como una asociación civil que conjuntaría las Uniones y Delegaciones Estatales de todo el país (Camarena y Morales, 2016:158-159). Al término del periodo priista, el *Programa Nacional de Museos Comunitarios (PNMC)* se descentralizaría, delegándosele a las *Unidades estatales de Culturas Populares* de los gobiernos estatales<sup>34</sup> aunque la parte institucional continuaría diseñando programas similares como el *Programa Nacional de Espacios Comunitarios (PNEC)* (2013) junto con la renovación de los guiones museológicos de la *Red de Museos del INAH*.

Actualmente el movimiento de museos comunitarios en su carácter de asociación civil, ha tenido mayor libertad para llevar a cabo su trabajo, pues la relación con los centros *INAH*, consiste únicamente en recibir asesorías en cuestiones de museografía y conservación preventiva (De Carli, 2003:16). Durante los últimos años ha podido expandir sus lazos a nivel internacional conformando la *Red de Museos comunitarios en América Latina o Red de*

---

<sup>31</sup>Como: Coahuila, Durango, Jalisco, Nayarit, Sonora, Veracruz, Tlaxcala, Zacatecas, Puebla, Querétaro, Baja California, Yucatán y Edo de México. (Holo, 2008:56)

<sup>32</sup> A la *UMCO A.C* se sumarían 19 comunidades y se basarían en el sistema de cargos para nombrar a un comité quien se reponsabilizaría de mantener en funcionamiento el museo comunitario además de realizar tareas como: catalogación conservación, documentación, atención, entre otras. (De Carli, 2003:15)

<sup>33</sup> Los estados participantes fueron Baja California, Coahuila, Colima, Chiapas, Chihuahua, Distrito Federal, Durango, Guerrero, Jalisco, Morelos, Oaxaca, puebla Querétaro, Tlaxcala, Veracruz y Yucatán (Camarena y Morales, 2016:153-154).

<sup>34</sup> “[...]se calcula que en esa fecha se lograron atender a 160 museos comunitarios y se promovieron 59 en los 28 estados del país, realizando labores de rescate y conservación.” (Franco, 2000 en Del Rio Cañedo,2010:140)

*memoria* (2000)<sup>35</sup>, a pesar de eso, es importante decir que también se enfrenta a una época de precariedad que deja tambaleante su continuidad. Gran parte de su financiación ha provenído del extranjero de dependencias como: la *Fundación interamericana*, *UNESCO*, la *Fundación Rockefeller*, la *Agencia Suiza para el Desarrollo* y el *Museo de Cultura de Basilea*. Sin embargo, dicha financiación está basada en proyectos concretos, por lo que no cuentan con un presupuesto a largo plazo para el mantenimiento y administración de estos espacios. En el caso concreto de Oaxaca, varios de los museos se han mantenido gracias al trabajo voluntario que los comités asignados realizan como parte del tequio o servicio comunitario, quienes se encargan de cuidar y administrar estos espacios, a pesar de eso, en algunas ocasiones surgen gastos extras, por lo que se llega a pedir una cooperación mínima a las personas que visitan estos espacios y se venden algunas de sus artesanías locales. Debido a que muchos de estos espacios no cuentan con el presupuesto suficiente para cubrir todas las necesidades financieras a lo largo de los años, por lo que lamentablemente ha sido difícil mantener de pie estos espacios y al no existir otra alternativa que posibilite su existencia, muchos de ellos han tenido que cerrar sus puertas.

Hasta este punto, he logrado realizar un breve recorrido general sobre la historia de estos espacios desde su surgimiento, época de apogeo y hasta la actualidad. Con esto pudimos ver que ante la oleada neoliberal de los años 90's, los museos comunitarios simbolizaron para el contexto local una esperanza de descentralización y autonomía comunitaria, pero al mismo tiempo eran sitios vistos como puntos de atracción turística, valorados por los posibles beneficios económicos que estos generarían, ya que al volver más interesantes las comunidades, habría más visitantes y posibles compradores externos. Así como los museos comunitarios fueron una parte de la historia cultural de Oaxaca, también lo que sucedía en la capital, como foco gestor de la vida artística y cultural en la entidad, definirían la situación actual en el ámbito cultural en lugares periféricos como Teotitlán del Valle, por lo que a continuación presentaré brevemente un panorama de aquellos años, completando así la cartografía de tensiones y entender mejor lo que sucedería años posteriores.

---

<sup>35</sup> Con diez países de Latinoamérica: Bolivia Chile, Colombia, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, México, Panamá, Perú y Venezuela.

#### 2.4.2. Galerías ilusorias, mecenazgos y meca cultural

Uno de los hechos que abriría de manera violenta el turismo en Oaxaca, sucedió en 1987 cuando el Centro Histórico de la ciudad y la zona arqueológica de Monte Albán fueron declarados “*Patrimonio Mundial de la Humanidad*” ante la *UNESCO*, colocando a Oaxaca en un destino atractivo para el mundo. Es también ese periodo cuando se da el denominado “*boom*” de la plástica oaxaqueña, momento en el que hay un florecimiento artístico de jóvenes creativos quienes producirían gran cantidad de obras con un estilo pictórico que marcarían tendencia a nivel mundial<sup>36</sup>. Algunos críticos de arte coinciden que dichas vanguardias carecían de un contenido crítico, pues priorizaban el aspecto estético; además de que en ellas se plasmaban temáticas estereotipadas sobre la identidad oaxaqueña. Era un arte que no reflejaba la realidad social y política de desigualdad que vivía el estado, sino únicamente complacía el disfrute de una cultura idealizada, mitificada y exótica; aspectos que la volvían redituable e interesante para los coleccionistas (Nahón, 2017:62). Ante esto, varias galerías comenzaron a abrir sus puertas, erigiendo a Oaxaca en un centro artístico reconocido a nivel mundial con un activo mercado del arte. En este mismo periodo, hubo por parte del Estado priista una cooptación de artistas, intelectuales y escritores a través de patrocinios como becas al extranjero, exposiciones, compra de obra, publicaciones, etc. Con dichos beneficios, varios artistas se encargaron de producir un arte “apolítico” que ayudó a mantener el “*status quo*” indispensable para conservar la buena imagen del gobierno autoritario (Holo, 2008:86). Uno de estos artistas fue el oaxaqueño Rufino Tamayo, a quien se le asocia con la “*generación de la Ruptura*” (1950-1960), la cual terminó con la corriente posrevolucionaria del muralismo mexicano. Su fama llegó al ámbito internacional, convirtiéndose en uno de los artistas más importantes del siglo XX, por lo que el Estado lo designó como el embajador cultural que difundiría a través de su obra la “mexicanidad” al mundo, plasmada en un estilo abstracto, simbólico, metamórfico y colorido. Rufino Tamayo, amante del arte precolombino, creó en Oaxaca el *Museo Rufino Tamayo de Arte Prehispánico* (1974) y su estilo artístico se reflejaría en la curaduría de dicho recinto, donde expuso sus piezas arqueológicas acentuando su carácter “*estético y no antropológico*” (Nahón, 2017:102). Tamayo impulsó a varios artistas oaxaqueños, entre los que destaca Francisco Toledo, mestizo zapoteca originario de la

---

<sup>36</sup> Entre ellos, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Rodolfo Morales, Juan Alcázar, Sergio Hernández, Arnulfo Mendoza, Alejandro Santiago, Rodolfo Nieto, Luis Zarate, Filemón Santiago, Rolando Rojas, entre otros.

comunidad de Juchitán de Zaragoza y a quien Rufino conoció durante una estancia en París, joven que posteriormente se convertirá en uno de sus alumnos más talentosos, ganando fama en Europa y Estados Unidos.

Después de vivir unos años en el extranjero, Francisco Toledo regresó a Oaxaca para iniciar diversos proyectos culturales que activarían la vida cultural en el estado. Fundó la asociación civil *Pro-Oax (Patronato Pro-Defensa y Conservación del Patrimonio Natural y Cultural de Oaxaca)*(1993)<sup>37</sup>, organización no gubernamental conformada por intelectuales, activistas, artistas y profesionistas especializados en diversas áreas de la difusión del arte, el patrimonio cultural y la biodiversidad. La labor de la Pro-Oax se centraría en el impulso de iniciativas y demandas sociales que violentaban el patrimonio biocultural de la entidad. Francisco Toledo es considerado como uno de los activistas sociales más comprometidos de México y él cuál supo negociar con la clase política, empresarial e intelectual del país, creando alianzas e impulsando proyectos culturales que retribuyeran económica, positiva y democráticamente a Oaxaca. Selma Holo lo define como:

*"[...]una versión de cacique de fin de milenio quien fue capaz de transformar una ciudad turbulenta en un adorable sitio urbano con un próspero centro histórico a pesar de sus políticos."*(Holo, 2008:104).

Otro de los artistas que también aportó mucho a la vida cultural de la entidad, fue el pintor Rodolfo Morales, originario de Ocotlán de Morelos, a quien también impulsó Rufino Tamayo. Morales creó la *Fundación Rodolfo Morales* (1992) con la que realizó proyectos de protección a la naturaleza, reforestación, creación de viveros comunitarios para preservar la fauna y flora local. En su municipio natal, fomentó actividades culturales (eventos musicales, lecturas de poesía, conferencias), realizó un teatro al aire libre, una sala para proyección de películas, bibliotecas comunitarias, además de que su pasión por el arte colonial, lo llevó a invertir gran cantidad de fondos en proyectos de restauración.<sup>38</sup>

La generosidad y carácter altruista de Francisco Toledo y Rodolfo Morales, los llevaron a donar fondos para la rehabilitación de inmuebles con un alto valor histórico. Así mismo, gracias a las alianzas que hicieron junto con otros artistas, empresarios e intelectuales, hicieron de Oaxaca una "*meca cultural*" en la que continuamente se abrirían espacios

---

<sup>37</sup> Apoyado también por artistas como Juan Icaraz, Rubén Leva y elites más influyentes en Oaxaca, *Pro-Oaxaca* difundiría sus demandas a traves de un boletín con acceso a varios medios de comunicación locales en internacionales, además de un blog en internet donde se pueden consultar algunas de sus declaraciones: <http://prooax.blogspot.com/> (Consultado 14.3.19)

<sup>38</sup> Tales como: el *Ex convento de Santo Domingo Ocotlán, San Baltazar Chichicapam, San Felipe Apóstol, San José del Progreso, San Jacinto Ocotlán, San Pedro Taviche, San Martín Tilcajete y Santa Ana Zegache*. En esta última localidad se crean los "*Talleres comunitarios Zegache A.C*" que continúan realizando labores de *conservación y restauración* con gente local (Holo,2008:120-125).

innovadores<sup>39</sup> que fomentaban la cultura, las artes y la inversión privada. Uno de los apoyos más importantes que hicieron, se realizó en el último sexenio priista correspondiente a Ernesto Zedillo (1994-2000) y fue el *Convenio Interinstitucional* para la operación del *Centro Cultural Santo Domingo en Oaxaca*, proyecto único en su tipo, pues por primera vez se crearía un fideicomiso entre *Conaculta-INAH* (gobierno federal), *Secretaría de Cultura en Oaxaca* (gobierno estatal), *Pro-Oax* (organizaciones civiles no gubernamentales) y *Fomento Social Banamex* (iniciativa privada a cargo del empresario Alfredo Harp Helú). Dicho proyecto de restauración se consideraría para esos años el más ambicioso de Latinoamérica, pues además de abarcar la rehabilitación del *Ex-convento de Santo Domingo de Guzmán*, se estableció un complejo cultural que daría cabida al *Museo de las Culturas en Oaxaca*, la *Biblioteca Francisco de Burgoa (UABJO)* y el *Jardín Etnobotánico de Oaxaca*. Este complejo entró en funcionamiento en 1998 y se convertiría en el primer Centro Cultural en México, concebido como una sociedad “*tripartita*” (una alianza entre la sociedad civil, pública y privada).

#### **2.4.3. Filantropía ¿Una alternativa?**

La falta de rigidez en las instituciones de ese periodo otorgaron gran libertad a la iniciativa privada y extranjera, la cuál no tardó en desaprovechar los nichos de inversión que el floreciente sector cultural ofrecía en Oaxaca. La gestión patrimonial adquirió una creciente importancia en las instituciones financieras internacionales, tales como los Bancos Multilaterales de Desarrollo, que introdujeron la noción de “capital social” como indicador de utilidad y legitimación de la inversión en la economía de la cultura<sup>40</sup>; situación que compensaba el impacto de las políticas neoliberales que pretendían mercantilizar drásticamente los bienes culturales (Yúdice, 2002:27-30). De esta manera museos, zonas arqueológicas y monumentos históricos, ingresaban al mercado convirtiéndose en uno de los principales recursos que alimentaron la política neoliberal en México. Al mismo tiempo, las políticas culturales daban cuenta de la tendencia a la mercantilización cultural y patrimonial, prueba de ello fue la aprobación de un marco legal que autorizaba el ejercicio directo sobre

---

<sup>39</sup>Como: *Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO)*, (1988), el *Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO)* (1992), el *Instituto Oaxaqueño de las Culturas* (1993), el *Sistema Estatal de Casas de Cultura* (2015), la *Red de Bibliotecas*, *Centro fotográfico Álvaro Bravo* (1996), la *Casa del Pueblo*, el *Centro de Iniciación Musical de Oaxaca* (2017), el *Centro de Artes San Agustín (CASA)* (2006), el *Cineclub “El Pochote”* (1992), *Fonoteca Eduardo Mata* (1996), etc.

<sup>40</sup> Por esta razón también se explica el interés de instituciones como: la *Fundación interamericana*, *UNESCO*, *Fundación Rockefeller* y la *Agencia Suiza para el Desarrollo*, habían decidido subsidiar a la *UMCO.A.C.*

los recursos “autogenerados”<sup>41</sup> de cada dependencia, deslindando financieramente al Estado de sus instituciones culturales y permitiendo que asociaciones privadas invirtieran en proyectos estatales en ámbitos como la restauración, la investigación y la difusión en el patrimonio cultural. Todas estas acciones hicieron posible la creación de alianzas entre instituciones culturales con actores privados, nacionales y extranjeros, aumentando el involucramiento del sector empresarial, quien vio en la cultura una oportunidad de inversión prometedora, atractiva y redituable económicamente.

La participación del empresario Alfredo Harp Helú en el proyecto de restauración del Templo de Santo Domingo, sería el punto de partida para la denominada “Era Harp”, la cual se convertiría en una de las temporadas más cuestionadas (para bien y para mal) debido a la gran cantidad de proyectos culturales y sociales que la familia Harp realizaría en Oaxaca. Nacido en la ciudad de México en 1944, Alfredo Harp Helú estudió contaduría en la UNAM y tras una oportunidad otorgada por su primo Carlos Slim, uno de los hombres más ricos del mundo, se hizo cargo de la presidencia del *Consejo de Administración* de la *Bolsa Mexicana de Valores* y posteriormente compró grupo *BANAMEX*, del cuál surgieron *Fomento Social*, *Fomento Cultural* y *Fomento Ecológico Banamex*. En 1995 a raíz de su participación en el complejo Santo Domingo, regresó a Oaxaca donde conoció a su segunda esposa María Isabel Grañén Porrúa, doctora en Historia del Arte con quien decidió comenzar una vida en dicha entidad. Convencido de su espíritu generoso, Alfredo Harp tomaría como lema: “*La filantropía como su forma de vida*”, gran aficionado al béisbol en una de sus frases menciona a manera de metáfora:

*“He decidido que el último 25 por ciento de mi vida potencial se centrará en jugar temporadas filantrópicas; procurar llenar de hits los partidos, correr las bases con la máxima rapidez y anotar muchas carreras para promover una vida más digna entre las personas marginadas.”*<sup>42</sup> (Harp, 2013:167)

Ya en los primeros años de establecerse en Oaxaca, crea los *Amigos de Oaxaca* (1997) y tiempo después nacería la *Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca (FAHHO)* (2000). La labor de la Fundación tomaría gran importancia en varios estados de la República Mexicana, aunque sus proyectos se centraron mayoritariamente en el estado de Oaxaca, abarcando temas como la educación, la cultura, la ecología, la salud y el deporte. Aunado a esto, ha logrado adquirir

---

<sup>41</sup> Los cuales permitían que los ingresos económicos de los museos y zonas arqueológicas ya no serían entregados al Gobierno Federal, sino que cada Estado tendría la libertad de administrarlos y destinarlos en los proyectos propios.

<sup>42</sup> Consultado en línea: <http://fahho.mx/Vivir-Morir-Jugando-Beisbol.pdf> (Consultado el 20.12.19)



gran cantidad de edificios antiguos, los cuales ha restaurado y adecuado para crear museos, bibliotecas y centros culturales.<sup>43</sup> Al mismo tiempo creó alianzas con los intelectuales más importantes del Estado como el reconocido Francisco Toledo, quien durante toda su vida y antes de la aparición de la FAHHO, había luchado por hacer de Oaxaca un espacio propicio y digno para el florecimiento cultural. La cercanía de Toledo con la Dra. María Isabel Grañén, le permitió al pintor juchiteco plantear algunas de las directrices en la Fundación, lo que de cierta manera equilibrio los intereses empresariales de la familia Harp y los de sociedad civil.

La Fundación Harp ha sido considerada como uno de los motores culturales principales del Estado, el poder que tiene ha sobrepasado incluso la labor del gobierno estatal. Se podría decir que en la actualidad todo artista, colectivo, gestor e investigador, que desee realizar algún evento, festival, exposición, concierto o labor académica en Oaxaca, tiene que recurrir indudablemente a la FAHHO, pues es la que tiene a su cargo los espacios culturales, archivos históricos, fonotecas y colecciones más importantes del estado. El acaparamiento y centralización de la vida cultural oaxaqueña, ha pasado a manos privadas, como si fuera una especie de “*monopolio cultural*”<sup>44</sup> que el mismo gobierno estatal ha permitido, pues intencionadamente le ha encomendado a la FAHHO la tarea de administrar y gestionar los proyectos estatales utilizando parte los recursos públicos. Uno de los mecanismos que la Fundación utiliza es a través de donaciones o cooperaciones “*tripartitas*”, en las que regala un cierto porcentaje para la realización de proyectos, con la condición de que el Estado y otros actores se comprometan a donar las partes restantes. En términos políticos, la FAHHO ha usado al Estado como un “*aliado-cómplice*” para seguir monopolizando la esfera cultural, al grado de negociar y modelar con el gobierno, elementos legislativos (políticas culturales) que no frenen su libertad de acción, sino más bien, amplíen sus facultades para seguirse expandiendo. Ante esto, considero conveniente reflexionar sobre las estrategias y formas que utiliza la llamada “*filantropía empresarial*” para disfrazar los intereses de sectores privados. En palabras de Abraham Nahón:

---

<sup>43</sup>Algunos de los espacios con que cuenta la FAHHO son: *Adabi México-Oaxaca, Biblioteca Andrés Bernal, Biblioteca de Investigación Juan de Córdova, BS Canteras, Biblioteca Jorge Luis Borges, BS Biblioteca Infantil y Juvenil Casa de la Cacica, Casa de la Ciudad, Centro Cultural San Pablo, Coordinación de Medio Ambiente FAHHO, Fonoteca Juan León Mariscal, Museo de Filatelia de Oaxaca, Museo Infantil de Oaxaca, Museo Textil de Oaxaca, Taller de Restauración FAHHO.*

<sup>44</sup>Algunos artículos donde se critica la labor de la FAHHO: “*Falso altruismo y cacicazgo cultural de la Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca*”, <https://www.elpinero.mx/falso-altruismo-y-cacicazgo-cultural-de-la-fundacion-alfredo-harp-helu-oaxaca/>, “*Filantropía de Harp Helú, con millonarias ganancias*”, <https://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/2015/05/05/filantropia-de-harp-helu-con-millonarias-ganancias/>, “*Ya no hay futuro*”, <https://esferapublica.org/nfblog/ya-no-hay-futuro/>, “*Filantropía con garras*” <https://www.reporteindigo.com/reportes/filantropia-con-garras/>. (Consultado el 6.7.20)

*“Bajo esta noción filantrópica —que se presenta como una misión salvadora de las ineficiencias del Estado en Oaxaca [...] y es la iniciativa privada la que ahora va tomando más poder en la definición de las actividades y de la política cultural en la entidad.” (Nahón, 2017:125)*

En un contexto neoliberal, no es de extrañarse que los agentes privados y el Estado operen de manera conjunta, desdibujando la línea entre ambos. En el caso de Oaxaca, la apuesta de la FAHHO ha sido en la “inversión cultural”, uno de los recursos más redituables por la gran cantidad de turismo que hay en el estado. Y a pesar de que presente sus proyectos culturales como “no lucrativos” cuidando su carácter “filantrópico”, lo cierto es que se llegan a obtener ganancias millonarias. Así mismo, la ávida privatización cultural en Oaxaca, fue también resultado de la denigrante corrupción del gobierno priista, quien fallidamente intentó mantener una imagen embellecida de la entidad oaxaqueña, no obstante, sería el arte un recurso liberador, que más allá de adornar las paredes de lujosas galerías, derramaría por las calles mensajes incómodos de un presente sin maquillaje.

#### **2.4.4. Arte distópico callejero**

Si rastreamos un poco en la historia de Oaxaca, podremos encontrar en el arte movimientos contrahegemónicos que se han interpuesto a los embates de la centralización y mercantilización. Uno de los ejemplos de resistencia cultural más emblemáticos de la entidad es la gráfica popular, movimiento artístico-político en el que no primaba la calidad estética que el mercado y las industrias culturales demandaban. Muy al contrario, los artistas de este movimiento usaban al arte como un grito contestatario que a través de imágenes simples conseguían expresar la indignación social derrumbaban aquella imagen mitificada y carente de realidad que se tenía de Oaxaca.

Las artes gráficas en Oaxaca ya estaban presentes desde los años 50's, pues formaban parte de las materias que se impartían en la *Escuela de Bellas Artes* de la UABJO; no obstante, el movimiento de gráfica comenzó a tomar fuerza a finales de los años 70's, cuando los mismos maestros grabadores fundan varios talleres independientes (Nahón, 2017:178-181) donde se integraría una generación de jóvenes comprometidos políticamente. Estos artistas más allá de buscar lugares en galerías para exponer su obra individual, buscaban la apropiación de espacios desde lo colectivo, era “*el tránsito de los artistas callejeros a un oficio más decantado en los talleres de gráfica*” (Nahón,2017:186). Considerando los estándares elitistas y costosos que había tenido el arte de las galerías hasta ese momento, la artes gráficas se diferenciaban porque posibilitaban el libre acceso, acabando con los conceptos de “unicidad y autenticidad”

(Nahón, 2017:185;213) que colocaban a las piezas en un lugar privilegiado al que pocos podían acceder.

En el 2006 cuando se da el movimiento social de la *Asamblea Popular de Pueblos de Oaxaca (APPO)*<sup>45</sup>, alrededor de 50 artistas anónimos y colectivos independientes<sup>46</sup> conformaron la *Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (ASARO)*, comenzando a crear un “arte político” que expresaría en imágenes satíricas las demandas y denuncias del movimiento. En sus propias palabras: “*Es un arte producido en el conflicto y pensado como un instrumento de lucha*” (Estrada, 2012:141). El talento creativo y técnico de la joven generación de artistas, logró plasmar a través del estencil, graffiti y/o serigrafía, imágenes a gran escala, las cuales eran colocadas en las paredes de la ciudad, acompañadas de mensajes políticos implícitos que a manera de sátira artística gritaban un “*¡Ya basta!*”. Esto evidenciaba la otra cara de Oaxaca, contradiciendo aquella imagen pintoresca e intacta que el gobierno pretendía mostrarle al turismo. El espacio público se convertía en un “*territorio colectivo*” que era reapropiado y resignificado por la sociedad civil para dar a conocer al mundo el hartazgo y sentir social originado por la crisis que se vivía “[...]la ciudad era tomada como un gran lienzo para la acción artística colectiva que redefinía la práctica artística en Oaxaca como práctica política.” (Nahón, 2017:165) La transformación de las fachadas prístinas del centro histórico, fue una acción que revertía el discurso patrimonial, pues aquellos monumentos que desde hace tiempo habían significado un poder represivo, ahora los usaba como medio de liberación.

La solidaridad artística con las movilizaciones populares y campesinas a partir de los años 90's en Oaxaca constituyó una “*protesta simbólica*”<sup>47</sup> que reconfiguraría la forma de abordar al arte, incentivando la apertura de espacios independientes<sup>48</sup> en los que se producía y difundían diversas creaciones artísticas con toques críticos. Surgieron artistas en el ámbito musical, audiovisual, fotográfico y literario, además de que en algunos museos se buscó adaptar los temas de las exposiciones dándoles un carácter más político. Las expresiones

---

<sup>45</sup> La APPO se formó con más de 300 organizaciones, asociaciones civiles y comunidades, quienes se solidarizaron con la indignación que causó la agresión por parte de la policía estatal al desalojar el plantón de profesores de la Sección 22 del SNTE. La principal demanda era la salida del gobernador Ulises Ruíz Ortíz a causa de la corrupción, violaciones de derechos humanos, reivindicación de las autonomías locales y defensa los recursos naturales y el territorio (Bautista, 2008:123-125).

<sup>46</sup> *Arte Jaguar, Zape, Zaachila, Stencil Zone, Bemba Klan, Revólver, Movimiento Contracultural Oaxaqueño, Tlacolulokos, Lapiztola*, entre otros (Nahón, 2017:166).

<sup>47</sup> Marco Estrada introduce el término de “*protesta simbólica*” la cual refiere a los elementos no discursivos, es decir, emotivos, plásticos, sonoros, escénicos y figurativos que apoyaron a la movilización contestataria pública. (Estrada, 2019:32-33)

<sup>48</sup> *El Espacio Zapata, Nueva Babel, el Tianguis Cultural Libertad y Resistencia, la Revuelta Cultural Mexicana, la Curtiduría, la Casa Rasta, la Nueva Babel, el Café Central*, entre otros.

artísticas en Oaxaca demostraban que era posible hacer política “desde el arte y con el arte”, haciendo visible el descontento social y enalteciendo el espíritu lucha de la joven generación.

#### **2.4.5. Nodos Contemporáneos**

La larga tradición cultural oaxaqueña junto con el impulso dado por los movimientos artísticos contestatarios de inicios del siglo XXI, convertirían a Oaxaca en un “laboratorio experimental y creativo”. La entidad ha tenido la fortuna de contar con actores que a manera de mecenazgo, han patrocinado y promovido varios proyectos culturales con interesantes propuestas vanguardistas que la han posicionado como uno de los focos artísticos más importantes a nivel internacional. En los últimos años, la entidad ha sido sede de eventos importantes en materia cultural, iniciativas que han venido de artistas, activistas culturales, directores de museos, colectivos independientes y fundaciones nacionales e internacionales. En el ámbito del arte contemporáneo constantemente se realizan residencias artísticas en las cuales se invitan a personalidades de renombre internacional, quienes realizan cursos de especialización y formación a artistas locales, resultado de estos talleres, lugares como el *MACO* y *el CASA*, han presentado exposiciones individuales y colectivas con temáticas críticas. A la par se han realizado encuentros como el *1º Encuentro de Arte Contemporáneo en Oaxaca* (2019), evento de carácter multidisciplinario que abarcó propuestas de dibujo, pintura, escultura, fotografía, videoarte e instalación. Alrededor del tema museístico, en junio del mismo año tomó lugar el “*Coloquio Internacional Políticas públicas. Autonomía, desnormalizar, descolonizar*”, junto con la *4ª edición de la Cátedra Extraordinaria de Museología Crítica William Bullock*, que por primera vez salió de la Ciudad de México y tuvo como sede diversos espacios de la *FAHHO* tales como el *Centro Cultural San Pablo*, el *Museo de la Filatelia de Oaxaca*. y el *Centro de las Artes de San Agustín*. La *Cátedra Bullock* reunió a académicos, curadores y museólogos, quienes reflexionaron acerca de las políticas públicas en el ámbito museológico local y global<sup>49</sup>. En dicha ocasión los asistentes se enfocaron a resolver las preguntas: *¿Cómo diseñar políticas públicas que contribuyan a generar autonomía curatorial, pedagógica, jurídica y administrativa con una visión crítica?, ¿Cómo desnormalizar prácticas museológicas y éticas*

---

<sup>49</sup> Creado en 2014 por la Secretaría de Cultura, a través del *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL)*, el *Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)* de la *Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)* y el *British Council México*. Los temas anteriores han sido: *Museología crítica* (2015), *Museología, memoria y políticas de representación* (2016) y *El museo-foro: espacios museales para un mundo intolerante* (2018). Teniendo como sede la ciudad de México, sin embargo en el 2019. Consultar el programa: <https://muac.unam.mx/evento/museologia-critica-william-bullock>

*atadas al pasado?, ¿Cómo descolonizar, desde el museo, sistemas de representación dominantes e invisibilizadores de otras realidades?, entre otras.*

Otro acontecimiento de importancia para el contexto Latinoamericano fue la 3ª edición del *Museo Reimaginado* a finales del 2019, donde se logró reunir a intelectuales como Néstor García Canclini, Rita Segato, Elvira Espejo, Selma Holo, George Yúdice, Ana Rosas Mantecón, por mencionar algunos. El encuentro definió como tema central: *“El museo situado, convivir con el problema”*, dentro del cual se intentó responder a preguntas tales como: *¿Cómo descolonizar el museo?, ¿Cuáles son los nuevos caminos museológicos para una relación respetuosa, incluyente y creativa de la sociedad con las culturas vivas de América indígena?, ¿Cómo puede el museo desarrollar capacidades que contribuyan a vivir en una sociedad mejor?, ¿Cuál es la estrategia vital y social de los museos?* Además de reflexionar acerca del giro decolonial, las relaciones de género, el orden patriarcal, naturaleza, migraciones y violencia estructural, en los contenidos que hoy en día deberían de presentar los museos. Se pusieron sobre la mesa temas que urgía reflexionar en el campo cultural y principalmente en los museos. Las posturas ahí planteadas, despertaron la discusión acerca de estrategias para el rol del museo en un contexto actual cuya misión tendría que estar más encaminada a transformarse en espacios que facilitaran la formación de alianzas entre diversos actores, cuya temática abordará temas de activismo y justicia social.

Con lo que hemos mencionado en este apartado, podemos decir que Oaxaca se convirtió en un espacio de confluencia, roces y tensiones entre situaciones y actores variados. Un lugar de tradiciones enraizadas, un cotizado mercado del arte, un basto patrimonio biocultural, un turismo satisfecho pero amenazante, movimientos sociales, autonomía comunitaria, arte contestatario, empresarios filántropos, activistas comprometidos por el rescate de la memoria colectiva, etc; características que a partir de los años 90's definirían el escenario oaxaqueño, influyendo a lugares cerca de la capital como la comunidad de Teotitlán del Valle al cual nos adentraremos en el siguiente apartado. En un intento por descubrir parte la realidad en el ámbito cultural, conoceremos algunos espacios que albergan archivos comunitarios y personales, además de reflexionar sobre las posibilidades que el arte y los medios digitales tienen para generar nuevas lecturas al patrimonio cultural y memoria local.

## Capítulo 3. Archivos lat(i)entes

### 3.1. En aires Teotitecos

Volver a los aires del sur, ahí donde se ilustran y vuelven palpables las charlas que desde niña escuchaba en la sobremesa al momento del postre, mientras mis abuelos y tíos describían anécdotas simpáticas de comadres, compadres, ahijados y ahijadas. En el 2019 vuelvo a Oaxaca, después de casi tres años de estar en tierras europeas. Se hace presente ese sentimiento hogareño de olor a milpa, chocolate, pan de yema y leña. Al percibirlo, comprendo porque cada vez que llegaban a la casa del pueblo mis abuelos y madre, comenzaban a silbar de alegría. Me encuentro andando por esos caminos inundados de recuerdos, en los mismos Valles centrales solamente que unas coordenadas más al noroeste. Descansando a los pies de la sierra oaxaqueña, se ubica Teotitlán del Valle. Desde la ciudad de Oaxaca el recorrido es de aproximadamente unos 30 minutos en dirección sureste, en una recta carretera que se adentra al verde paisaje montañoso. Al mirar por la ventana, la vista se interrumpe intermitentemente por letreros oficiales que reiteran mensajes como: *“Bienvenidos a la ruta del mezcal”, “Mitla”, “Ecoturismo”, “Artesanías”, “Museo comunitario”, “Zona arqueológica”, “Restaurante tradicional”, etc.* Alrededor del kilómetro 26, se anuncia una desviación a Teotitlán del Valle, los reductores de velocidad obligan a pasar lentamente debajo de un moderno puente peatonal hecho de concreto. A un costado de la carretera es posible ver mototaxis, taxis colectivos y algunos camiones que recogen y dejan gente en la parada. En este cruce tomé un motaxi conducido por Julián, un joven de unos 22 años, tímido y sonriente, con quien pude conversar acerca del turismo tan concurrido durante la temporada decembrina. Atravesamos la autopista para así ingresar al pueblo. Andando sobre la calle principal con el nombre de *“Av. Benito Juárez”*, llama mi atención la abundancia de magueyes, árboles y cactáceas, que intercalados entre las casas, reposan en ambos costados del camino. Las casas son en su mayoría blancas con tejas de barro y sus entradas son adornadas con arcos de ladrillo rojo. Se caracterizan por mostrar en sus paredes diseños y texturas variadas, como si las fachadas se vistieran para transformarse en galerías textiles. Los grandes anuncios que las acompañan van nombrando los talleres y/o tiendas artesanales: *“Yuu Lee”, “Casa Tepezotli”, “Isac Vásquez”, “Familia Vásquez”*; continuando con frases en inglés y español como: *“Zapotec rugs hand woven”, “Traditional Rugs”, “Natural Dyes”, “Demostración y venta”, “Mayoreo y menudeo”, “Pase usted”, etc.*, mensajes que van dando

la bienvenida. Fue este el prelude que me recibió el pasado invierno, mientras regresaba a los familiares aires de Teotitlán del Valle. Durante esa estancia experimenté gratos y emotivos reencuentros con lugares y personas que hace tiempo no veía. Cuando llegué nuevamente al pueblo, tuve la sensación de que mi mirada ya no era la misma, no sé si esta vez era un poco más experimentada o por el contrario, más ingenua. Lo cierto es que más allá de enfocar mi vista a los nuevos modelos textiles o en las piedras arqueológicas incrustadas en la fachada de la iglesia que tanto me gustan, en esta ocasión intentaba ir más allá de lo inmediato, pretendía recolectar algunas historias en torno a archivos personales que muchas veces no son develadas a los ojos de los turistas o personas externas a la comunidad, quizá por el hecho de querer mantener una imagen armónica de la vida cultural en Teotitlán del Valle, sin mostrar las discrepancias o tensiones existentes alrededor de lo que se conoce como lo “tradicional”.

Le dije a Julián que me dejará a un costado del municipio, para caminar en dirección a la iglesia de la *Preciosa Sangre de Cristo*. Con el sol encima de mi cabeza y una sensación térmica de casi 28°C, busqué una sombra en una de las jardineras del atrio, me senté bajo un gran árbol conocido como “laurel de la india” mientras las corrientes repentinas del aire iban refrescando pensamientos. Decidí apoyarme en antiguas notas que durante años habían permanecido intactas y saqué de mi mochila una bitácora con fechas de “junio y julio del 2010” cuando estuve restaurando un par de textiles en el Museo Comunitario “*Balaa Xtee Guech Gulal*”. Al interior de la libreta, se hallaban dictámenes de deterioros, esquemas y procesos de restauración, junto con direcciones, teléfonos, nombres y anotaciones varias. Mientras cambiaba las hojas, los trazos apresurados en diferentes tintas, aleatorios y sin ningún orden aparente, traían con gran nitidez rostros, voces y charlas de aquel verano cuando viví en casa del señor Florentino, en aquel entonces presidente del comité del Museo Comunitario y su esposa Eloísa Gutiérrez, quienes junto con su familia amablemente nos dieron hospedaje durante el tiempo que vivimos en la comunidad. Poco a poco se iban reconstruyendo pasajes agradables, como si las fotografías mentales que en mi cabeza habitaban, salieran de su carácter de archivo para convertirse en escenas móviles.

### **3.1.1. Aquello que parecía “¿enterrado?”**

Los habitantes de Teotitlán del Valle se nombran a sí mismos “*Benni Gulal*”, “*gente Antigua*” o “*Binnizá*”, “*gente de las nubes*”. Desde sus inicios fundacionales esta comunidad se convirtió

en un lugar importante para sacerdotes y caciques. Según una leyenda local recopilada por Fray Francisco de Burgoa, Teotitlán fue el primer asentamiento zapoteco en la región:

*“[...]fue la fundación de este pueblo antiquísima, de las primeras de la Zapoteca y sus señores por el sitio de este ídolo, muy temidos, fingiendo su origen haber venido del cielo en figura de ave en una luminosa constelación, con que llamaban a su habitación y todo se ordenaba a mayor culto[...]”. (De Burgoa, 1934: T.II, 119)*

Fue fundada en 1465 con el nombre de “*Xaquija*”, que quiere decir “*Constelación Celeste*”, pues se pensaba que su dios había venido del cielo en forma de un ave acompañada de una luminosa constelación (Gay, 1881:33). Una de las creencias era que en los primeros tiempos, existió una roca cortada perpendicularmente llamada “*Piedra del Sol*” (Martinez, 1888:180) sobre la cual estaba el ídolo principal de los zapotecas. Tal divinidad se dejaba ver en medio de truenos y era ahí cuando transmitía mensajes que informaba sobre los días festivos, ordenaba el culto ceremonial y anunciaba los acontecimientos venideros, llamados que únicamente ciertas personas eran capaces de entender (Gay, 1881:29-33). Estas historias de tradición oral coinciden al indagar etimológicamente el nombre de Teotitlán del Valle que en zapoteco es “*Xa guixe*” o “*Xagua*” que significa: “*Al pie del monte cerro*” (cédula del Museo Comunitario Teotitlán del Valle, 2019) y en náhuatl vendría siendo: “*Cerca o debajo del lugar sagrado del Sol*” (Martinez, 1888:177)<sup>50</sup>. Dicha definición se ilustra cuando uno se adentra a la comunidad, en donde se observa la elevación de aproximadamente de 2200 m, denominada “*El cerro Picacho*” o “*Quie Guia Betz Gie betz*”, en cuya cima hay una peña donde se ubican dos cruces. Se dice que en los años 50's un rayo destruyó las cruces y la gente dejó de ir, después se volvió a construir en los años 60's y en 1978 se asignó el primer comité quien se encargaría en organizar la celebración en su honor; “*[...]antes la gente sólo iba a dejar flores y después la fiesta se empezó a hacer más grande hasta que se decidió poner una segunda cruz[...]” (Entrevista Jesús Sosa, Teotitlán del Valle, 2019)*. Las personas cuentan que anteriormente en la época prehispánica, se subía a la cumbre para realizar los ritos agrícolas al Dios de la lluvia, pidiendo por una buena cosecha. Según relata el Fraile Francisco Burgoa:

*“[...]este pueblo en que el demonio adquirió muy grande culto y adoración[...] halló Satanás la altura de su apetito y lo remontado de su altiva condición, escogió la cima del peñasco para cátedra de sus dogmas nefandos y teatro de espantosas representaciones[...]” (De Burgoa, 1934:T.II, 119)*

---

<sup>50</sup> En 1480 se dan los primeros contactos con los mexicas sustituyendo el nombre zapoteco al náhuatl. Lo que ahora conocemos como Teotitlán se deriva de “*Teutl*” de “*sagrado o energía divina*” refiriéndose al “*sol*” y un posible “*Ztin*” de “*reverencia*” o “*ti*” de “*nuestro o cerca*” y “*Tlán*” del “*Lugar cerca o debajo*”. Otra interpretación es “*Lugar de dios*” o “*Junto a dios*”. (Información obtenida de la cédula del Museo Comunitario, Teotitlán del Valle, 2019)



Desde aquella época este sitio sigue siendo para la comunidad uno de los principales “*lugares sagrados o lugares de oráculo*” pues en su cima se encuentra un cementerio prehispánico que se cree fue origen del pueblo. Todavía se hacen ofrendas, peregrinaciones y el día 3 de mayo se rinde culto a la Santísima Cruz, día en que los habitantes de Teotitlán del Valle suben al cerro, hacen oraciones, se toca música y se da comida. Todavía se considera como un “*lugar encantado*” del que existen varias leyendas:

*“[...]se cuenta que se aparece que se aparece la serpiente emplumada. Antiguamente era común ver serpientes con plumas en la cabeza, sólo que ahora ya no habitan en el cerro, se cambiaron de lugar.”*  
(Información proporcionada por Jesús Sosa, Teotitlán del Valle, 2019)

Con la llegada de los frailes dominicos a Teotitlán del Valle en 1580, se construyó un templo católico dedicado a la Virgen de la Natividad.<sup>51</sup> Los primeros evangelizadores fueron Tomás Ursúa y Vicente Villanueva, según cuentan las crónicas, fueron muy amables y se esmeraron mucho para ganarse el corazón de las personas locales, haciendo uso de diversos recursos como la explicación del evangelio en versos zapotecas, acompañados de representaciones de teatro, danza y música. Fue así que desde finales del siglo XVI hasta la actualidad, las personas locales adoptan la tradición católica, pero sin renunciar a elementos de su ancestralidad, por lo que el pasado prehispánico en Teotitlán, jamás quedaría enterrado. Evidencias de esta resistencia local, se pueden ver en la fachada de la iglesia, en las paredes del atrio y pilares del claustro, donde existen elementos decorativos con grecas escalonadas talladas en piedra que corresponden al periodo posclásico. Un reciente proyecto arqueológico y de restauración<sup>52</sup> ha podido recuperar en la parte trasera de la iglesia antiguas estructuras arquitectónicas en cuyas fachadas exteriores se observan grecas escalonadas contemporáneas a Mitla, las cuales son atribuidas a la principal deidad solar “*Belguie*” (*Serpiente de fuego o serpiente mágica*), ser mítico del cuál permanece todavía la leyenda en la comunidad el cual se aparece en el cerro y el en pueblo mismo:

*“Recuerdo que hace algunos años vinieron tres maleantes al pueblo, entraron a la Iglesia para querer robar la imagen de Nuestra Preciosa Sangre de Cristo<sup>53</sup>, pero en ese momento que se les aparece la serpiente que vive aquí y protege a nuestros santitos. Los miró con sus ojos brillantes y que se*

---

<sup>51</sup> “[...]en 1600 Teotitlán se convierte en la cabecera al descubrirse a los pies del templo un antiquísimo esqueleto con un rosario en el cuello, posiblemente un indio, convertido a la fe recientemente acabada la conquista[...].”(Gay,1881:T.I,134-135).

Posteriormente a finales de 1680 se unifican los corregimientos de *Teotitlán*, *Macuilxóchitl* y *Tlacolula* para formar una alcaldía mayor, después de la independencia de México, Oaxaca se divide en 26 distritos y es ahí cuando Tlacolula pasa a ser la cabecera mientras que Teotitlán del Valle se convierte en un municipio. (Información obtenida de cédula del Museo Comunitario, 2019).

<sup>52</sup> En el 2019 la comunidad inicia el proyecto de restauración de “*Belguie*” con ayuda del centro INAH Oaxaca, dentro del proyecto COVATLAO (Corredor Valle de Tlacolula).

<sup>53</sup> La *Preciosa Sangre de Cristo* es una pintura del siglo XVIII atribuida al pintor novohispano Miguel Cabrera, imagen a la que se le tiene mucha devoción en la comunidad, debido a eso la principal fiesta del pueblo se dedica en su honor.

*arrancan a correr del susto que les metió a los condenados (risas)*". (Información proporcionada por Esperanza López, Teotitlán del Valle, 2019)

El arqueólogo encargado del proyecto Leobardo Daniel Pacheco, comentó que en la zona donde actualmente está la iglesia, se encontraba el principal centro ceremonial del asentamiento zapoteca, pero durante la época de contacto fue desmantelado para construir la iglesia actual.<sup>54</sup> En el templo actual se puede apreciar en su fachada un relieve prehispánico de grandes dimensiones que corresponde a un danzante, por lo que no es coincidencia que en la actualidad, el atrio de la iglesia sea el escenario donde se llevan a cabo la famosa "*Danza de la Pluma*" que además de ser una de las tradiciones más emblemáticas de la comunidad, podría corresponder a uno de los principales archivos latentes donde se almacenan múltiples memorias y significados personales, algunos de los cuales detallaremos a continuación.

### **3.1.2. La fiesta emplumada. Entre el gozo y el rezo**

Durante el proceso de evangelización emprendido por los dominicos, la obra dancística-teatral conocida como "*Danza de la Conquista*", sirvió como un recurso pedagógico que narraba la escena de la conquista, la resistencia que pusieron las personas locales y finalmente la derrota. La "*Danza de la pluma*"<sup>55</sup> o "*Zahatoviguetza*" (*fiesta de plumas brillantes-coloridas*) representada en Teotitlán del Valle, difiere de las otras versiones de danzas que aluden al enfrentamiento entre moros y cristianos, ya que en esta se le da prioridad al espectáculo dancístico y musical, habiendo un mínimo de intercambio de versos entre los personajes.<sup>56</sup> Además, al final de la danza no se evidencia una derrota, sino todos los personajes se toman de las manos, como si a manera de metáfora, se "abrazaran o reconciliaran" con la idea del mestizaje (Oleszkiewicz, 1997:111-112). La representación de esta danza es un acto performático y llamativo visualmente; en primer lugar, por el trabajo coreográfico que consiste en una serie de saltos y vueltas que al ritmo de la música, logrando darle vida a la diversidad de plumas presentes en los penachos de los danzantes. En segundo lugar, debido a los elementos en la indumentaria, como los vistosos tocados emplumados parecidos a los que usaban los mixtecos en su fiesta al dios del baile "*Yya Yaasitasaha*":

*"Se le representaba en traje de danzante y con actitud de bailar. Su tocado lo formaba un casco azul con diadema de oro, de la que se erguía un vistoso penacho de plumas largas desplegadas en forma*

<sup>54</sup> Información obtenida de la nota informativa del 22.04.19 <https://www.ororadio.com.mx/2019/04/restauran-muros-de-centro-ceremonial-de-teotitlan/> (Consultada el 8.12.20).

<sup>55</sup> Esta danza esta representada en el "*Códice Gracida Dominicano*" donde su origen se atribuye a Cuilápam en el año 1753.

<sup>56</sup> En Teotitlán del Valle, los personajes que aparecen son: Moctezuma, Teotiles, capitanes, Hernán Cortés, soldados, alférez, bufones, Doña Marina o Malinche y Cihuapilli (la Malinche aparece doble vez, en su carácter español e indígena).

*de abanico, de color azul, blanco, rojo y verde, en cuyo centro brillaba un disco de oro.”*  
(Martínez,1905:104)

Podríamos considerar a esta danza como uno de los ejemplos de archivos lat(i)entes teotitecos más importante si consideramos todo el conjunto de significados que dicha representación guarda, tanto en los movimientos, la música y la variedad de elementos iconográficos que cada danzante elige usar para dicha celebración. Al observar con detenimiento, la particularidad y originalidad con la que cada año los participantes adornan sus vestuarios, distinguiéndose principalmente en los penachos donde dependiendo del gusto personal, se colocan figuras distintas como el sistema solar con los nueve planetas y el sol ilustrado con un espejo, dibujos de jaguar, tigre, grecas, la corona de la vida y muerte o símbolos prehispánicos, entre otros (Información proporcionada por Ruperto Martínez y Mateo Mendoza, ex-danzantes, *Teotitlán del Valle*, 2019). Así mismo, la capa que los danzantes portan en la espalda nos habla de un gusto y memorias personales, pues en ellas se tejen o pintan motivos significativos para el danzante, como la imagen del santo a quienes dedican su baile y últimamente se han colocado tapetes tejidos por ellos mismos con diseños propios.<sup>57</sup> Algo original en su vestimenta, son las franjas coloridas ubicadas en la parte inferior del pantalón, las cuales están tejidas en telar de pedal usando los diseños presentes en los tapetes tradicionales. Esta modificación en la vestimenta tradicional ha ocasionado que la delegación dancística de Teotitlán del Valle permanezca vetada muchos años de la Guelaguetza, porque el comité de autenticidad no permite que los danzantes incorporen en su vestimenta los textiles de lana que ellos mismos tejen, ya que el traje original lleva “tela de la virgen.” (Entrevista virtual a Beto Ruíz, 2020)

Por otro lado, la participación en la danza tiene también un carácter ritual, en el que las personas que deciden ser danzantes deben realizar una promesa, manda o algún tipo de pedimento al santo patrón o patrona (Hernández-Díaz, 2012:32-33). Se trata de una tradición que involucra un acto religioso en el que algo personal se ofrenda a lo divino, pero al mismo tiempo simboliza un compromiso comunitario<sup>58</sup> que dura tres años y es convenido ante la

---

<sup>57</sup> Su vestimenta tiene más elementos significativos como la macana, paliacates, monedas, la sonaja, esencial para marcar el ritmo de la música al momento de bailar, la cual esta adornada también con plumas y su base corresponde a una pata de venado como símbolo de protección, etc. (Ver Hernández-Díaz, 2012,68-69).

<sup>58</sup> La participación en la Danza de la Pluma equivale a una mayordomía, pues se considera como un servicio en el sistema de cargos comunitarios que involucra la organización de los festejos, calendas, música, etc. (Hernández-Díaz, 2012:32;73).

iglesia y con las autoridades municipales<sup>59</sup>. Esto recuerda a lo que Bolívar Echeverría mencionaba sobre el significado de la fiesta como una “*reproducción del mundo de la vida*”, para él lo más característico y decisivo de la experiencia festiva, se encontraba en la “*ceremonia ritual*”, donde se desata y ata el mundo de la existencia humana con aquello que se considera sobrehumano, teniendo esa vivencia de plenitud de la vida y del mundo algo que en un terreno rutinario no se conseguiría, como si se logra en la experiencia de “lo sagrado” (Echeverría, 2011:421-425). Otra interpretación de esta celebración radica en que al ligar la fiesta con el pasado prehispánico y la tradición católica, es posible construir una declaración “dramática y multivocal” sobre identidad, esperanza y confianza en sí mismo, en vista hacia un futuro (Cohen, 1993:155-156). A través de la danza, se articula la identidad cultural local zapoteca dentro del Estado-Nación borrando los roles de subordinación en una relación de diálogo entre iguales, es un intento por ganarse el reconocimiento de “*ser mexicano*”, pero sin perder ese universo cultural zapoteco que pretendió se aniquilado y que constantemente se añora. Al platicar con algunas personas, pude percibir parte de esa nostalgia, como cuando el maestro Adrián Montaña, me decía:

*“[...]Yo estoy muy enojado con la cultura que llegó, porque nos robaron tanto. [...]distorsionaron tanto, hicieron relajo y medio, para quedarse con todo ¡hasta tu mente! Voy a creer que estas gentes, no pizcan nada. Yo tengo santos porque nos los inculcaron, nos los metieron y desgraciadamente somos una mezcla [...].”* (Entrevista a Adrián Montaña, Teotitlán del Valle, 2019)

Una tercera interpretación es la de Jeffrey H. Cohen, quien menciona que esta danza y festividad, eran una oportunidad para mostrar el estatus social de las familias locales, pues dependiendo del tipo de fiesta que se daba, se asumía el poder económico de quien hacía la mayordomía. Además de que existía un interés por denotar una “*identidad teotitlica*” para usarla con fines mercantiles, ya que la fiesta se hace de carácter público, permitiendo la asistencia de turistas y convirtiéndose en una oportunidad ideal para la venta de los tapetes tradicionales que acompañados de la danza, el convite y calenda, comprobaban la autenticidad zapoteca (Cohen, 1993:155-156); que además de crear una imagen atractiva para el turismo, propiciaría una rápida mercantilización cultural que a la vez originaría disputas y desigualdades internas causadas por la competencia en la comercialización de tapetes.

---

<sup>59</sup> Debido a que esta tradición va ligada con la celebración de las fiestas religiosas más importantes en Teotitlán del Valle, como la fiesta de la Preciosa Sangre de Cristo (primer miércoles de julio), de la Virgen de la Natividad (8 de septiembre), la Virgen del Rosario (6 de octubre) y la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre).

Vemos como alrededor de esta celebración, se conjuntan intenciones que podrían generar múltiples lecturas de lo que realmente simboliza este evento para los habitantes de Teotitlán del Valle. En primer lugar no niego que como parte esencial de esta tradición, existe un fuerte carácter ritual (en el plano personal, familiar y comunitario). Sin embargo, considerando las interpretaciones antes mencionadas y las observaciones que yo misma tuve al ser partícipe en esta fiesta, puedo identificar que más allá de la sacralidad religiosa que en principio tiene esta celebración, prevalece la búsqueda de un reconocimiento en distintos niveles. Primeramente al interior de la comunidad ya que se pretende cumplir con el compromiso comunitario ante la Iglesia y la parte municipal, aunque paralelamente, hay un interés por adquirir un mejor estatus social (medido según la grandeza de la fiesta, calendas, misa, etc.). El segundo lugar, tal reconocimiento se dirige al “exterior” de la localidad, el cual busca ganar la comprobación del Estado-Nación, usando en forma de metáfora dancística la idea de “reconciliación con el mestizaje”, integrando así la identidad teotitlteca a la categoría “*del mexicano*”, lo que dejaría a un lado la posición subordinada que se tenía con anterioridad. Esta reconciliación, de cierta manera contradice un poco la afanada nostalgia de mantener vivos los orígenes prehispánicos, que cohesionan identitariamente y dotan de un carácter único a la comunidad. Habiendo un especial interés local por alimentar los discursos que remiten al pasado idealizado, siendo estos muy llamativos para el turista, quien compra los textiles tradicionales basándose en las narrativas de ancestralidad. De no ser así, se pondría en riesgo uno de los principales motores económicos de la comunidad, que es justamente el comercio de estos objetos, por lo que desenredando parte de los mitos que estos tapetes esconden, en la sección siguiente nos adentraremos en la historia de la tradición textil en Teotitlán del Valle.

### **3.1.3. Tejiendo historias locales y transnacionales**

Aunque mucho se habla de la tradición ancestral o prehispánica de los tapetes de lana, se sabe que la técnica con la que actualmente se fabrican los textiles en Teotitlán del Valle vino con los frailes dominicos, quienes introducen los telares de pedales, el hilado con rueca y la crianza de los borregos. No obstante, es cierto que antes de la llegada de los españoles en la localidad se elaboraban textiles en telar de cintura, usando fibras como el algodón, seda y maguey, las cuales eran hiladas a mano, usando huso y malacate. Una de las evidencias que comprueba esto la encontré expuesta en el Museo Comunitario, donde hay una urna con un

glifo de algodón prehispánico. Hay evidencias que al momento de la conquista, Teotitlán del Valle pertenecía al cacique de *Teozapotlán*, hoy conocido como *Zaachila*; a quien le tributaban oro en polvo, gallinas y mantas de algodón (Acuña, 1984:335). Con los nuevos telares traídos de Europa, las personas locales aprendieron rápidamente el oficio textil, llegando a crear textiles de una calidad inigualable.

Considerando el panorama contextual que da Stephen (2005:153-172) sobre la historia textil en Teotitlán del Valle, se sabe que en un principio los teotitecos intercambiaban sus textiles por el sistema de trueque en los mercados de la Sierra Norte y los Valles Centrales, época en la que eran utilizados para las necesidades básicas en forma de cobijas o cubrecamas. Durante el siglo XX, el gobierno federal impulsaría la creación de carreteras, permitiendo el acceso de los turistas a localidades donde antes era difícil llegar, como el caso de Teotitlán del Valle. Esta situación propició que los textiles se convirtieran en algo más decorativo que funcional, adquiriendo la categoría de “arte popular o tradicional”<sup>60</sup>. La producción textil se incrementó entre 1920-1970 debido al aumento del turismo, lo que propició también el interés por ampliar el mercado de exportación, ya no sólo a nivel regional, sino a los Estados Unidos y Europa, situación que originaría la consolidación de varios talleres familiares en Teotitlán del Valle, pues sólo de esta manera sería posible producir en mayor cantidad. En 1976 se estableció el primer mercado de tapetes en la comunidad, época que coincide con la incorporación de fibras sintéticas en el sector textil afectando gravemente las ventas, motivo por el cuál los artesanos locales ven la urgencia de transformar la iconografía en los tapetes, incorporándoles los famosos “diseños navajos”<sup>61</sup>, características que captarían mayormente la atención de los turistas y que permanecerían como el distintivo principal de Teotitlán del Valle hasta la actualidad. Paralelamente a finales de los años 70’s y 80’s, los gobiernos estatales crearon campañas de fomento a las artesanías a través de instituciones como *BANFOCO (Banco de Fomento de Artesanías)* y *FONART (Fondo Nacional de Artesanías)*, entre otras; la misión de estas instituciones consistiría en conservar, rescatar y promover el arte tradicional local con apoyo a la distribución comercial, otorgando créditos y mediante el

---

<sup>60</sup> Los textiles de Teotitlán del Valle se vuelven famosos a nivel internacional, considerándose como una expresión auténtica de la “*mexicanidad indígena*” conocida como “*folkart*”. Fue así que varios artistas y coleccionistas Diego Rivera, Frida Kahlo, Anita Brenner, Jorge Enciso, Miguel Covarrubias, Xavier Guerrero, Adolfo Best Maguard y la escritora Katherine Anne Porter, Abby Aldrich Rockefeller, Elizabeth Morrow, etc. se encargaron de darle difusión a nivel mundial. (Stephen, 2005: 158-164)

<sup>61</sup> Los diseños navajos fueron introducidos por los comerciantes estadounidenses cuyo interés era hacer pedidos a gran escala con elementos que resultara atractivos, por lo que con el tiempo estos diseños se incorporaron al repertorio de las formas tradicionales en Teotitlán. (Stephen, 2005:190)

suministro de materias primas. La promoción oficial que se hacía en favor del *Arte popular*, enaltecía la categoría de lo “tradicional o indígena”, remarcando una etnicidad en la que se unificaban los elementos identitarios de diferentes pueblos indígenas, los que además, eran puestos orgullosamente al mercado como *souvenirs* u objetos coleccionables “[...]image of <<Indian culture>> and the material remains of that culture that can be visited or purchased and taken home.” (Stephen, 2005:164).

Para la mayoría de los productores locales, la venta de los textiles era más efectiva haciéndola directamente con clientes extranjeros que con instancias federales, ya que esta última vía, implicaba mucha burocracia y el pago tardaba mucho tiempo en llegarle al artesano. En los años 90's, con el nuevo panorama económico neoliberal, se intensificó la exportación de textiles y el mercado se comenzó a concentrar en unas pocas familias. Es así que se fueron creando monopolios familiares, quienes contrataban tejedores independientes provenientes de comunidades cercanas como Santa Ana y San Miguel del Valle, para luego revender las mismas piezas a un mayor precio (Stephen, 2005:172-173). En la investigación que realiza Lynn sobre Teotitlán del Valle menciona:

*“About six or seven extended merchant families still control most business – either by buying finished pieces from independent weavers looking for a place to sell them, or by directly contracting weavers as laborers (mano de obra), giving them materials, designs and the dimensions of textiles to produce.” (Stephen, 2005:262)*

Las relaciones de clase y género al interior de la comunidad comenzaron a modificarse debido a la alta demanda de textiles por comerciantes estadounidenses, quienes eligieron a los productores y principales canales de comercio, además de ir adaptando ciertos diseños, texturas, colores y formas en función de la demanda. A la par de esto, se fueron estableciendo rutas de turismo desde la ciudad de Oaxaca hacia Teotitlán del Valle con contingentes de turistas que compraban paquetes turísticos completos que incluían la visita a ciertos talleres artesanales y tiendas textiles donde los agentes turísticos que dirigen estos tours, previamente establecen acuerdos económicos con los artesanos o dueños de las tiendas textiles, donde por cada tapete que los turistas compran, los guías recibirán cierto porcentaje de compensación.

Todo esto en conjunto es otra muestra clara de la astucia con la que los monopolios operan en la localidad, donde la brecha de privilegios se agranda e imposibilita a aquellos artesanos con pocos recursos materiales y de contactos, competir en el mercado. Los acaparadores llevan ventaja desde hace décadas y generación tras generación se enriquecen

y se empoderan cada vez más. Uno de los temas en los que ha profundizado Lynn Stephen (2005) ha sido en la diferenciación de clases tan marcada en Teotitlán, las cuales se manifiestan en el control y dominación del proceso laboral, por lo que al interior de la comunidad importa mucho saber si lo que se vende se ha tejido con mano propia o ha sido comprado a alguien más, dividiéndose en “comerciantes y tejedores” entrelazándose con las relaciones de género, etnia y el parentesco (Stephen, 2005:42-43). Muchas veces los vínculos familiares y la idea de la solidaridad se usa como una estrategia que permite conseguir fines específicos a cada una de las partes, tanto a tejedores como a comerciantes. Un ejemplo de esto es el “compadrazgo” (Stephen, 2005:34) a través del cual se disfraza astutamente la fuerte diferenciación social local ya que muchas veces a manera de agradecimiento por ciertos patrocinios festivos (bodas, bautizos, primeras comuniones, etc.), los ahijados se ven obligados a trabajar para sus padrinos a un bajo costo o de forma no remunerada como si estos fueran “trabajadores a destajo” manteniendo relaciones familiares a costa de condiciones de desigualdad.

Del mismo modo, los altos índices de migración por parte de los varones a los Estados Unidos y los tratos machistas que muchas mujeres teotitecas sufren dentro de sus hogares, han propiciado que en los últimos años, grupos de mujeres artesanas se organicen para formar cooperativas textiles<sup>62</sup>, las cuales se han convertido en alternativas que ayudan a compensar las relaciones desiguales en el comercio textil, debido a que reparten de manera más equitativa las ganancias a la par que amplían los nichos de oportunidad para cada una. Las mujeres que en ellas participan, no sólo se han favorecido económicamente, sino que ante los graves daños causados por la violencia y el machismo prevaleciente en la localidad, han conseguido crear nuevos espacios en los cuales se tejen redes de apoyo emocional tan necesarias para abrirse camino en la esfera política local. Ejemplo de ello ha sido que cada vez más las mujeres participan activamente en las asambleas internas y con la posibilidad de participar en los cargos comunitarios, ya que inicialmente la participación en los cargos y asamblea, estaba restringida únicamente a los hombres adultos casados (Recondo, 2007:47), pero a partir de los años 90 's, la presencia de las mujeres ha sido cada vez más evidente,

---

<sup>62</sup> *Dgunaa Gulal Ni Ruin Laadti (Mujeres Antiguas Que Hacen Tapetes), D'Gunaa Shiguie Nee Sian (Mujeres Unidas de Teotitlán), Gunah Ruinchi, Gunah Shael 2017.#guia, Te Gunaa Ruinchi Laadi (Mujeres que tejen), "Vida Nueva",* entre otras cooperativas mixtas (Stephen, 2005:272).



debido a los altos índices de migración, pero también gracias a las políticas estatales sobre igualdad de género que son promovidas desde el ámbito nacional.

Lo anterior fue sólo un fragmento de los conflictos presentes alrededor de los textiles en la comunidad, pugnas que se cubren para los ojos externos intentando mantener aquella imagen idílica del Teotitlán del Valle. Esto se entiende si consideramos el hecho de que si estas situaciones salieran a la luz, le restaría el atractivo que hasta el momento la comunidad se ha ganado, repercutiendo en el decrecimiento del turismo considerado como la fuente principal que mantiene a la localidad. En el apartado a continuación, nos centraremos en los dos sitios oficiales donde se concentra simbólicamente la vida cultural de Teotitlán del Valle; el Museo Comunitario "*Balaa Xtee Guech Gulal*" y el CCCTV, aproximándonos a sus historias de formación, su rol dentro de la comunidad, sus distintas apreciaciones al interior y al exterior.

### 3.2. ¿Necesitamos un museo?

A diferencia de la comunidad vecina de Santa Ana del Valle, el Museo Comunitario en Teotitlán del Valle, no nace a causa de un conflicto de reclamación patrimonial, sino que aquí el motivo tendría que ver con otros intereses. Y es que considerando el contexto a inicios de los años 90's caracterizado por el auge en la competencia de mercado y globalización, los habitantes locales vieron en el museo una poderosa herramienta de legitimación identitaria que hacía tangible el nexo del pasado prehispánico con el presente. Esto resultaba algo indispensable para atraer y mantener cautivo al turismo, pues existía una preocupación por no perder el sello de autenticidad en las producciones textiles, debido a que en otras partes del mundo, ya se comenzaban a elaborar textiles similares, vendiéndose incluso a un precio más barato. Fue así que el patrimonio cultural reunido en un museo local, ayudaría a conservar el atractivo que Teotitlán del Valle había alcanzado a nivel mundial desde los años 60 's gracias a su artesanía textil. Esto último, se acopló muy bien con el "*boom*" de los museos comunitarios en la década de los 90 's en México, cuando comenzaron a surgir con mayor fuerza, sobre todo en el estado de Oaxaca.

Se tiene noticia que en 1984 hubo la primera iniciativa para hacer un museo en Teotitlán del Valle, pero esta idea no proliferó debido a problemas internos en la comunidad (Sepúlveda, 2011:95; Cohen, 2001:273). Posteriormente en 1986, la comunidad vecina de Santa Ana del Valle crea el primer Museo Comunitario de México "*Shan Dany*", hecho que

motivó a los pobladores de Teotitlán del Valle para acercarse nuevamente al Centro *INAH* Oaxaca y comenzar los trabajos de organización de este nuevo proyecto. En esos mismos años se hicieron descubrimientos arqueológicos en la parte trasera de la Iglesia, donde se descubrió una ruina prehispánica la cual forma parte de uno de los centros ceremoniales más importantes de la localidad; este hecho hizo que se apresuran los trabajos administrativos para la creación del Museo Comunitario el cual se integró a la *UMCO.A.C* (1992) durante la presidencia de Gregorio Bazán Contreras. Fue gracias a las gestiones realizadas por parte del municipio, el comité y los miembros de la Unión, que a través del programa de *Museos Comunitarios y Ecomuseos*, la *Dirección General de Culturas Populares* y el Centro *INAH Oaxaca*, proporcionaron el financiamiento y la asesoría para guiar la curaduría del museo. La *Secretaría de Desarrollo Urbano Comunicaciones y Obras Públicas (SEDUCOP)* otorgó materiales para la rehabilitación del espacio que correspondería al primer mercado de artesanías de la comunidad<sup>63</sup>, ubicado a un costado de la explanada principal y frente al actual mercado de artesanías. Al platicar con el Maestro Adrián Montaña quien en aquellos años fungió como secretario del primer comité que participó durante el proceso de conformación del Museo Comunitario, me contaba:

*“Para ese entonces, nosotros sí nos dimos tiempo para estar al pendiente. Ahí estaban Teresa Morales y Cuauhtémoc Camarena, ellos ayudaron para que se realizara el museo tal y como está ahora[...]. La idea de este matrimonio era que el pueblo enfocará lo que quiere que se hable en el museo, sin intervención de otras ideas [...] hubo preguntas <<¿Qué les parece si hacemos esto?, ¿Qué les parece si hacemos lo otro?, ¿Qué es lo más interesante para que ustedes hablen de su museo?>> ¡Y la gente encantadísima con la idea de la arqueología!” (Entrevista Adrián Montaña, Teotitlán del Valle, 2019)*

En aquellos años se realizó un tequio para involucrar a la comunidad en la creación del museo. Se organizaron tres comités, uno de adecuación del espacio (elaboración de vitrinas, acondicionamiento del lugar, etc.) y dos de investigación, en los cuales se trabajaron los temas que irían en las salas del museo. Durante tres años las personas de Teotitlán participaron activamente en el desarrollo de la museografía, recolección de información (a través de talleres de historia oral, entrevistas e investigación de archivo), fotografías y piezas:

*“[...]todas esas piedras labradas fueron donadas. Yo también doné para el museo, o sea que toda esa sala de vestigios arqueológicos es donada por el pueblo. Si acaso compraron un telar, pero de ahí casi todo es donado.” (Entrevista Adrián Montaña, Teotitlán del Valle, 2019)*

Se logró juntar alrededor de más de 400 piezas en su mayoría arqueológicas, las cuales se acompañaron de maquetas, fotografías, maniqués, diagramas explicativos y cédulas. Todos

---

<sup>63</sup> El edificio fue construido en 1941 y fue ocupado como mercado de abastos hasta 1983, posteriormente se convirtió en mercado de artesanías y en 1994 se adapta para albergar el museo comunitario.

esos elementos se dividieron en tres salas que hablaban sobre las tradiciones locales, la historia oral y algunos aspectos referentes a la etapa arqueológica de la región. Bajo el cabildo presidido por Reynaldo González Pérez, el museo se inauguró oficialmente el 12 de diciembre de 1994 con el nombre de "*Balaa Xte Guech Gulal*" que quiere decir: "A la Sombra del Pueblo Antiguo" o "*Casa del Pueblo Antiguo*" y abrió sus puertas al público en febrero de 1995<sup>64</sup>. A partir de esa fecha, se nombraría un comité el cual estaría conformado por ocho miembros que cambiarían cada dos años. Después de algún tiempo, el museo de Teotitlán del Valle se salió de la *UMCO A.C.*, al parecer debido al poco interés del comité para atender los eventos que la Unión organizaba:

*" [...]qué pasa con los comités que vinieron después de nosotros, se fastidieron. <<Que por qué viajaban mucho...>> ¡Ay son burros! <<Que porque no tengo tiempo para andar paseando>> decían. Pero a mi me encantó. Nos llevaron a pasear[...] nos invitaron a Estados Unidos en Washington al Museo del Smithsonian y el Museo del Indio americano en Nueva York<sup>65</sup> [...] Pero se quitaron de la Unión y ahora no quieren regresar, cuando hay todas esas facilidades que te digo [...]". (Entrevista al Maestro Adrián Montaña, Teotitlán del Valle, 2019)*

Sumado a la incompatibilidad de visión respecto al enfoque que este espacio debería de tener, sobre este tema en una de las pláticas que tuve con Rocío Martínez facilitadora actual de dicha asociación, me comentaba:

*"[...] hay museos o comunidades que se han acercado con la Unión pero que su objetivo es meramente turístico y no compaginan, no comparten como esta misma corriente y se retiran. Tampoco es una preocupación de la Unión abarcar, sino que es más bien mantener el planteamiento y la corriente filosófica. Los que entiendan, pues trabajan y los que no, pues se respeta." (Entrevista Rocío Martínez, facilitadora UMCO, Oaxaca, 2019)*

Durante la charla con Rocío, ella recalca que la *UMCO A.C.*, no busca atraer al turismo y tampoco responde a fines económicos, lo único que pretende es crear espacios de diálogo dentro de las comunidades. Sin embargo, al estar en Oaxaca y recorrer algunos de estos sitios, este aspecto me pareció contradictorio, pues la imagen que en la entidad se difunde sobre los museos comunitarios está muy encaminada al turismo. La *UMCO A.C.* en coordinación con instituciones estatales como la *Secretaría de las culturas y artes Oaxaca*, el *INAH* y *CONACULTA*, han creado estrategias de difusión dirigidas al turismo, a través de folletos informativos repartidos en los módulos de orientación turística del centro histórico. Se trata de materiales bilingües y bastantes visuales, donde se habla de la historia de la *Unión*, se dan

---

<sup>64</sup> Información obtenida de la cédula introductoria expuesta en el Museo Comunitario (Visita a Teotitlán del Valle, 2019)

<sup>65</sup> En 1995 integrantes de la *UMCO A.C.* fueron invitados al *Museo Nacional del Indio Americano (MNIAI)*, iniciativa surgida del Smithsonian a través del *MNIA* y la *Fundación Interamericana*. El propósito era la formación del "*Cuarto Museo*" un programa que buscaba estrechar vínculos con las comunidades indígenas para reactivar el préstamo de materiales, repatriaciones, exposiciones itinerantes y apoyo técnico. (Levine, 1996:10-13)

recomendaciones para visitar a las comunidades de Oaxaca, se señalan las rutas turísticas donde se ubican los museos, junto con una breve explicación de cada uno y sus respectivos horarios de apertura. En mi experiencia y considerando algunos testimonios de personas en las diferentes localidades, me pude dar cuenta que aunque Rocío haya enfatizado mucho que estos espacios son hechos “para la comunidad”, la realidad es que de manera local pocas veces existe un interés por visitarlos, quedando únicamente para el turismo. Esta situación la comprobé nuevamente en el Museo Comunitario de Teotitlán del Valle, donde tuve la oportunidad de platicar con uno de los encargados, quien más allá de querer impresionarme como a la mayoría de los turistas contando únicamente las cosas buenas, tuvo la confianza para develarme historias que normalmente no suele decirle a la gente externa, algunas de las cuales mencionaré en el siguiente apartado.

### **3.2.1. Entre viejas piedras conocidas e historias nuevas por conocer**

En el 2019 volví al Museo Comunitario de Teotitlán del Valle para encontrarme nuevamente con piezas que para mí ya eran familiares. Al entrar, uno se topa con un escritorio en forma de medio círculo con puertas de vidrio, en cuyo interior reposan figurillas arqueológicas de piedra y cerámica. En la pared detrás de este, cuelga un tapete de pequeñas dimensiones donde se lee con letras negras tejidas: “*Museo Comunitario Teotitlán del Valle*” y la fecha de “01-03”. En su centro se observa el dibujo del glifo de un jaguar con un tocado de plumas, símbolo prehispánico tomado de una de las piezas más valiosas y que corresponde a su emblema.

Aquella tarde me recibió amablemente uno de los miembros del comité, me dijo: “*Buenos días señorita, casi tardes. Pásele, adelante, si tiene preguntas me avisa*” y señaló con su mano la dirección por donde “podía” o mejor dicho “debía” iniciar mi recorrido. Su indicación correspondía a la sala principal dedicada al tema arqueológico, el cuál recibe a los visitantes con una llamativa lápida tallada en piedra (300 y el 700 d.C) con restos de policromía, la cual tiene representado el mismo jaguar con el tocado de plumas que unos pasos antes había visto dibujado con hilos. Esta sala se nombra “*Cut yuu chei xixte du xpen gulas un*” (“*Lugar donde están guardados los objetos de nuestros antepasados*”). Mientras uno avanza va recorriendo la historia de la localidad, pasando por los primeros asentamientos correspondientes a las etapas clasificadas como Monte Albán I, II, III y IV, las cuales se ilustran aleatoriamente por vasijas de cerámica, figurillas de piedra y otros artefactos que sitúan la

fundación de Teotitlán del Valle como contemporánea del período conocido como Monte Albán I (500-200 a.C). Como me comentó el señor Adrián Montaña, la mayoría de estas piezas fueron donaciones de personas de la comunidad quienes las encontraron accidentalmente en el campo al momento de labrar la tierra o al construir su casa. Otras tantas fueron retiradas de las paredes de las casas donde habían estado expuestas durante décadas y las restantes se hallaron en excavaciones arqueológicas<sup>66</sup>. Acompañando a la exposición de piezas arqueológicas, también se encuentran un par de mapas y documentos históricos que evidencian la importancia de la localidad en la región de los Valles Centrales.

Después de esta sala, recientemente se colocó un pequeño módulo titulado: "*Lanii Xtee Tugul*" ("Fiesta de los muertos") donde se presenta del lado izquierdo un altar con comida y algunas fotografías que ilustran parte de la tradición de día de muertos de la comunidad. Enfrente del altar hay una mampara con retratos de los diferentes presidentes municipales que han tenido dicho cargo en la localidad junto con una descripción que narra la historia de la presidencia municipal en Teotitlán del Valle desde el siglo XIX. Enseguida de esto se presenta un pequeño mural donde está dibujado el cerro del Picacho y algunas ovejas, enfrente de este hay dos maniqués con algunos canastos con lana que ilustran el cardado de misma para situar al visitante en la tradición textil, la cual se titula "*Laach beni ni rhuin che laadi guich*" ("Pueblo de gente que hace sarapes de lana"). Según el encargado del museo en esta sección es donde los turistas pasan más tiempo, ya que a través de maniqués, dos antiguos telares de pedales, fotografías y fragmentos de entrevistas que hacen hablar las imágenes, se va narrando la historia de la comunidad en la tradición textil y se explican los procesos involucrados en la creación de tapetes desde la preparación de las fibras de lana, el teñido, el tejido y su comercialización. Casi por terminar el recorrido, hay una habitación que corresponde a la sala nombrada "*Lis Dguyia*" ("*Danza de la Pluma*"), dedicada a dicha celebración. En esta sección se encuentra una escultura en bronce de Don Evaristo Martínez Martínez, un danzante originario de Teotitlán del Valle, esta pieza que en 2012 fue donada por el *Museo Nacional de Antropología (MNA)*<sup>67</sup> se acompaña de fotografías antiguas de grupos de danzantes bailando en fiestas patronales junto con algunos ejemplares de penachos y trajes tradicionales.

---

<sup>66</sup> En los sitios arqueológicos ubicados en las calles de Rayón - Zaragoza, Fiallo, Claveles, y los parajes de *Xquet Nily*, *Qhie Nis* (Entrevista al maestro Adrián Montaña e información obtenida de las cédulas en visita a Teotitlán del Valle, 2019).

<sup>67</sup> Esta escultura fue realizada en 1945 por la artista Carmen Carrillo de Antúnez y aunque se trata de una réplica porque la original está en la Ciudad de México. Para la comunidad esta escultura tienen un valor muy importante, ya que después de tanta insistencia al INAH por parte de la comunidad, se consigue realizar una réplica la cual se termina en el 2012 para ser trasladada a

El último módulo del museo se centra en la festividad tradicional de la boda, conocida como *“Gal ruchinia /za’a güili”* (*“Enlace de mano o Boda con música”*). Esta celebración se ilustra con maquetas y maniqués bien detallados, los cuales muestran la manera en que se realizaban las bodas anteriormente y en la actualidad, además de las labores que el novio tiene que hacer antes y durante la pedida de mano. Cuando me encontraba visitando este bloque, el encargado del museo se me acercó apuradamente para abrir la plástica. Pareciera como si él hubiera esperado a que yo llegara a esta sección pues en mi opinión no quería desaprovechar la oportunidad de hacer resurgir dicha fiesta y darle vida a la pequeña maqueta cubierta con un capelo de vidrio que estaba frente a nosotros. Señalando las figuras de plástico, comenzó diciendo: *“La boda, es muy interesante...”* (encargado del Museo Comunitario, Teotitlán del Valle, 2019) y mientras narraba, sus palabras me trasladaban de inmediato a dicha escena. Él repetía con diferentes entonaciones los diálogos del ahuehuate, el padrino, el novio, los papás de la novia, etc. que se dicen en el pedimento. Me señalaba el lugar de las cocineras, los músicos, la zona de baile, donde se ponen los regalos, el protocolo que hay que seguir cuando llegan los invitados, entre otras cosas. Una de las partes del relato en que se detuvo más, fue en la comida, donde podía describir minuciosamente el menú y los sabores de los alimentos (tejate, las tortillas, memelas, el chocolate, los panes, etc.), los cuales acompañaba de algunas melodías musicales que repentinamente tarareaba. Lo interpreté como un llamado sutil para avisar que se acercaba la hora de la merienda, pensando que quizá tendría que apurarme para pagar los 10 pesos que cuesta la visita al museo y con eso despedirme. Pero sucedió todo lo contrario, pues agarrando más confianza, se convirtió en el preámbulo de un par de historias que brevemente contaré a continuación.

### **3.2.2. “¡Para eso si son buenos!”**

Desde la última vez que visité el museo, me percaté de que este no había cambiado mucho. Mientras caminaba, las maquetas, piezas y fotos me hacían sentir en caminos conocidos, aunque debo confesar que lo percibía ligeramente descuidado, como si no se hubieran emprendido labores de mantenimiento desde hace tiempo. La museografía permanecía igual, con excepción de algunas cédulas y fotografías que se habían ido despegando de sus esquinas, deformando en ocasiones su contenido. Los tapetes que hace cuatro años había ayudado a

---

Teotitlán del Valle dejándola expuesta en el Museo Comunitario *“Bala Xte Guech Gula”*. El día de su traslado se realizó una gran celebración en la comunidad pues por primera vez el MNA donaba una pieza a un museo comunitario.

enrollar y cubrir provisionalmente, pues en ese entonces se pretendían trasladar y exponer en el actual *CCCTV*, seguían envueltos y amontonados en una esquina. A los costados del pasillo, reposaban montoncitos de polvo y una que otra polilla muerta, caída de alguna de las cincuenta vigas de madera picadas que “sostienen” el techo del museo. El inmueble tiene unas aberturas en todo su perímetro, que sirven para la ventilación y sólo están cubiertas por una rejilla metálica que impide el paso de aves y roedores, pero que no protege del polvo e insectos. El deterioro de las vigas y la acumulación de polvo en los objetos arqueológicos y en las áreas cercanas a estos, son aspectos que no se pueden atender tan fácilmente, debido a que el inmueble y los objetos prehispánicos, están catalogados y protegidos por Ley como Patrimonio de la Nación. Por esta razón, cualquier acción directa sobre estos bienes, requiere una autorización estatal por parte del Centro *INAH* Oaxaca. Ante esto, el encargado del museo me confesaba resignado:

*“Ya se están picando las vigas, la puerta y hígole, hay mucho detalle... ¡Pero muchísimo! Y se lleva un dineral [...]. Y ya no se puede hacer nada, que por que dicen que esto ya está registrado en el libro... del libro de cómo se llama...este libro del archivo, desde México, desde allá [...].” (Entrevista a encargado de Museo Comunitario, Teotitlán del Valle, 2019)*

Escuchando esto e intentando animar al señor, recurrí a los aprendizajes que tuve durante el tiempo que trabajé en el *INAH*. Aproveché para platicarle sobre las posibilidades de apoyo que existen y maneras de cómo proceder con la parte institucional. Es cierto que emprender labores de conservación preventiva o restauración en el museo, implica enfrentarse a un proceso burocrático que resulta lento y costoso. Primeramente se requiere la elaboración de una solicitud oficial por parte de la autoridad local de Teotitlán del Valle, para que un especialista vaya y haga el dictamen. Posteriormente se elabora un proyecto con el cual se ve si el Centro *INAH* tiene presupuesto y restauradores suficientes para realizarlo. De lo contrario, la comunidad tendría que buscar a alguna empresa o restaurador particular con cédula profesional, quien sería supervisado por el *INAH* aunque la restauración la tendría que pagar la comunidad misma. En realidad se trata de un largo proceso que involucra varios desafíos financieros y burocráticos, al que espacios se tienen que enfrentar, pues por parte del estado hay exigencia de cuidado y respecto al patrimonio que ahí se resguarda, pero por el contrario, no existe un apoyo económico y profesional que asegure llevar a cabo esas tareas:

*“Los del INAH nomás vienen y dicen: “¡Mira qué bonito, qué pintura, no lo dejen por favor, eso si es tradición, eso sí es cultura!” [...] y luego, ya está terminado y llega y dice: << ¡Órale qué bonito!>>. ¡Para eso si son buenos!” (Entrevista a encargado del Museo Comunitario, Teotitlán del Valle, 2019)*

Cuando los miembros del comité toman el cargo del Museo Comunitario, algunas veces se hereda un presupuesto recolectado del año anterior, pero de lo que me informó el encargado, al recibir el actual cargo, el monto económico restante era muy poco para todos los gastos que habría que cumplir; así que los integrantes pensaron en poner de sus bolsillos, pero como muchos no tenían, mejor se decidió pedir apoyo a las autoridades municipales y al INAH:

*“Tenemos muchos proyectos, pero ¿con qué?...y luego de ahí vamos al INAH en Oaxaca. Llevamos un tapetito, para que según disque nos van a echar la mano. Pero ¡Mangos que! (risas) Pero eso si, vienen a checar todo. Ahí tienen su cámara a ver qué haces [...]” (Entrevista a encargado del museo, Teotitlán del Valle, 2019)*

Él mencionó también el ejemplo de la comunidad de Zaachila:

*“[...]ahí la comunidad gobierna, más allá que el museo. En Teotitlán del Valle así debería de ser, pero no dejan. Eso también deberían de hacer aquí, porque ahorita se llevan todo y nosotros con las manos cruzadas. Eso no está bien, con todo el sacrificio del pueblo. Eso es lo que hace el INAH y luego dicen que no trabajamos, que ayudamos un poquito [...]” (Entrevista a encargado de museo, Teotitlán del Valle, 2019)*

Además de los problemas de mantenimiento que al interior del museo urgen, actualmente en la comunidad de Teotitlán del Valle está vigente el proyecto arqueológico “Belguie” donde el INAH como parte de su política de inclusión, ha decidido que los mismos miembros del comité del museo participen y se involucren con su patrimonio local, pero siempre supervisados por personal de la parte institucional. Con tono preocupado y ligeramente molesto, me contaba el señor:

*“[...]Ahí en la ruina ahorita apenas va la primera etapa ¡Son diez etapas! A nosotros ya nos dejaron lista de que vamos a seguir la etapa. Pero resulta de que nomás me dieron 1,000 pesitos de la caja ¿Y de dónde vamos a mover vaya? y llega el INAH, llega el albañil, el arquitecto, el arqueólogo y dice: <<¿Qué pasó, qué están haciendo ustedes? ¿Porqué no se mueven?>>[...]” (Entrevista a encargado de museo, Teotitlán del Valle, 2019)*

Al oír estas palabras, recordé versiones similares que había escuchado a lo largo de mi investigación cuando visitaba los otros museos comunitarios de la región como: Santa Ana del Valle, Huamelulpam, San Juan Guelavía y Macuilxóchitl. Varias personas mencionaron la falta de presupuesto y financiamiento para el mantenimiento del museo. La realidad es que el INAH pocas veces es capaz de aportar dinero para el mantenimiento y la restauración de las piezas exhibidas en los museos comunitarios, por lo que resulta contradictorio el hecho de que siga existiendo presupuesto para realizar proyectos de excavación arqueológica, de los cuales se continúan sacando más y más objetos, cuyo destino final será nuevamente el museo. Este accionar es uno de los retos que todavía falta por superar en la disciplina arqueológica y más aún considerando que sexenio tras sexenio los recortes presupuestarios aumentan. Aunado a esto, la actitud de las personas que ahí trabajan terminan por reproducir los roles jerárquicos



que la misma institución tiene, como lo que mencionaba el encargado del museo acerca del personal del *INAH*, quien sólo va a “dictaminar y controlar” algo que en teoría pertenece a todos y todas. Pareciera que esa actitud de exigencia y preocupación institucional, radica en la concepción patrimonial que se tiene de los objetos dentro del museo, que hace enaltecerlos al grado de no merecerlos, tal como lo ejemplificaré en las líneas siguientes.

### **3.2.3. La sacralidad patrimonial**

La solemnidad e importancia que en México se le ha colocado a los bienes arqueológicos bajo la categoría de “objetos patrimoniales”, los eleva y coloca en un pedestal imposible de profanar. Este aspecto llega a ser algo intimidante para los miembros del comité, quienes tienen a su cargo dichas piezas, pues cuando se menciona la palabra “*INAH*” se percibe una cierta “tensión-miedo” ya que desde que los objetos se sacan de la tierra y son entregados al Museo Comunitario, se recalca la responsabilidad adquirida ante la Nación y el compromiso encomendado por resguardar el patrimonio “tan valioso para todos los mexicanos”. Trazando sutilmente una línea de autoridad que vigilará la labor que se haga al interior de los comités:

*“[...]se apoderan pues, son de ellos, es de la Nación, como quien dice. Ya las demás cositas que estamos vendiendo para recolectar un dinerito [...] o sea de lo nuestro. Ya la mayor parte, como esas piezas (mientras el encargado señalaba con su dedo la sección de arqueología), es del INAH. Ya están registradas por ellos, por eso tiene etiquetas. Son numeraciones del archivo y es intocable [...]”*  
(Entrevista a encargado del museo, Teotitlán del Valle, 2019)

Esta frase deja ver muy bien la manera en que se conciben estos objetos dentro del museo, al decir: “*se apoderan, son de ellos*”, es como si se tratara de algo prestado por parte de la Nación y más aún, el hecho de mencionar que “*ya está registrado en el archivo y es intocable*”. Esto únicamente sucede con los bienes arqueológicos, los cuales están dotados de una noción de valor designada y administrada por el Estado a través de sus instituciones culturales. Aquí vemos como el adjetivo “patrimonial” en algunos casos acentúa la percepción sobre “*es de ellos*” o “*de nosotros*”, como si además estas enunciaciones de “lejanía y cercanía”, se vieran materializadas por los capelos de vidrio colocados sobre las piezas que separan a los objetos de los visitantes, protegiéndolos de ser alterados y obligándolos a asumir una actitud solemne cuando se está frente a ellos. Esto ha impedido generar una apropiación natural y real por parte de la comunidad con la colección, además de desarrollar una narrativa propia que ligue a esos objetos con la realidad y el presente inmediato. A pesar de que en términos identitarios, la herencia prehispánica zapoteca es uno de los principales motivos de orgullo para la comunidad de Teotitlán del Valle, la “sacralidad patrimonial” que conllevan estos objetos,

hace que dichas piezas se vuelvan ajenas y sean intocables, tanto material como discursivamente, volviéndose impenetrable e inalterable cualquier cambio a esa información, ocasionando que el museo se convierta en un espacio estático y poco usado por las personas locales:

*“Los de acá no vienen, pues ellos ya saben. A los que les debemos explicar es a los mexicanos y a los de afuera. Vienen más mexicanos y ya se les explica y se indica porque se dice así [...] “Admiran, admiran mucho. Cuando vienen los extranjeros dicen: “¡Oh qué bonito!, ¡Oh! [...]” (Entrevista a encargado de museo, Teotitlán del Valle , 2019*

La misma situación me tocó observar en mi recorrido por otros museos comunitarios de la zona, como el caso de San Juan Guelavía y Macuilxóchitl, donde tuve que insistir varias veces para que alguien del comité me abriera el museo y pudiera pasar a visitarlo. Aunque me guié por los horarios de apertura que aparecen en el folleto oficial de la *UMCO A.C*, la realidad es que hay comunidades que no viven del turismo, por lo que tiene otras actividades más importantes que cumplir y debido a eso hay una falta de interés de los comités locales por atender a las personas que quieren visitar el museo. Un poco distinto es la situación en Teotitlán del Valle, donde la presencia del turismo al interior de la comunidad es uno de los principales intereses, ya que seguramente ellos serán los posibles clientes. En este sentido, el museo es un sitio estratégico pues él simboliza el lugar donde se resguardan los tesoros arqueológicos tan valorados, los cuales legitiman la ancestralidad teotiteca a los ojos externos tan benéfica para comercializar los textiles. Cuando uno acude al museo como visitante, se distingue un trato distinto entre la sección de arqueología, en contraposición con la última parte que corresponde a la danza de la pluma y otras festividades. En la primera se deja a los visitantes observar por ellos mismos, evitando interrumpir y romper con ese momento de solemnidad que los discursos museales han establecido. A diferencia de la segunda sección, donde el contenido resulta más cercano para la gente local, por lo que hay un interés mayor de ofrecer el acompañamiento explicativo en esta sección, completando información acerca de las tradiciones locales o el patrimonio vivo, tal como en encargado lo hizo conmigo, transportándome al entorno de la boda y transmitiéndome ese espíritu festivo.

Como ya lo mencionamos anteriormente el Museo Comunitario en Teotitlán del Valle fue creado principalmente para atraer al turismo y aunque la comunidad participó activamente en su construcción, la apropiación del lugar no ha perdurado a lo largo del tiempo pues cada vez menos el museo es visitado por los habitantes de Teotitlán. Cosa muy distinta sucede con el nuevo espacio cultural que conoceremos en la siguiente sección, un lugar

cargado de polémica desde sus inicios, pero que gracias al arduo trabajo de las compañeras que han formado parte de los comités, se ha convertido en uno de los sitios más apreciados, habitados y dinámicos de la comunidad, dentro del cual ha sido posible conservar y revitalizar las tradiciones teotitecas.

### 3.2.4. El polémico y necesario “Titán ¿dormido?”

Desde su creación el Museo Comunitario era uno de los principales puntos de interés turístico y el único donde se concentraba la historia local de la comunidad. A partir del 2011, su entonces comité, buscó por varias partes ayuda para la proyección de un Centro Cultural. Los miembros de aquel comité conocieron en la ciudad de Oaxaca a personas del *Centro de Diseño de Oaxaca* (organismo hoy desaparecido) quienes les recomendaron solicitar el proyecto a un despacho privado de arquitectos conocido como “*Productora DF*”<sup>68</sup>, ellos hicieron un presupuesto el cual finalmente fue aprobado por el gobierno federal y estatal quien asignó un monto de casi 35 millones de pesos. Fue así que a tan sólo unos pasos del Museo Comunitario, se comenzó la construcción de un ostentoso e imponente edificio de arquitectura moderna<sup>69</sup>, entregado el 31 de diciembre del 2016 y el cual sería nombrado *Centro Cultural Comunitario de Teotitlán del Valle “Lazz Galnazak Xtee Xigyae”*. Su inauguración coincide con el cambio de cargo y los miembros del Museo Comunitario que inicialmente impulsaron este proyecto, se deslindarían completamente, dejando claro que ambos espacios trabajarían por su cuenta.

El surgimiento del CCCTV estuvo repleto de gran polémica, porque al parecer fue una decisión realizada sin una consulta comunitaria previa, por lo que el “*elefante blanco o titán dormido*” como le nombraron a este nuevo edificio, se tuvo que enfrentar a muchos obstáculos. En un primer momento se eligieron como representantes del mismo a dos jóvenes originarias de Teotitlán del Valle, como directora a Lluvia Lazo y como bibliotecaria a Jessica Santiago, quienes motivadas aceptaron el cargo. A pesar de haber empezado desde cero, el entusiasmo y el trabajo de ambas, ayudaron a darle estructura y enfoque al reciente proyecto. Para su sorpresa, lo único con que se encontraron fueron con fuertes críticas por parte de la misma comunidad, sumado al persistente machismo materializado en la constante negación

---

<sup>68</sup> Estudio de arquitectura ubicado en la Ciudad de México, a cargo de cuatro arquitectos de renombre internacional, el cual tiene una serie de proyectos a nivel internacional. <http://productora-df.com.mx/> (Consultado el 7.6.20)

<sup>69</sup> El CCCTV cuenta con una biblioteca, una tienda, salas de exposiciones y un salón de usos múltiples. Por su arquitectura y diseño vanguardista, ha sido merecedor de varios reconocimientos como: 1° lugar *Cemex* 2017 en la categoría “espacio colectivo”, medalla de oro en la tercera *Bienal de arquitectura* de la Ciudad de México y 2° lugar del *Premio Noldi Schreck* (organizado por *Global Design Magazine*) en la categoría de “*Arquitectura Institucional*”.

que Jessica y Lluvia recibían por parte del municipio ante las peticiones de apoyo financiero que solicitaban para la realización de talleres y actividades culturales. A pesar de las trabas y tensiones con las que cotidianamente ambas jóvenes luchaban, lograron realizar algunas actividades dentro de la comunidad. Después de tanto esfuerzo por intentar sacar a flote el proyecto, continuarían surgiendo acusaciones de robo de dinero, aunado a la falta de apoyo municipal. Cansadas de tantos conflictos, decidieron renunciar y el *CCCTV* cerró sus puertas a finales de julio del 2017.<sup>70</sup>

Haciendo un pequeño análisis sobre estos hechos, podemos decir que desde la creación del *CCCTV* ya se venían ejemplificando las tensiones que este espacio continúa teniendo con el Museo Comunitario, pues aunque en un inicio ambos fueron pensados como un mismo espacio, la realidad es que hasta la fecha ambos sitios no han logrado trabajar en conjunto. Si consideramos las trabas a las que se vieron enfrentadas Jessica y Lluvia desde el principio, se puede suponer que una de las razones que originó esta situación fue la dificultad por aceptar que dos jóvenes solteras, mujeres y profesionistas, tuvieran la capacidad de dirigir un espacio como el nuevo *CCCTV*. Ya que la visión sobre los roles de género en la comunidad, continúa siendo muy conservadora pues el trato y respeto que se le da a una mujer soltera que no reproduce los modelos clásicos o no cumple con el perfil convencional, no es el mismo que se le da a aquellas que sí lo hacen, menos al tratarse de mujeres que estarían a la cabeza de un espacio tan importante para la comunidad. Esto nos habla del presente machismo en Teotitlán del Valle que no sólo proviene de los varones mayores que ocupan cargos en la autoridad, sino también de la gente misma en la localidad, quien lanzaba falsas acusaciones contra ellas y desconfiaba del manejo de fondos. Todas estas situaciones han generado que la relación entre ambos espacios sea tensa y conflictiva, pues cuando le pregunté al encargado del Museo Comunitario sobre si el *CCCTV* eran lo mismo, me respondió: *“Es lo mismo, pero nada más que ellas tienen otro carácter, son puras mujeres y no vienen a consultarnos”* (Entrevista al encargado de Museo Comunitario, Teotitlán del Valle, 2019). Aquí se deja ver un poco la postura de los que integran el comité del Museo Comunitario, quienes esperan que las integrantes del comité del *CCCTV*, sean las que vayan a consultar las propuestas con ellos, como si los varones tuvieran de una mayor autoridad para aprobar, desaprobar o dar la última palabra en la toma de decisiones en los proyectos. Tal desconfianza en la autodeterminación

---

<sup>70</sup> Cronos, pp.IV-V(60-61), 24.06.17, en tiempo digital.mx. En: <https://tiempodigital.mx/2017/06/24/edicion-impresa-del-24-de-junio-de-2017/> (Consultado 3.12.20)

que tienen las representantes del CCCTV, impide el establecimiento de relaciones de horizontalidad entre ambas partes. Influyendo en que ambos espacios continúen trabajando por separado y la colección de objetos patrimoniales no se pueda juntar. Se sabe que inicialmente la justificación para la construcción del nuevo edificio cultural había sido que la colección del Museo Comunitario se trasladaría a ese nuevo espacio debido a que el actual inmueble presenta varios deterioros y condiciones inadecuadas para albergar los objetos. No obstante, el traslado de dicha colección hasta la fecha no ha ocurrido y en 2019, cuando estuve en Teotitlán del Valle, logré recoger varias versiones acerca de porqué la colección permanecía separada. La primera me la dio Rosa Martínez, integrante del 1er comité del CCCTV:

*"[...]las piezas arqueológicas del acervo del Museo Comunitario no han querido ser entregadas aquí, además de que quienes diseñaron el edificio, no consideraron las condiciones para el resguardo de las piezas y hay filtraciones de humedad." (Entrevista a Rosa Martínez, Teotitlán del Valle, 2019)*

La misma pregunta le hice al encargado del museo, quien refirió nuevamente a los obstáculos institucionales:

*"Es que se iban a pasar las piezas allá, iban a estar en conjunto, pero el INAH dice: <<Esto ya está registrado en el libro del archivo>>[...] y así las cosas ya no se pueden mover." (Entrevista al encargado del Museo Comunitario, Teotitlán del Valle, 2019)*

Aún teniendo el conflicto de no poder trasladar la colección al nuevo espacio, en noviembre del 2017 se aprobó un recurso federal de 3 millones 340 mil pesos para la museografía y equipamiento del espacio. Proyecto que estuvo comisionado a una empresa privada de museografía con sede en la Ciudad de México "*Ars Museografía*"<sup>71</sup>, fundada y dirigida por Lluvia Sepúlveda Jiménez, actual directora del *Museo Nacional de Culturas Populares* (MNCP). En una entrevista ella menciona que el diseño del CCCTV, fue un reto museográfico, ya que se trabajó sobre una propuesta que no incluyera el patrimonio arqueológico, debido a que la comunidad decidió no trasladar la colección al nuevo espacio, por lo que no había colección que curar. Por esta razón se decide trabajar bajo el concepto de "patrimonio intangible" refiriéndose a las fiestas, las tradiciones locales como la Danza de la Pluma, la cocina tradicional y las principales artesanías como la elaboración de las velas de cera y la elaboración de tapetes; ilustrados con algunos objetos que la comunidad fue donando, acompañados de videos, esquemas, audios y cédulas más llamativas. En palabras de la museógrafa:

*"Estamos hablando de la comunidad del presente, nuestra idea es hablar del Patrimonio Cultural Inmaterial del pueblo. Es decir, las costumbres, la gobernanza del pueblo, las técnicas artesanales, etc. [...] Desde el presente estamos tratando de mostrar a Teotitlán desde el día de hoy [...] la idea es*

---

<sup>71</sup> Para visitar su sitio web: <https://www.arsmuseografia.com/> (Consultado el 21.11.20)

*que el Centro Cultural sea un espacio cambiante, un espacio dinámico como lo son los pueblos [...]".(Entrevista de Quadratin Oaxaca a Lluvia Sepúlveda, 2018)<sup>72</sup>*

Una vez terminada la museografía, se nombraría a un primer comité para hacerse cargo del CCCTV, el cual tomaría posesión el 16 de agosto del 2018 y dos días después, se haría oficialmente la inauguración del espacio<sup>73</sup>. El comité estaría conformado por diez mujeres nombrando como presidenta a Abigail Mendoza, reconocida a nivel mundial por ser una de las cocineras tradicionales más importantes de México. Uno de los objetivos que desde un inicio se planteó el comité, era que su labor cultural estaría enfocada a la comunidad. Más allá de atender al turismo, se daría prioridad al fortalecimiento del talento propio y la formación en distintas áreas de jóvenes, niños y adultos:

*"La bandera de la Presidenta es seguir conservando la cultura[...]. Estamos trabajando un poquito más en lo que es la comunidad, rescatar el zapoteco, la música, los tintes naturales, las costumbres, los juegos tradicionales y así [...]nos vamos rodeando de la misma gente de acá." (Entrevista a Rosa Martínez, Teotitlán del Valle, 2019)*

En otra entrevista realizada a Abigail por uno de los periódicos locales, ella mencionó:

*"Nosotros somos cultura viviente, tenemos que seguir promoviéndola, me estoy enfocando en el pueblo, queremos hacer intercambios culturales y buscar los medios económicos para el centro, porque aún no hay un presupuesto definido". (Entrevista a Abigail Mendoza, 2019)<sup>74</sup>*

La influencia que Abigail Mendoza tiene en el estado de Oaxaca, ayudó a que después de dos años de trabajo, el primer comité pudiera organizar talleres con jóvenes y niños, además de varios eventos culturales, marcando los ejes de acción que heredaría al siguiente grupo de trabajo. El 13 de septiembre del 2020, tomó posesión el 2do comité formado también por mujeres y como presidenta se nombraría a la antropóloga Eva Melina Ruiz Gonzáles<sup>75</sup>. El cambio de cargo coincidió en uno de los momentos de mayor crisis a nivel mundial, debido a la pandemia causada por el COVID-19. En uno de los conversatorios virtuales de gestión cultural organizado por la Facultad de Bellas Artes de la UABJO, la Secretaria del comité CCCTV, Cristina Martínez Molina mencionó:

*"[...]el hecho de haber tomado el cargo en tiempos de pandemia, más que una limitante, lo vemos como un área de oportunidad bastante interesante [...]es un punto relevante para que también la*

---

<sup>72</sup> Entrevista a Lluvia Sepúlveda: <https://www.youtube.com/watch?v=Bm2Pw4j5qGY> (Consultado el 4.1.20)

<sup>73</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=4Rdk7imriwq&list=PL2Hx88SRKGomHQ16DqPnfs0Z7pGSlsAyO&index=152> (Consultado 21.1. 21)

<sup>74</sup> Obtenida en línea: <https://www.nvnoticias.com/nota/109225/una-joya-en-los-valles-centrales> (Consultado el 14.1.20)

<sup>75</sup> Quien se nombra como "comunicadora comunitaria", ha trabajado al interior de Ojo de Agua Comunicación, realizado trabajos en radios comunitarias, festivales de cine comunitario y producción de documentales cortos, como el más reciente: "Buscando mi vida" (18 min) Producido por la Secretaría de Asuntos Indígenas y Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca.

*comunidad se abra espacios de manera global. Consideró que esta pandemia ha sido bastante benéfica para nosotras". (Cristina Martínez Molina, en conversatorio virtual, 2020)<sup>76</sup>*

Y efectivamente, estas condiciones de confinamiento no limitaron la labor que desde el primer mes activamente ya venía realizando el reciente comité, pues como lo mencionó Cristina en su intervención, la pandemia fue una oportunidad para que el CCCTV tuviera mayor visibilidad en las redes sociales,<sup>77</sup> donde a través de transmisiones en vivo, cápsulas informativas, carteles, fotografías, historias en *Facebook*, pequeñas entrevistas, homenajes a ancianos de la localidad, felicitaciones de cumpleaños, frases de motivación, etc; diariamente se difundieron los eventos y actividades que se realizan en el espacio. El contenido que se presenta en las redes sociales es tan diverso, que abarca una gama de intereses y se adapta para todas las edades, manteniendo una visión fresca y creativa, sin separarse de su misión inicial, que es el fortalecimiento de los elementos propios de la comunidad. A diferencia del Museo Comunitario, el CCCTV no cuenta con una colección arqueológica, razón por la cual se intentó dar un mayor énfasis a los elementos culturales característicos del patrimonio cultural inmaterial de Teotitlán del Valle, tales como la Danza de la Pluma, la comida tradicional, las fiestas, la tradición textil y la elaboración de las velas de concha. Para lograr esto, se hizo uso de un diseño museológico y museográfico actual, usando videos de alta calidad y fotografías impresas a gran escala, acompañadas de vitrinas con algunos objetos.

Más allá de su diseño arquitectónico imponente y contemporáneo, el CCCTV llama la atención por el tipo de actividades que dentro de sus paredes se realizan. Los comités que han pasado por este espacio, han sabido cultivar el repertorio cultural tradicional local, a través de su oferta educativa que abarca distintos temas y públicos. En él se realizan exposiciones temporales con obras de jóvenes artistas locales, recitales, presentaciones de libros, talleres de música, teatro, pintura, zapoteco, etc. Es una casa cultural que invita a la convivencia social, razón por la cual sus salones y pasillos están habitados todo el tiempo. Así mismo, el hecho de que sus comités están conformados únicamente por mujeres, ha confrontado las ideas machistas que habían omitido a la mujer como figura política, pues aunque habían existido anteriormente otros comités femeninos en la localidad (*DIF* y *Centro de Salud*), no habían estado tan visibles públicamente como lo ha estado el del CCCTV, cuyas presidentas han

---

<sup>76</sup> Información asistencia virtual al 4to encuentro de Gestión Cultural, Oaxaca 2020, en el Panel temático: "Gestión cultural en comunidades": <https://www.youtube.com/watch?v=IwAR1ulGgIHCHLDKPlqh3vjJOOL05p2-wlWHcn-8MIFhwBxp6WDTeT9IOHI88&v=aTpazr9TkSI&feature=youtu.be>, (Consultado el 18.5.20)

<sup>77</sup> <https://www.facebook.com/CCCTeotitlan>, <https://www.instagram.com/cccdetv/> (Consultado el 8.5.20)

sabido negociar en un plano tanto al interior como al exterior sus necesidades y derechos. Por la imagen que se ha creado entorno a Teotitlán del Valle como un lugar que hace uso de todos sus recursos para atraer al turismo, se podría pensar que el objetivo del *CCCTV* va por esa línea; sin embargo, las actividades y talleres que en él se realizan hablan de un interés enfocado principalmente a la comunidad local, convirtiéndolo en un espacio de aprendizaje y confluencia comunitaria, un lugar que a través del arte y propuestas novedosas de talentosos jóvenes teotitecos, invitan a ampliar la mirada de aquello que supuestamente debería de mantenerse intacto o nombrado como “tradición”. En las líneas siguientes conoceremos uno de los espacios que ha influido en la visión y contenido que el *CCCTV* ofrece actualmente, además de trabajar paralelamente la experimentación creativa con gente local de una manera intergeneracional.

### 3.3. De las grecas a los Pixeles

Decidí dedicar esta sección a una de las interesantes iniciativas culturales y artísticas que pude encontrar en mi recorrido por Teotitlán del Valle, un espacio que a la par del Museo Comunitario y *CCCTV*, está interesado en conservar y reinventar parte del repertorio cultural local teotiteco. Me refiero al *Taller 8* uno de los sitios del cual había escuchado hablar desde hace tiempo iniciado de manera independiente por Alberto Ruiz, mejor conocido como “Beto” personaje reconocido en la escena artística al ser considerado como uno de los primeros exponentes de la generación de arte contemporáneo en Oaxaca. Me propuse visitar a Beto durante mi estancia en 2019; sin embargo, no logramos coincidir porque él se encontraba fuera de Teotitlán y ante la imposibilidad de viajar nuevamente a México a causa de la pandemia COVID-19, lo contacté por *Facebook*, donde pudimos programar una entrevista virtual por *Google meet*, pero por cuestiones de la mala señal, cambiamos a una video llamada en *Whatsapp*.

Beto es originario de Teotitlán del Valle, nació en 1979 y es hijo de una familia de tejedores y me cuenta entre risas que el textil no le interesaba tanto por lo que a sus 17 años decidió abandonar Oaxaca para migrar a Tijuana: “*Dejó de interesarme tal cual, justo por esto de la repetición, repetición del mismo patrón. Y dije: ¡Ya adiós!*” (Entrevista virtual a Beto Ruiz, 2020) Platica que su acercamiento al arte fue una “chiripada” (casualidad). Estando en Tijuana toma clases con Felipe Ehrenbert y gracias a él conoce también al artista venezolano Carlos Zerpa, enfocado más al performance y arte objeto. Tomando clases con él, Beto aprende a



cuestionar el material, al textil mismo. Coincide con el apogeo del movimiento artístico en Tijuana y hace amistad con muchos artistas jóvenes que ahora son altamente reconocidos en la escena cultural. Después de once años de vivir ahí, decide regresar a Teotitlán del Valle, donde en 2010 crea el *Taller 8* involucrándose a la par en actividades culturales comunitarias. Una de sus preocupaciones había sido que Teotitlán del Valle no quedara privado de la vida cultural que sucedía en la ciudad de Oaxaca y que mayoritariamente acaparaba; por lo que a través de sus contactos se dio a la tarea de buscar acercar muchos de los eventos culturales a la comunidad. Por lo que a su regreso de Tijuana, ayudó a reactivar la radio comunitaria, coordinó el *Cine Club Teotitlán del Valle* donde invitó a colectivos como *Oaxaca Cine*, *Aquí Cine* y *Ambulante*, para que presentaran documentales de cineastas emergentes y contemporáneos. Así mismo, desde sus inicios Beto se ha involucrado en las actividades del *CCCTV* y actualmente es uno de los colaboradores curatoriales de este espacio.

La labor que Beto Ruiz ha hecho como artista independiente y dentro del *Taller 8*, se ha caracterizado por atreverse a explorar las múltiples posibilidades artísticas y políticas que el textil puede tener, sin limitarse a ver a los tejidos solamente como recursos culturales que atraen al turismo y sustentan la economía local. Parte de su activismo cultural radica en la educación artística, intentando animar a los niños, jóvenes y adultos a crear lecturas críticas de los propios textiles, las tradiciones locales y archivos clásicos, como las colecciones arqueológicas expuestas en el Museo Comunitario, para de ahí inspirarse a experimentar artísticamente y producir nuevos archivos locales. Al mismo tiempo que pretende cuestionar el patrimonio cultural local teotiteco como la tradición del textil, poniendo a discusión aspectos como la materialidad, los diseños tradicionales y las relaciones desiguales en torno a dicha práctica. Otro de sus intereses ha sido la enseñanza artística a niños y jóvenes, a quienes les ha impartido talleres de dibujo, motivándolos a ver desde otra perspectiva los elementos de su cotidianidad (como los paisajes, las calles donde viven, sus casas, el entorno, etc.), pero sin pretender una exactitud o precisión como se acostumbra en la academia, muy al contrario, busca transmitir una actitud atrevida de libertad para imaginar e interpretar con nuevas lecturas las formas aprendidas.

### **3.3.1. El Giro textil. Ver de otra forma las grecas**

Como ya mencionamos, una de las razones por las que Beto abandona en un primer momento Oaxaca, fue precisamente por una cierta evasión al textil. Pero aunque parezca contradictorio,

en su regreso a Teotitlán del Valle, decide retomarlo. Esta vez le daría un giro de 180º grados usándolo como un medio artístico contemporáneo y a la vez como una herramienta política que cuestionaría la misma tradición, la materialidad, las formas y prácticas en torno al textil. En su reencuentro con el tejido, vio una necesidad de reutilizar para su proceso creativo, elementos representativos de la cultura material del presente y de la cotidianidad, que aparentemente son considerados como desechos. Su trabajo se caracteriza por jugar con la metáfora del presente y la vida cotidiana, sin abandonar la noción de la arqueología. En sus obras intenta plasmar lo que ve en su localidad y en su tiempo actual, traspasando los clichés identitarios que caracterizan a Teotitlán del Valle, esta postura lo ha llevado a ganarse fuerte críticas de varias personas de la comunidad, quienes lo acusan de alterar los diseños y atentar contra la tradicional local. (Entrevista virtual a Beto Ruiz, 2020)

Una de las primeras piezas de arte textil que realiza al regresar a Oaxaca, fue presentada en el 2010 en el *“Cubo textil contemporáneo”* del MTO, como parte de una exposición colectiva curada por Olga Margarita Dávila. La obra que presentó consistió en una pieza de 50cm x 17m, elaborada con corcholatas de cerveza, las cuales fue perforando y uniendo para crear un textil. Posteriormente la pieza fue expuesta en Tijuana, Guadalajara y en septiembre del 2020, como parte del *“Proyecto al aire”* realiza un performance con ella, además de exponerla en las fachadas de algunas casas en Teotitlán del Valle <sup>78</sup> Otra de las piezas realizada en el 2010, la titula: *“Circuito 8”*<sup>79</sup> la cual está inspirada en los circuitos eléctricos de viejos televisores que había recolectado. Reflexiona sobre cómo la tecnología nos estaba rebasando, pues esas tarjetas de circuitos electrónicos han dejaron de funcionar, convirtiéndose en elementos del pasado. Tomando este ejemplo, Beto intenta ver al tejido como el método de almacenamiento ancestral y al telar como la primera computadora, por lo que el acto de tejer y plasmar en el textil aquello tecnológico, era como si el mismo elemento de almacenamiento como el circuito eléctrico, regresara a su matriz a través del tejido. Desde su mirada, aquellos restos electrónicos de aparatos que hoy en día consideramos obsoletos, formaron parte del tiempo en el que nos tocó vivir y por lo tanto son producto de la actual civilización, en este sentido decide crear una serie de piezas llamada *“Códices*

---

<sup>78</sup> Exposición colectiva por 70 artistas, organizada por el curador Tiago de Abreu, que consistió en una practica artística al aire libre durante el confinamiento por el COVID-19. <https://www.youtube.com/watch?v=h5s6OA5RbFk> (Consultado el 28.10.20)

<sup>79</sup> Presentada en la exposición *“Arrópame desde los pies, tapetes tradicionales y actuales”* que realizó el MTO en febrero del 2014 <https://museotextildeoaxaca.org/arropame-desde-los-pies-tapetes-tradicionales-y-actuales/> (Consultado el 4.1.21)

*contemporáneos*<sup>80</sup>. Me contaba que durante la elaboración de esta serie, no buscaba una precisión o imitación en las líneas, sino que únicamente intentaba registrar sus interpretaciones de aquello que él observaba en esos circuitos, inspirándose en la labor de un arqueólogo o restaurador que desde su presente interpreta y registra lo que ve del pasado:

*“Siempre me había cuestionado la arqueología. Cómo que en ella siempre hay una posibilidad, puede ser esto o aquello. No hay una certeza de que sea eso. Entonces decidí hacer esta serie de “códices” sacarlos directamente de la imagen y sin pasar por un dibujo previo, pasarlos directamente al textil. Seguramente iba a ver muchos errores o faltarían elementos. Pero de eso se trata, de que pueda estar abierto y se podría dar otra lectura a esas partes[...]”. (Entrevista virtual a Beto Ruiz, 2020)*

Una de sus piezas más recientes e importantes es la que terminó a mediados de 2020, corresponde a un textil en el que tejió parte de la fachada de la Iglesia donde se encuentra representada la piedra prehispánica con el danzante tan distintivo de la comunidad.<sup>81</sup> Esta obra pertenece a la serie de *“Reapropiación de lo cotidiano”* y fue adquirida por el *Patronato de Arte Contemporáneo (PAC)*. Según me contaba Beto, tenía tiempo que ya traía en mente dicha pieza, pues desde siempre se había preguntado sobre: *“¿Quién decidió el acomodo de esas piezas? y ¿Cómo habrá sido el momento de negociación entre los locales y los frailes dominicos?”* (Entrevista virtual a Beto Ruiz, 2020) Porque es evidente que dichas piezas aluden a los ancestros y el haberlas colocado en un lugar tan simbólico, como lo es la fachada del templo, daba mucho a imaginar. Al respecto de la pieza, me decía:

*“Para mí es una pieza política. Pensar en cómo llegó a negociar el danzante con los dominicos <<Le voy a bailar a la Virgen o un Dios católico, pero yo sé que mi Dios está aquí (en la piedra)>>. Era imaginar esa reinterpretación y también de que es tan cotidiana la imagen en la Iglesia, que la gente local ya no le da importancia a la piedra ni nada [...]. Pero al cambiarlo al textil y exhibirlo, ya cambia, y ahí empieza otra cuestión.” (Entrevista virtual a Beto Ruiz, 2020)*

La pieza fue exhibida en las fachadas de varias casas del pueblo y lugares emblemáticos, donde las personas la pudiera observar.<sup>82</sup> Este hecho no solamente formaba parte de una intervención artística, sino que pretendía llamar la atención de la gente, para que voltearan a verla y reconocieran nuevamente la imagen del Danzante en piedra. Se trataba de un objeto que había estado presente desde hace siglos en la iglesia, pero que se había convertido en algo tan común, que en la actualidad pasaba desapercibido. La idea de cambiarlo a un soporte textil, sería algo fuera de lo común que incitaría a una *“reapropiación”* de elementos presentes

---

<sup>80</sup> En el Facebook: <https://www.facebook.com/hashtag/codicescontemporaneos> e Instagram bajo el [#codicescontemporaneos](https://www.instagram.com/codicescontemporaneos) se pueden ver algunas imágenes de las piezas. (Consultado el 4.2.21)

<sup>81</sup> Algunas fotografías: <https://www.facebook.com/beto.ruiz.370/posts/10222570636362886> , [@tallerocho8](https://www.instagram.com/tallerocho8) y [@zaporuiz](https://www.instagram.com/zaporuiz) bajo el [#reapropiaciondelocotidiano](https://www.instagram.com/reapropiaciondelocotidiano) se pueden ver algunas imágenes de las piezas (Consultado el 4.3.21).

<sup>82</sup> Intervenciones en las fachadas: <https://www.instagram.com/p/CE0YPUNjlwz/> (Consultado el 4.3.21)

en el día a día, transportados a un tejido, elemento que durante años había estado destinado para plasmar grecas.

En el trabajo de Beto siempre existió una inquietud sobre la arqueología, una ciencia donde los expertos deciden la manera en que se reconstruyen una ruinas, basándose en un montón de piedras; sin embargo, nadie cuestiona que eso haya sido así, pues las personas que estuvieron en ese momento ya no están. Él intenta jugar con la reinterpretación de lo que pudo haber sido y de lo variado que puede ser el mirar de otra forma una misma cosa. Me contaba que antes de crearse el Museo Comunitario, las piedras arqueológicas eran elementos cotidianos que estaban en las fachadas de las casas y para la gente era muy normal ver en la calle piedras incrustadas en una pared: “[...]la gente local piensa que el museo es para el turista, la gente local no entra nada a estos sitios[...]” (Entrevista virtual a Beto Ruíz, 2020), confirmando lo que el encargado del museo me decía respecto al hecho de que el museo es poco visitado por la gente local.

En uno de los tantos ejercicios artísticos de Beto el tema con los objetos arqueológicos y la herencia ancestral, está reflejado en la película titulada “*Benizit*”<sup>83</sup> realizada durante el 2015, dirigida por Bani Khoshnoudi en colaboración con el *Taller 8* donde actúa Beto y algunos jóvenes de la misma localidad. La temática gira entorno al futuro de la comunidad y el riesgo de la pérdida de la memoria e identidad ante la invasión extranjera. En una de las escenas es posible ver como los dioses que antes habitaban las calles y estaban libres, se meten en nichos de vidrio y se exhiben en museos, donde prácticamente quedan abandonados, tal como en la realidad sucede en el Museo Comunitario. Partiendo de esto, uno de los proyectos que actualmente Beto tiene, es empezar a “habitar” estos espacios que la comunidad ya casi no visita y fomentar actividades donde se promueva la interacción con estas piezas arqueológicas. Tiene pensado dar otro taller a jóvenes y niños donde se dibujen las piezas que están exhibidas, las que hay en bodega y en su archivo fotográfico, para a partir de ahí, empezar a familiarizarse con ellas. Beto Ruiz se ha dado a la tarea de crear nuevos espacios que inciten a la creatividad y rompan con las prácticas desiguales persistentes y tan comunes en la localidad, evitando que nuevos jóvenes huyan a causa de la “*repetición del mismo patrón*”, tal como él lo hizo a sus 17 años.

---

<sup>83</sup> La dirección y el guión fue a cargo de Bani Khoshnoudi, en colaboración con el *Taller 8* y la compañía Productora fue *Pensée Sauvage Films / CPH:LAB / Swedish Film Institute*. Tráiler: <https://www.facebook.com/watch/?v=2462768717337003> (Consultado el 4.10.20)

### 3.3.2. De maquiladora a espacio lúdico

Como lo vimos en apartados anteriores, es bien sabido que en Teotitlán del Valle hay una marcada desigualdad económica debido a los acaparadores locales que han creado monopolios para la exportación y venta de textiles dejando pocas o casi nulas oportunidades para aquellos quienes no cuentan con la capacidad de infraestructura o contactos suficientes que les permitan abrirse camino en el mercado. Además de esto, se le suma una situación que se comenzó a intensificar en los últimos años con el reciente “boom textil” en el que diseñadores y artistas llegaron a Teotitlán para que los artesanos locales les tejieran sus diseños:

*“Ven a Teotitlán como maquila, no hay creatividad [...]. Muchos diseñadores se jactan de que son colaboraciones, son sustentables y de etiqueta verde, que está de moda; pero no es así, no hay tal [...]. Hay gente supervisando, hay un control de calidad y el artesano no opina, lo hace porque lo sabe hacer y porque necesita el dinero.” (Entrevista virtual a Beto Ruiz, 2020)*

La fama textil que se ha creado en Teotitlán del Valle, ha propiciado una fuerte exigencia y relaciones de verticalidad, donde solamente ven al tejedor como mano de obra, pues la mayoría de veces los artistas o diseñadores ya traen el diseño o la fotografía y el artesano tiene que copiarla “tal cual”. Ante esta problemática, el Taller 8 ha intentado revertir esto y se ha convertido en un espacio que rompe con esas dinámicas de inequidad, en las que se menosprecia el talento artístico y la creatividad. Durante la entrevista, Beto me contaba que desde el 2019 había estado fuera de Teotitlán y en su regreso a inicios de marzo del 2020, se enteró que uno de sus vecinos más allegados, Don Constantino, un tejedor de 84 años, acababa de perder a su esposa y estaba muy deprimido, además de que por problemas de la vista le habían impedido seguir vendiendo sus textiles en el mercado de artesanías de la comunidad, argumentando que los diseños ya no le salían tan “exactos”. Fue por esto que Beto se comenzó a cuestionar: “¿Dónde está la maestría?, ¿Cómo el mercado se atreve a decirle a alguien que ha tejido toda su vida, que ya no puede trabajar o que le cuestionan su trabajo?” (Entrevista virtual a Beto Ruiz, 2020) La rebeldía característica de Beto, lo llevó a desafiar el hecho de que nadie puede estar sometido al mercado y ninguna persona puede prohibirse hacer lo que quiera, menos en el arte, sea cual sea. Fue así que invitó a Don Constantino para comenzar a trabajar en una serie de piezas consideradas como la continuación de “Códices contemporáneos” y “Reapropiación de lo cotidiano”<sup>84</sup>. Conformadas

---

<sup>84</sup>Ver algunas imágenes: <https://www.instagram.com/explore/tags/reapropiaciondelocotidiano/> (Consultado el 4.1. 21)

por una colección de coloridos textiles cuyos diseños parten de grecas tomadas de piedras arqueológicas, las cuales va transformando en píxeles:

*“Empiezo a ver el lenguaje en el telar qué es cómo trabaja el Píxel y tomo ciertos elementos que abstraigo. Empiezo a ir mucho al museo comunitario, lo que veo ahí, después empiezo a dibujarlo como lo recuerdo. Ver esa imagen como si fuera una fotografía, verlo más como un lenguaje del textil, simplificarlo, leerlo, como darle la vuelta [...] es tomar elementos para comenzar a cuestionar los textiles locales.” (Entrevista virtual a Beto Ruiz, en línea, 2020)*

Para el proceso de elaboración, Beto le propone a Don Constantino un diseño creado a partir de las grecas que dibuja. Le da toda la libertad para que Don Constantino interprete ese dibujo, lo lea como mejor considere, además de tener la posibilidad de elegir los colores que mejor le parezcan. Más allá de crear la pieza perfecta, lo que se busca es “crear un ambiente lúdico” en el taller, donde haya una actitud de disfrute al momento de tejer, en vez de tener una presión a la equivocación o una preocupación por el error:

*“Cuando yo empiezo a hacer esta serie de tapetes, sí hay una crítica local de que: <<mi trabajo estaba mal hecho>> (risas) porque no cumplía las normas locales[...]. Siempre hay esta cosa de <<calidad y cantidad>>. Pero a mí me interesa la creatividad y la experimentación. ¿Por qué nos limitamos a una misma forma que aprendimos a tejer? Siempre ha sido ese miedo del mercado que ha acostumbrado a una sola línea de diseño, pero hay que arriesgarse, si no te arriesgas no lo vas a ver.” (Entrevista virtual a Beto Ruiz, 2020)*

Con estas palabras Beto dejaba claro que el desafiar la tradición no sólo tiene que ver con jugar con las formas y diseños, sino que también implica romper con viejos patrones y dinámicas durante la elaboración textil, se trata de crear nuevos espacios de disfrute intergeneracional donde jóvenes, adultos y ancianos, convivan y aprendan uno del otro; pues sólo de esa manera la innovación fluirá naturalmente. Él considera que no existe tal origen prístino y único en las formas o técnicas tradicionales, más allá de eso critica la actitud conservadora de aferrarse a una sola manera de crear textiles que respondan sólo a los gustos externos:

*“La gente sigue necia con querer completar algo que ya no nos tocó vivir o darle un significado [...] mi papá daba como siete explicaciones de una sola greca, a mí me tocaba escuchar de niño. Pero claro, el turista quiere escuchar eso y aquí somos expertos para endulzar el oído.” (Entrevista a Beto Ruiz, en línea, 2020)*

Durante la pandemia el Taller 8 estuvo bastante activo, produciendo varias piezas coloridas de figuras geométricas con las cuales se realizó una acción artística para el proyecto “Al aire libre”, que consistió en exponer más de 40 piezas en la fachada de la casa de Don Constantino y en la explanada del municipio.<sup>85</sup> Actualmente algunas de estas obras forman parte de una

---

<sup>85</sup>Algunas fotografías: @zaporuiz: <https://www.instagram.com/p/CG37ByjldMC/> y [https://www.instagram.com/p/CFi0Affjk\\_Z/](https://www.instagram.com/p/CFi0Affjk_Z/) (Consultado el 12.1. 21)

colaboración con “*Proyecto na*” y fueron expuestas en una galería del centro de Oaxaca dentro de la exposición titulada “*Es por aquí*” (2020). Dicha muestra presentaba el arte de trabajar el color a partir del teñido con colorantes naturales, buscando enaltecer la categoría de “proceso artesanal”, considerándola como un “proceso artístico”<sup>86</sup>. En colaboración con el CCCTV, Beto Ruiz ha estado involucrado en diversos proyectos culturales e impartido talleres y ayudado a curar exposiciones. Así mismo, continúa bastante activo en las redes sociales como *Facebook* e *Instagram*<sup>87</sup>, donde comparte diariamente el piezas creadas en el *Taller 8* para difundirlas y ponerlas en venta, ya que debido a las condiciones actuales de pandemia, el turismo en la localidad ha decaído siendo las plataformas digitales los únicos medios para promocionar el trabajo local.

Hasta ahora hemos visto cómo a lo largo del tiempo el textil ha pasado por varias facetas en la historia de Teotitlán del Valle. En un inicio fue un elemento de uso cotidiano (cubrecama o cobija), después se convirtió en la popular artesanía mexicana afamada a nivel mundial, fuera como souvenir y/o objeto de diseño, pero que en los últimos años ha transitado a ser un medio artístico de cierta manera político con el que cada vez más es posible experimentar con mayor libertad. Las significaciones que rodean este patrimonio cultural local junto con las memorias personales que han acompañado a estos tejidos, se albergan en algunos archivos personales, que en mi paso por Teotitlán del Valle y navegando en las redes sociales, pude encontrar.

### **3.3.3. Explorando viejos armarios y perfiles en redes sociales**

En la segunda mitad del siglo XX Teotitlán del Valle se convirtió en un lugar afamado al que visitaban celebridades como Francisco Toledo, Rufino Tamayo, Rodolfo Morales y entre otros personajes interesados en convertir sus obras o diseños artísticos en tejidos. La comunidad tiene muy presente tal época a través de un amplio repertorio de anécdotas de quienes colaboraron para realizar parte de esas piezas, sin embargo, parece extraño que hoy en día no exista un archivo textil que compruebe eso. El Museo Comunitario y el CCCTV serían los lugares oficiales que a nivel local deberían de concentrar y resguardar gran parte del patrimonio cultural teotiteco; a pesar de eso, yo misma que estuve en el museo restaurando algunos de los primeros textiles de la colección, pude comprobar que en este sitio se tiene

---

<sup>86</sup> Como en un video producido por Damián López y musicalizado por Paco Gómez donde se muestra el proceso de teñido y tejido. Ver: <https://www.facebook.com/beto.ruiz.370/videos/10225313941943811> (Consultado el 3.2. 21)

<sup>87</sup> Si se desea consultar sus redes sociales: *Facebook* [Beto Ruiz](#) y [@Tallerocho](#) e *Instagram* [@tallerocho8](#) y [@zaporuiz](#)

registro de muy pocos ejemplares textiles. Preguntando en el CCCTV sobre posibles ejemplares de textiles antiguos, me comentaban que hasta ahora se carece de un depósito de colecciones y los pocos textiles que se tienen ahí, son recientes y están expuestos en la zona donde está la escalera principal como parte de la museografía. Este hecho nos habla de que no existe un archivo o registro local de la historia textil de Teotitlán del Valle, que reúna ejemplares previos, paralelos y posteriores al “boom” de los diseños navajos. Lo más seguro es que en los talleres textiles particulares, persistan recuerdos sobre algún(os) textil(es) valioso(s) que hayan pasado por los telares. Quizá no esté el textil mismo, sino simplemente existan fotografías, algún cuaderno, boceto o evidencia material que refiera a él, pero lo cierto es que muchos de estos fragmentos de historia se desconocen y mantienen ocultos. Es un gran archivo que permanece disperso en muebles viejos y memorias familiares o personales, por lo que resultaría una tarea titánica reunirlo todo. Recuerdo que en la charla con Beto Ruíz, él enfatizaba su preocupación sobre esta situación pues la ausencia de un archivo textil local que reúna todas las temporalidades pareciera algo impensable si tomamos en cuenta que el textil es el elemento identitario más importante en Teotitlán del Valle. Consideraba que hasta ahora tal recopilación no se había hecho debido a la competencia tan reñida entre talleres y tejedores locales, la cual impedía que existiera una cultura de compartir esas historias y mostrar los diseños, pues siempre permanecía ese miedo a ser copiados: “[...]nadie muestra su trabajo. La gente que las teje es la única que ve esas piezas. Que tal vez tampoco las comprenda, porque nada más maquila el diseño de artistas o diseñadores[...].” (Entrevista virtual a Beto Ruiz, 2020).

En mi última estancia en Teotitlán tuve mucha suerte de encontrar un fragmento de ese gran archivo textil en el armario de don Adrián Montaña, conocido en el pueblo por ser restaurador y siempre cargar su morral de ixtle. El nexo que me llevó a conocerlo fue a través del encargado del Museo Comunitario, quién ante mi pregunta de que si en el pueblo existían coleccionistas de piezas antiguas, se refirió inmediatamente a él:

*“Hay uno que vive allá arriba, se llama Adrián. Junta muchas cositas, salen piezas y pone una repisa, pone máscaras... o sea busca cosas antiguas, colecciona lo que hubo antes pues [...]. ¡Híjole y sabe muchísimo! Sabe muchos dialectos, sabe dialecto de aquí, castellano, sabe inglés[...]. ¡Si te recibe! es muy buena gente.”(Entrevista al encargado del Museo Comunitario, Teotitlán del Valle, 2019)*

Me aventuré a ir en busca del señor Adrián cuya casa se ubica en una calle inclinada con el nombre de “Porvenir”. Después de tocar falsamente un zaguán rojo, parecido al descrito por el encargado del museo, las indicaciones de los vecinos me ayudaron para finalmente llegar a



la puerta correcta. Don Adrián Montaña me recibió con una actitud de curiosidad pero me dio la bienvenida amablemente, invitándome a pasar a su casa. Mientras me ofrecía asiento, acomodaba a un costado de la mesa una jícara roja laqueada y decorada con flores, la cual estaba restaurando con pinturas al óleo; me preguntó: “¿En qué me podía ayudar?”; por lo que le conté mis inquietudes e interés acerca de su afición por el coleccionismo. Su gusto por conversar hizo que tocáramos varios temas, los cuales se iban derivando paulatinamente de su historia de vida. Me platicó que por problemas con su padre decidió emigrar desde muy joven a la ciudad de Oaxaca, donde sin secundaria, lo único que consiguió fue la oportunidad de estar de oyente en la Facultad de Bellas Artes, área en la que desde siempre estuvo interesado. Fue ahí donde conoció a un restaurador con quien tomó clases e instruyó en la Historia del Arte. Más tarde viajó a Tapachula donde trabajó de paletero y haciendo la limpieza en una casa privada, pero no tardó mucho en regresar a Teotitlán del Valle para cumplir el cargo que le correspondía, esta vez fungiendo como secretario en el primer comité del Museo Comunitario. En el 2001 logró entrar a los Estados Unidos y después de algunos años de vivir allá, decidió volver nuevamente a su pueblo, donde hasta la fecha ha permanecido. Actualmente continúa tejiendo, restaurando y dando clases de inglés y zapoteco a niños de la comunidad.

Su gusto por el coleccionismo se distingue inmediatamente al entrar a su casa, donde en la pared principal de la sala, tiene una especie de altar decorado con un par de esculturas policromadas, pinturas de caballete con motivos religiosos correspondientes al siglo XVIII acompañadas de algunas flores, incensarios y veladoras. Tiene dos largas repisas donde hay colocados alebrijes, figurillas arqueológicas de piedra, vasijas de cerámicas y máscaras de danza tradicionales. En toda la habitación hay muchos libros que se esparcen en los libreros aledaños de ambos costados. El maestro Adrián argumentaba que la razón de que tuviera esas pinturas religiosas no radicaba en un culto religioso personal, sino que desde siempre tuvo una fascinación por el arte, pero gracias a sus aprendizajes en la Facultad de Bellas Artes, con el tiempo pudo desarrollar una mayor sensibilidad y admiración por las obras sacras, pero únicamente en términos artísticos. En su conversación se distinguía una nostalgia hacia el pasado prehispánico, ya que constantemente recalca el valor de la ancestralidad y el orgullo que para él tiene sus raíces zapotecas, por lo que lamentaba mucho el mestizaje:

*“[...]nos destruyeron aquí y voy a creer que yo sea católico[...]por eso yo sueño mucho que soy...que estoy encontrando joyas arqueológicas [...] a veces en mi sueño estoy encontrando más y más, pero no lo puedo tocar [...] no sé, tal vez fui en la otra vida alguien importante desde ese tiempo, por mis*

*facciones físicas. Mira mi nariz, mi cara, mis pómulos. Soy muy indígena ¿verdad? [...]". (Entrevista a Adrián Montaña, Teotitlán del Valle, 2019)*

Me dijo que él había tenido la suerte de tener en sus manos varias piezas arqueológicas, muchas de las cuales donó al Museo Comunitario cuando se estaba formando. Profundizó en su gran gusto por las antigüedades textiles y como muestra de ello tuvo la confianza de mostrarme una habitación donde había un armario con bolsas de plástico y cajas llenas de textiles provenientes de varias partes de Oaxaca, desde huipiles, tapetes, rebozos, fajas, sarapes, cobijas, entre otras: “[...]la gente que me las vendía, me las proponía, <<que si quieres esta, esta...>> y yo tenía dinero, además de que me gustaban esas cosas”. (Entrevista a Adrián Montaña, Teotitlán del Valle, 2019) Una de las piezas que más me llamó la atención, fue una faja tejida con lana muy fina y seda, fechada en “1786” con las iniciales “M.S” de la persona que la hizo. Después de que profundizamos en los detalles sobre la técnica de manufactura y materiales (tintes, tipo de tejido, origen, etc.), me mostró varias cobijas que su abuela le había heredado, las cuales formaban parte de los primeros textiles que se tejieron en Teotitlán del Valle, cuyos diseños eran simples, poco coloridos y muy diferentes a los que actualmente se conocen. Platicaba que él tejía solo y pocas veces le alcanzaba el tiempo para experimentar como él quería, por lo que prefería mejor irse por el lado seguro y tejer a partir de los encargos que le hacían sus clientes extranjeros. Ejemplificando esto, sacó de una de las cajas de cartón, unos sarapes de los años 70’s y 80’s de colores terrosos con los famosos diseños navajos, los cuales había elaborado para un cliente que tenía en Estados Unidos, pero que al final no se los compró todos y por eso le quedaron algunos. Don Adrián iba sacando más y más piezas, acompañadas de historias interesantes, mientras iban pasando las horas hasta que finalmente llegó el momento de despedirnos. Él estaba muy agradecido de que pudiera compartir su historia y me pidió que si yo conocía a algún cliente interesado en comprar textiles antiguos, él estaría en toda la disposición de atenderlo. Ya que actualmente por su edad ha dejado de tejer y no tiene otra opción que ir vendiendo poco a poco lo que le queda de su colección.

Al salir de su casa mientras observaba la puesta de sol y caminaba de regreso bajando sobre la calle empinada, me sentía afortunada que aquella tarde una persona sin conocerme, me hubiera compartido y confiado tanto. Intentaba digerir las historias de casi 40 años de vida que don Adrián Montaña generosamente me había ilustrado con antiguos textiles. Reflexionaba sobre la colección personal del maestro Montaña, valorada según él por su relevancia histórica y artística; sin embargo, en la manera en que él me había descrito los

relatos que rodeaban sus piezas, podía percibir un cariño nostálgico hacia esos recuerdos. Yo tenía la impresión que esos objetos más allá de sus cualidades plásticas, continuaban siendo apreciados y conservados porque simbolizaban para él momentos particulares de su vida. De cierta manera, colocaba su materialidad en un segundo plano, adquiriendo relevancia únicamente cuando se trataba de definir su “precio” al momento de mostrárselo a algún cliente. Como al final cuando interesado en poner a circular nuevamente esas piezas en el mercado, me pidió que le ayudara a buscar clientes “[...]no importa que las piezas no estén, yo mantendré todos esos recuerdos conmigo” (Entrevista a Adrián Montaña, Teotitlán del Valle, 2019). Después de ese día en que Don Adrián me abrió las puertas de su casa, pensaba en los tantos armarios llenos de archivos personales, repertorios, objetos e historias que dentro de Teotitlán del Valle han de existir. Como ya lo había mencionado con anterioridad, pareciera que después del “boom” de los diseños navajos, se fortaleció el apego a una tradición tan necesaria para atraer al turismo. La innovación textil se vio apagada pues la gente se limitaba a tejer por encargo piezas con características específicas que gente externa solicitaba (mayoristas, artistas, diseñadores, etc.) o simplemente a continuaban reproduciendo los diseños de grecas antes conocidos, a veces con ligeras variaciones pero sin cambiarlos totalmente. Si es que lo llegaron a hacer, en muchos de los casos no se animaron a sacarlos a las luz, en parte porque existía un miedo a las críticas locales o a la desconfianza de ser copiados. No fue sino hasta generaciones posteriores en las que el atrevimiento y la libertad creativa se van volviendo cada vez más evidentes.

Debido a que a inicios del 2021 no pude realizar la segunda instancia en México, decidí emprender un trabajo de campo en las redes digitales, donde pude encontrarme con interesantes archivos e innovadoras propuestas que actualmente se están creando dentro de Teotitlán del Valle. Durante mis trayectos en el mundo virtual, descubrí a uno de los artistas que ejemplifica a esta nueva generación de talentos jóvenes originarios de Teotitlán. Se trata de Ismael Gutiérrez de 23 años, quien aprendió a tejer desde niño en su taller familiar “Linda Zapoteca”. Empezó por curiosidad subiendo sus diseños a *Instagram* en su cuenta “@isma\_rugs”<sup>88</sup> y durante la pandemia, decidió focalizar su estilo, centrándose en los diseños de pixel, de la “cultura geek”. Después de eso fue subiendo sus videos en la plataforma *TikTok*,

---

<sup>88</sup>Ver perfil en *Instagram*: [@isma\\_rugs](https://www.instagram.com/isma_rugs)

en su cuenta “@isma\_rugs”<sup>89</sup>, invirtiendo cada vez más tiempo en producirlos con música y nuevas ideas. Esta aplicación le sirvió como una herramienta de experimentación creativa, cuyos resultados llamaron tanto la atención que conquistó a más de un millón de seguidores, convirtiéndose en una celebridad dentro de las redes sociales y en un orgullo teotiteco. Así como Ismael, existen otros artistas del telar, como Leonardo Daniel Martínez Mendoza, quien estudió pintura y artes plásticas en Oaxaca. En su labor artística, lo que busca es trasladar sus pinceladas al telar, consiguiendo crear coloridos tapetes con diseños surrealistas usando motivos que aluden a la identidad Zapoteca. Algunas de sus obras fueron presentadas en el CCCTV, en una exposición individual en diciembre del 2020, titulada “*Shdixa, mi lengua a través de mi arte*”<sup>90</sup>, además de que ahí mismo ha impartido algunos talleres de dibujo y pintura a niños y jóvenes de la localidad.

De su misma generación, hay más jóvenes talentos como Cristián Mendoza Ruíz<sup>91</sup>, quien a sus 21 años ha sido galardonado con el “*Premio Nacional de Textiles y Rebozo*”(2020), Isaac Armando Martínez<sup>92</sup>, María Luisa González Pérez, Constantino Lazo, Guillermo Martínez Lorenzo, Justino Martínez Mendoza, Hilario Chávez Sosa, Mario Porfirio González Pérez, entre otros y otras.<sup>93</sup> Todos ellos llevan el talento textil en la sangre y se han arriesgado a ponerle un alto a aquello que Beto llama la “*repetición, repetición*”, animándose a jugar con nuevos diseños y técnicas. Una pequeña muestra de su trabajo, la pude observar cuando visité el CCCTV, donde estaba la exposición “*Tejiendo sueños*”(2019)<sup>94</sup>, donde se expusieron novedosas piezas textiles coloridas, con texturas y materiales diversos, producto de un taller de elaboración de tapices impartido por el maestro Fausto Contreras Lazo, en el que aprendieron algunos procesos de teñido, la denominada técnica de la “*pluma hilada*”<sup>95</sup> y la incorporación de otros materiales, desarrollando diseños originales en los tejidos. Otra de las exposiciones curada por Beto Ruiz se tituló, “*Tierra Zapoteca*” (2021)<sup>96</sup>, reuniendo a artistas de distintas generaciones que crearon textiles con elementos contemporáneos que no se

---

<sup>89</sup>Ver: [@isma\\_rugs](https://www.facebook.com/isma_rugs)

<sup>90</sup>Ver: <https://www.facebook.com/CCCTeotitlan/photos/pcb.1332290663811007/1332286083811465/> (Consultado el 3.1.21)

<sup>91</sup>Ver: <https://www.instagram.com/christianmendozaruiz/> y <https://www.facebook.com/christianmendozaruiz-107945793985725/> (Consultado el 2.1.21)

<sup>92</sup> <https://www.facebook.com/isaacarmando.martinezlazo.9> (Consultado el 3.1.21)

<sup>93</sup>Algunos de los cuales están registrados en el Fomento y apoyo a los jóvenes artistas oaxaqueños (FOFA): <https://www.fofa.us/textiles> (Consultado el 3.1.21)

<sup>94</sup>Ver: <https://www.facebook.com/TeotitlanDelValle.Net/posts/d41d8cd9/2564556093564584/> (Consultado el 4.1.21)

<sup>95</sup> Una técnica única en mesoamericanos. A través del con el MTO, surge el interés de Román Gutiérrez por experimentar con tal técnica, elaborando en el 2008 una interpretación propia de la tilma de Nezahualpilli que aparece en el *Códice Ixtlilxóchitl*. Ver: [http://www.museotextildeoaxaca.org.mx/hilarelviento/obra/ \(s. XXI\)](http://www.museotextildeoaxaca.org.mx/hilarelviento/obra/ (s. XXI)) (Consultado el 6.1.21)

<sup>96</sup>Ver: [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=1426402971066442&id=361541324219284](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1426402971066442&id=361541324219284) (Consultado el 6.4.21)

asemejan nada a los diseños tradicionales pero que están basados en la cultura teotiteca. Aunado a esto ha habido una serie de talleres titulados *“Releyendo Teotitlán”* (2021) organizado por Beto Ruiz donde ha habido pláticas como *“Deconstrucción y construcción de patrones tradicionales”* (2021) por la artista Sandra De León Torres, donde se pretende hacer una relectura y ejercicio crítico sobre la propia estética local y con ello desarrollar nuevos patrones textiles.

Durante esta búsqueda etnográfica me percaté de lo indispensable que son las redes sociales para la juventud, en cada publicación que realizan en sus perfiles de *Facebook, Instagram, Tiktok* y canales de *You Tube*, se nutre velozmente el archivo digital textil de Teotitlán del Valle, volviéndolo diverso y plural. En la mayoría de las publicaciones se registran los procesos de elaboración textil y las piezas finales, aspectos que además de mostrar el talento y creatividad, ayuda a ponerlas en venta. Así mismo, tal difusión ha sido fundamental ante los constantes plagios textiles hechos a varias comunidades en México por afamados diseñadores, quienes han copiado los diseños de piezas elaboradas artesanalmente para después reproducirlas a nivel industrial. Tal situación ha creado una preocupación por parte de las y los creadores textiles, pues no hay un reconocimiento al trabajo que se realiza. Además de que las ventas han decrecido ya que los clientes se dejan llevar únicamente por el precio, sin preocuparse si las piezas que compran están manufacturadas de manera industrial o no. Es por eso que las redes digitales, se han convertido también en un medio de denuncia que ayuda a informar sobre el valor que el trabajo artesanal tiene, demostrando a través de fotografías y videos que no se trata de una simple maquila sino al contrario, que la elaboración de un textil conlleva un proceso creativo que requiere tiempo y un grado de maestría. La amplitud y fluidez de comunicación en las redes sociales, ha ayudado a incrementar el valor del arte textil al momento de su comercialización, facilitando también las ventas por internet, las cuales se vuelven muy necesarias en esta época de confinamiento por el *COVID-19*, donde los mercados y puntos de venta se han visto obstruidos, poniendo en riesgo los ingresos del turismo que mantienen en gran medida a Teotitlán del Valle.

Podríamos decir que los métodos de almacenamiento del archivo textil han variado a lo largo de la historia en Teotitlán del Valle, pasando de lo análogo a lo digital, tal como el título del apartado lo dice *“De armarios viejos a perfiles en las redes sociales”*. Esto no sólo ha influido en el hecho de que las colecciones que conforman a ese “gran archivo” se encuentren

dispersas o centralizadas, ya sea de manera física o digital; sino que además de eso, hemos podido ver el cambio de paradigma en la idea de “mostrar” o “mantener en secreto” los nuevos diseños, pues como ya lo mencionamos, antes existía una tendencia de no mostrar las creaciones propias ante el miedo de que estos fueran copiados por los mismos vecinos; lo que nos habla de una desconfianza o egoísmo causado por la exigente competencia mercantil. Lo que vemos hoy en día, es que con el uso de dos o más redes sociales, lo que se pretende es difundir ampliamente el trabajo textil, previendo situaciones de plagio, denunciando la precarización del trabajo artesanal, pero también ligado a un interés personal por alcanzar la fama como artistas textiles. Del mismo modo, las redes sociales permiten crear con mayor facilidad comunidades afines haciendo que la interacción entre usuarios sea más directa y por lo tanto más valiosa la retroalimentación.

Con esto hemos llegado al término de esta travesía dentro de Teotitlán del Valle, donde tuvimos la posibilidad de encontrarnos con interesantes archivos la(i)entes que dentro y fuera del Museo Comunitario existen. En la siguiente sección conjuntaré los resultados que durante el trabajo de campo encontré respecto a la pregunta de investigación sobre las tensiones entre los conceptos de patrimonio cultural y memorias ejemplificados en algunos de estos archivos y espacios recorridos. Por tal razón retomaré parte de los pasajes antes descritos, para después concluir constructivamente y plantear los puntos que quedan pendientes para investigaciones posteriores.

## Capítulo 4. Rastreado tensiones

### 4.1 ¿Derrocando los templos de poder?

Los museos se convirtieron en una herramienta para legitimar el discurso estatal, a través de su museografía y su contenido curatorial se transmitían valores cívicos que ayudaban a fortalecer la identidad mexicana, inculcando un nacionalismo arraigante. En el museo se exponían los símbolos, valores y emblemas nacionales previamente seleccionados en función al proyecto político de conformación identitaria, es por eso que estos sitios se concebían como la “[...]sede ceremonial del patrimonio, el lugar en que se le guarda y celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos de poder lo organizaron[...]” (García, 1989:158). Espacios artificialmente ambientados que narraban historias ajenas haciendo creer que eran propias, cuyo interior neutro, silencioso y repleto de vitrinas con objetos cuidadosamente ordenados, exigía una contemplación, seria, respetuosa y solemne. A manera de templos laicos fundados para celebrar la supremacía de la mirada culta y veneración estética, estos espacios hacían tangible la sacralidad patrimonial incuestionable e inamovible. Con estos sitios el Estado evidenciaría el monopolio sobre el pasado legítimo (tanto de manera simbólica como material), ya que la conformación de los mismos, traería consigo la centralización del patrimonio cultural y la implementación de una política rígida de protección y control patrimonial. Por otro lado, en su idea de mostrar aquél pasado idílico como la única fuente de pertenencia para los mexicanos, se priorizaba el pasado prehispánico, omitiendo la realidad multicultural y las condiciones de desigualdad existentes. Fue con esto que el Estado avalado por sus instituciones y leyes federales, se adjudicaría la autoridad para desenterrar de cualquier sitio bienes culturales, extrayéndolos y centralizándolos en los museos nacionales o estatales, asegurando así el control sobre el patrimonio arqueológico de todo el país.

Los discursos patrimoniales legitimaban el discurso de aquellas ideologías políticas ancladas a una temporalidad pasada que folclorizaba y volvía estáticas las identidades culturales, además de que muchas de veces implicaban acciones de extracción física y discursiva de sus bienes culturales. Ante tal hecho, la iniciativa que tuvieron los museos comunitarios marcarían un paradigma para su época, principalmente en la forma de entender el patrimonio cultural y concebir al museo. Sumergidos en la década de los años 90’s, un contexto histórico de intensos procesos de globalización que sumados a la confrontación

política que inició el *EZLN* junto con otros movimientos campesinos y sociales, producirían fuertes cambios que se verían reflejados en el ámbito cultural. La firme autodeterminación adquirida y derivada de estos movimientos reivindicativos, sirvió para que las comunidades originarias retomaran aquellas diferencias culturales que querían ser opacadas por la fuerza homogeneizadora del capitalismo mundial para utilizarlas de manera subversiva ante los discursos dominantes en forma de una “contracultura indígena” a manera de reclamos colectivos. Más allá de que estos hubieran significado un rechazo o negación, sirvieron como una oportunidad de liberación cultural que daría una contestación defensiva a los nacionalismos étnicos, los cuales se fortalecerían ante el temor de que en medio del pensamiento líquido que la ola globalizadora traía, las identidades se diluyeran. Fue en este panorama que surgirían los museos comunitarios, que alternos al museo clásico (estatal o nacional), servirían como espacios propios de fortalecimiento interno para la proyección de la historia, identidad y elementos locales haciendo frente a la violenta privatización cultural que en todos lados se gestaba. El modelo liberador y autónomo que ellos proponían, simbolizaron para su tiempo una de las propuestas más innovadoras en el ámbito museológico, ya que por primera vez desafiaban el discurso cultural hegemónico nacional, llevándolos a autonombrarse como proyectos emancipatorios del museo colonial.

Al mismo tiempo, con la apertura mercantil producto de la era neoliberal, el turismo se volvería una fuente de ingreso muy importante a nivel estatal, por lo que estos espacios también funcionarían como una estrategia para atraer a los turistas hasta localidades donde antes no llegaban. Estos museos les otorgaba a las comunidades un sello importante de autenticidad cultural, debido a que en ellos se concentrarían las evidencias materiales arqueológicas locales heredadas de un pasado prehispánico, por lo que se convertirían en puntos novedosos de atracción. Como lo vimos en el caso de Teotitlán del Valle, el Museo Comunitario significaría un elemento de gran orgullo para los habitantes locales pues además de ilustrar su identidad ancestral, le daría el reconocimiento al exterior sobre todo en el tema arqueológico y de la tradición textil, lo que respaldaría sus derechos y legitimidad para diferenciarla territorialmente de otras comunidades cercanas con quien competía el monopolio comercial textil de la región. Una de ellas era Santa Ana del Valle, pueblo vecino con quien había tenido conflictos por algunos linderos de tierras desde el siglo XX, sumada a la eterna disputa por la tradición textil, donde ambas localidades aseguran ser las pioneras de esta actividad. Actualmente los lazos sociales y económicos entre Teotitlán y Santa Ana siguen



siendo fuertes, debido a que muchos tejedores de ahí continúan trabajando con comerciantes de Teotitlán con quienes tienen vínculos forzados de compadrazgo, ya que únicamente de esta manera es posible tener algún ingreso económico. Es por eso que entre ambas comunidades aún permanece una relación tensa, pues en el fondo los tejedores y tejedoras de Santa Ana continúan luchando por el reconocimiento de su trabajo y la oportunidad de acceder al mercado dominado por monopolios teotitecos. El único orgullo que le queda a Santa Ana del Valle es llevar el título del primer Museo Comunitario en todo el país, además de que todavía sigue formando parte de la *UMCO, A.C.*, a diferencia de Teotitlán del Valle que desde hace algunos años se salió de la Asociación.

#### **4.2 La sombra estatal. Piedras ajenas y cotidianas**

Desde su creación los museos comunitarios se habían declarado espacios libres para gestionar sus contenidos y narrativas evitando que el estado incidiera nuevamente con sus estrategias discursivas sobre el patrimonio cultural. La gran mayoría de estos sitios fueron impulsados por la *UMCO A.C.*, que en su figura de Asociación Civil pretendía parecer ajena a la parte institucional; sin embargo, siempre existiría un nexo que los ligaría a las instancias estatales, pues desde aquél entonces los principales iniciadores, Teresa Morales y Cuauhtémoc Camarena estarían adscritos al centro *INAH Oaxaca* a la par que fungirían como facilitadores en los procesos de conformación y capacitación de estos nuevos espacios. A pesar de que desde hace algún tiempo el Museo Comunitario de Teotitlán del Valle ya no pertenece a la *UMCO A.C.*, este sitio sigue teniendo limitaciones que le impiden su total autonomía y libre agencia.

Una de las razones ha sido al hecho de que este espacio sigue teniendo bajo su resguardo gran cantidad de patrimonio arqueológico, lo que inevitablemente lo condiciona a negociar con las instancias estatales para atender ciertos procedimientos legales y procesos burocráticos que muchas veces resultan lentos y conflictivos. Las limitantes institucionales junto con la falta de presupuesto para emprender labores de conservación o modificaciones museográficas, eran quejas constantes que desde hace 10 años, hasta la última plática que tuve hace un año con el encargado del Museo Comunitario, había escuchado. En ellas se reiteraba la persistente vigilancia y exigencia que el centro *INAH* hace cada año al comité encargado sobre el manejo del patrimonio arqueológico, que al estar catalogados en el Archivo Nacional, cualquier violación a su integridad estaría penalizada por la Ley Federal. Esta

situación reflejaría una de las más fuertes tensiones que es la idea de “lo patrimonial”, la cual recae primeramente en el tema arqueológico, cambiando así las formas de “apropiación, no apropiación o falsas apropiaciones” dentro y fuera del Museo Comunitario.

Varios de los testimonios que durante mi investigación recolecté, daban cuenta del orgullo y admiración que los habitantes de Teotitlán del Valle sienten por sus raíces prehispánicas con las que se identifican<sup>97</sup>; sin embargo, la realidad es que ellos no tienen un vínculo cercano con el Museo Comunitario, de hecho este espacio rara vez es visitado por las personas locales<sup>98</sup>, lo que resulta extraño de creer, pues en este sitio se concentra la mayor cantidad de objetos arqueológicos que posee la comunidad. En las charlas que tuve con el encargado del museo, don Adrián Montaña y Beto Ruíz, eran recurrentes las anécdotas sobre aquellos años en que se conformó el Museo Comunitario en Teotitlán del Valle. Todos ellos narraban la misma historia de cuando se hizo una convocatoria a los habitantes del pueblo para que hicieran la donación de objetos arqueológicos que poseían en sus casas con el incentivo de que estos pasarían a formar parte de la exposición. Desde el momento en que estas piezas ingresaron al museo, se les asignó un número de inventario para ser registradas como “Patrimonio cultural” y así formar parte del Archivo nacional, el cual solamente el Estado tenía el derecho a administrar y dosificar, siendo impensable su profanación. Se podría suponer que el cambio de percepción de estos objetos surge a partir de que las piezas traspasaron las puertas del Museo Comunitario, seguidas del acto taxonómico de catalogación.

Si para los habitantes de Teotitlán del Valle en un primer momento simbolizó un orgullo el saber que “sus” piezas estarían expuestas para los turistas; al mismo tiempo, el haberlas entregado ahí, implicaba una descontextualización de aquél presente en el que habían convivido los objetos antes de pasar al Museo Comunitario. De haber sido “cotidianos y familiares”, pasaban a ser “sacros, venerados y ajenos”; pues aunque dentro del museo los objetos arqueológicos seguían representando aquel valioso pasado ancestral, con estar dentro de una vitrina y poseer un número de inventario, automáticamente se les otorgaba un

---

<sup>97</sup> Tal como lo describí anteriormente cuando en mi visita con el del señor Adrián Montaña, me presumía su origen zapoteca por sus rasgos físicos, expresaba su enojo con el mestizaje y platicaba de sus recurrentes sueños con piezas arqueológicas.

<sup>98</sup> El encargado del museo comunitario me contaba que quienes más acuden son los grupos de las escuelas primarias o secundarias, quienes utilizan los objetos y maquetas como un recursos pedagógicos. Estando ahí revisé el libro de visitas que esta al final del recorrido para ver de dónde vienen los turistas que visitan el museo. En la columna correspondiente al lugar de procedencia aparecían datos como: “Ciudad de México, Guadalajara, Estado de México, Oaxaca, Monterrey, Puebla, Veracruz, San Diego, Texas, Australia, California Francia, etc”. (Observación durante mi visita a Teotitlán del Valle, 2019)

velo patrimonial que los solemnizaba y convertía en bienes sagrados. Durante mis entrevistas, la mayoría de las personas coincidía en que al salir del Museo y ver los otros objetos arqueológicos que aún existen en las tantas esquinas que hay en el pueblo (como en las ruinas cercanas a la iglesia, fachadas de algunas casas, la iglesia, el atrio o en vitrinas de casas particulares) sentían una mayor familiaridad, pues al verlos les hacían recordar varias anécdotas, además de que al estar en espacios públicos eran vistas constantemente, convirtiéndolas en algo conocido y cercano.

### 4.3 ¿Museo para quién?

Basándome en mis observaciones de campo y los testimonios recolectados, una de las razones que identifiqué por la que el Museo Comunitario es poco visitado por la gente en Teotitlán del Valle; radica en que los temas ahí presentados no resultan tan novedosos, pues son algo con lo que conviven todo el tiempo. Para las personas locales uno de los elementos que resultan más interesantes son las fotografías antiguas, pues muchas veces en ellas aparecen personas o familiares conocidos que al identificarlos generan emoción e incitan al diálogo. El segundo punto de interés sería la última sección del museo donde se habla de las tradiciones locales como la fiesta, la boda o la Danza de la Pluma, etc; celebraciones que despiertan memorias personales y colectivas. Tal como la anécdota que mencioné en apartados anteriores, donde el encargado del museo se tomó el tiempo de explicarme a detalle una maqueta que a los ojos de cualquiera podría parecer insignificante, si no se conociera antes lo que en dicha escena se representa.

En cuanto a contenido museográfico, el Museo Comunitario cuenta con una exposición permanente que desde su creación ha variado muy poco, es por eso que para los habitantes de Teotitlán del Valle que ya la han visitado, después de un par de veces, no les resulta llamativo regresar. Cosa contraria pasa con los turistas, quienes generalmente están por primera vez ahí y para ellos este espacio sí resulta novedoso. De lo que pude ver a lo largo de casi 11 años, los cambios que ha habido en cuanto al contenido museográfico, han sido pocos. En mi última visita en 2021, me percaté de que entre el área de arqueología y la sección textil, se le había añadido un pequeño módulo donde se colocó un altar, fotografías e información para explicar la festividad de muertos. Fuera de eso, las otras secciones han permanecido casi igual, con ligeras variaciones de acomodo en objetos, renovación de la pintura en las mamparas y algunas cédulas; pero no de contenido.

El poco atrevimiento en el tema museográfico tiene que ver con razones como: la rigidez institucional, las limitaciones burocráticas, la falta de presupuesto y el perfil de los integrantes del Comité Comunitario. Describiendo brevemente este último punto, los miembros que han conformado los comités del Museo Comunitario a lo largo de los años, han sido varones de entre 45-60 años, quienes anteriormente cumplieron cargos en el templo o en otras instancias de la localidad. Muy pocos cuentan con estudios superiores debido a que la mayoría de ellos se han dedicado a la labor del campo y trabajo textil, ya sea como tejedores o comerciantes. En este sentido, ninguno de ellos ha tenido experiencia en el tema museográfico o curatorial, menos ahora que ya no pertenecen a la *UMCO A.C.*, pues normalmente una de las funciones de la Asociación es facilitar asesoría en estos temas a aquellas localidades que cuentan con un Museo Comunitario. Considerando estos factores, lo más seguro es que a corto y mediano plazo, se tenga que continuar trabajando únicamente con la exposición existente; no obstante, una de las alternativas que podrían incentivar actividades adicionales a las visitas guiadas que ofrece el museo, podría estar en las redes sociales. Actualmente existe una cuenta de *Facebook* creada desde el 2013<sup>99</sup>, la cual está un poco desactualizada y las publicaciones existente no refieren al contenido del Museo Comunitario, sino que están más relacionadas a noticias informativas sobre la comunidad (anuncios de charlas académicas o carteles de fiestas y ferias locales). Aunque no todos los miembros del Comité están familiarizados con el uso de los medios digitales, considero que con algunos cambios sencillos como publicar videos cortos o imágenes de piezas arqueológicas acompañados de un comentario o una pregunta, se podrían desarrollar ejercicios participativos que inviten a los usuarios a escribir sus opiniones y vivencias sobre ciertos objetos dentro del Museo Comunitario; propiciando la interacción e intercambio de memorias personales o colectivas y así cambiar la percepción de este espacio, tanto para los turistas como para las personas locales.

#### 4.4 Conceptos y tensiones móviles

Actualmente los cambios y tensiones que se perciben en el ámbito cultural dentro del contexto de Teotitlán del Valle, habría que verlos como parte de la evolución que a lo largo del tiempo han tenido los conceptos de “museo, patrimonio cultural y memoria”; ligado a las

---

<sup>99</sup> Ver página de *Facebook*: <https://www.facebook.com/museocomunitario.teotitlandelvalle> (Consultado 8.07.21)

inquietudes de diferentes actores o instancias que se han ido involucrado en distintas etapas de la historia de la localidad. Se sabe que dentro del museo clásico, el concepto sobre patrimonio cultural se caracteriza por priorizar los bienes arqueológicos y colocarlos como testigos de una ancestralidad específica. Con la creación de los museos comunitarios, dicho planteamiento se mantendría pues lo único que cambiaba dentro del discurso que la *UMCO A.C* promovía era que se subrayaba la idea de que el patrimonio cultural vendría siendo algo considerado como “nuestro o propio” por que materialmente este permanecería dentro de los nuevos espacios, estando en manos de las comunidades y no del Estado. Así mismo, a este concepto se ligarían conceptos como “territorio, comunidad y memoria comunitaria”; en particular este último término, se confundiría con la noción de patrimonio inmaterial, que refiere a las tradiciones y todas aquellas expresiones culturales vivas<sup>100</sup>. En una charla que tuve con Teresa Morales le pregunté a qué se referían cuando hablaban de “memoria” dentro del discurso de la *UMCO*; ella mencionó que en los museos comunitarios este concepto aludía a: “[...]la información que no está en los libros y que sigue estando viva, [...]aquellos temas que la gente consideraba importantes o urgentes de representar[...]” (Teresa Morales, Entrevista 2019, Oaxaca) Por lo que dentro de la museografía de los Museos Comunitarios, el concepto de memoria se ejemplificaría en aquellos temas que los habitantes de cada comunidad escogerían para representar en su museo.

Para el caso del Museo Comunitario de Teotitlán del Valle, los temas de interés serían la tradición textil, la Danza de la Pluma y algunas fiestas locales como el día de muertos, la boda, etc.; secciones donde se distingue una libertad en la manera en que los temas son representados, pues aquí se hace uso de maniqués, maquetas y otros elementos que la misma gente de la comunidad ayudó a elaborar; al mismo tiempo, se buscó colocar fotografías y testimonios orales de personas de la comunidad que a manera de citas textuales aparecían a lo largo del recorrido. Por el contrario, en la sección de arqueología, se seguiría reproduciendo la misma estructura del museo clásico. Lo cual se puede ver en la gran cantidad de información en las cédulas, los objetos protegidos con capelos de vidrio, cronologías preestablecidas por los arqueólogos y la ausencia de citas o testimonios orales. Aspectos que quizá de manera intencionada demostraban el respeto hacía las narrativas y formas oficiales, cuya autoría únicamente correspondería a la parte institucional. Al estar ahí y conversar con

---

<sup>100</sup> Definición sobre Patrimonio inmaterial: <https://es.unesco.org/themes/patrimonio-cultural-inmaterial> (Consultado 12.07.20)

el encargado del museo, pude comprobar la diferencia de interés entre la sección arqueológica con la de las tradiciones locales, como lo sucedido con la maqueta de la boda en la que el señor había mostrado un entusiasmo natural por acercarse y explicar a detalle algo que él conoce bien, le gusta y emociona. A diferencia de lo arqueológico, que como él mismo lo mencionó: “[...]eso es más para los turistas [...]” (*Encargado del museo, Teotitlán del Valle, 2019*). Esto daba cuenta de que hay temáticas en la exposición destinadas para públicos distintos que hacen evidente otra de las tensiones donde la arqueología resulta más interesante para el turismo y las tradiciones o fiestas para los locales.

Sin juzgar o criticar la labor que en su momento significaron los Museos Comunitarios, considero que en el caso del museo en Teotitlán del Valle, la utilización del concepto de patrimonio cultural con el adjetivo de “lo propio o lo nuestro” ligada a la idea de “memoria”. Hoy en día se observa que estos conceptos han resultado acotados o su significado se ha transgiversado. Pues la imagen que se presenta, continúa siendo la de una “comunidad armónica” orgullosa de sus tradiciones culturales vivas y pasado prehispánico, aspectos que ocultan las luchas de legitimación y dinámicas tensas de convivencia presentes en la realidad local. Aunado a eso, el Museo Comunitario aún sin pertenecer a la *UMCO A.C*, sigue cargando con la sombra estatal al *INAH*<sup>101</sup>, simplemente por poseer físicamente objetos arqueológicos, llevándolo a seguir encapsulado en el mismo complejo expositivo del museo clásico. A pesar de todo esto, quisiera reconocer la labor que los comités locales del museo en Teotitlán del Valle han hecho, pues desde hace años me he dado cuenta de lo difícil que ha resultado para ellos gestionar con las instancias estatales recursos o permisos para poder realizar cambios en el museo; no obstante, aún con tantos esfuerzos, los resultados que han obtenido han sido muy pocos debido a la lenta burocracia y fuerte rigidez que caracteriza los procedimientos en el *INAH*, lo que podría explicar muy bien su situación actual. Tal como lo presencié en los debates del *Museo Reimaginado* en Oaxaca, 2019; profesionales del ámbito museológico, académico y artístico enfatizaban la importancia de impulsar lecturas más críticas en el ámbito museal y patrimonial, resaltando el tema de la “memoria”; en un sentido un poco distinto a lo que mencionaba Teresa Morales: “[...]aquello que se sabe y no está escrito; pues ahora lo que se pretende es ver este concepto como “aquello que esconde lo que ya está escrito”.

---

<sup>101</sup> Reflejada en aspectos como: restricción en formas de acceso a los objetos, marcadas jerarquías en la toma de decisiones, imposición de formas museográficas, imposibilidad de crear nuevas narrativas alrededor del patrimonio arqueológico y dependencia económica.

## Conclusiones. Desanudando tensiones

Después de casi 10 años de haberme acercado e involucrado con el Museo Comunitario “*Balaa Xtee Guech Gulal*”, esta investigación me permitió trazar gran parte de la historia que envuelve a este espacio y los nuevos actores que actualmente caracterizan la escena cultural local. La mirada antropológica fue determinante para situarme de manera adecuada en la realidad oaxaqueña y específicamente de Teotitlán del Valle; con ayuda de metodologías como la etnografía multilocal y la antropología de archivo, tuve la posibilidad de moverme con mayor facilidad a lo largo de mi recorrido etnográfico para analizar diversas temporalidades y espacialidades dentro y fuera del Museo Comunitario, lo que me permitió identificar las permanencias, continuidades e interacciones que han definido la condición actual y percepción de este espacio dentro de la comunidad. Al mismo tiempo, en todo este trayecto pude descubrir muchos de los archivos lat(i)entes que habitan en Teotitlán del Valle, pero por cuestiones de tiempo, espacio y ciñéndome a mi pregunta de investigación; únicamente elegí aquellos que a mi parecer hacían más explícitas las tensiones entre el patrimonio cultural y la memoria, ejemplificando las múltiples maneras en que ambos conceptos son interpretados y vividos localmente.

Debido a que la pandemia *COVID-19* atravesó mi tiempo de investigación, no me fue posible realizar una estancia de campo más larga como hubiera querido en Teotitlán del Valle, sin embargo, esta no fue una limitante pues a través de las plataformas digitales pude recopilar gran cantidad de información, mucha más de la que hubiera imaginado, permitiéndome sentir una cercanía con Teotitlán del Valle a pesar de estar a millas de distancia. Debo de reconocer que algo que facilitó tal recopilación de datos fue el constante uso de redes sociales como *Facebook*, *Instagram*, *Tik Tok* y *YouTube*, que varios de los actores que elegí para esta investigación hicieron durante todo este tiempo de confinamiento, lo que me permitió hacer un seguimiento detallado de sus publicaciones y con esto darme una idea de lo que sucedía en la vida cultural de la localidad. A largo de este recorrido fui encontrando varias iniciativas provenientes de actores diversos que de manera propositiva ayudaban y ayudarían a aligerar aquellos puntos de tensión lat(i)entes dentro del Museo Comunitario y fuera de él. Gran parte de estas iniciativas se han concretizado gracias a la presencia del *CCCTV*, un espacio donde convergen muchos de los actores involucrados en estas nuevas propuestas, quienes son en su mayoría jóvenes originarios de Teotitlán del Valle que han

tenido una activa movilidad al exterior, debido a que han cursado su estudios profesionales fuera de la comunidad, razón que lo que los ha llevado a recorrer varias ciudades del país, abarcando disciplinas artísticas como la pintura, el cine, arte objeto, arte digital, cine, entre otras. La labor de colaboración entre ellos y ellas, ha fomentado diversas actividades de arte, música, cine, lengua, técnicas, saberes locales, etc; lo que le ha dado una nueva visión a este espacio en el que una de sus prioridades ha sido acercar a la gente local para convivir y aprender colectivamente, convirtiendo a este lugar en el punto más activo culturalmente y de mayor convergencia en Teotitlán del Valle.

Como lo mencionamos en capítulos anteriores, lamentablemente no ha sido posible ligar las actividades y el contenido del CCCTV con el Museo Comunitario, pues entre ambos comités existen fricciones principalmente por cuestiones de género, lo que ha dificultado la comunicación y ha hecho que el trabajo en conjunto sea casi imposible. Desde mi opinión, esta disputa interna entre las dos instituciones culturales más importantes de Teotitlán del Valle, es algo que refuerza y mantiene en vigor las tensiones entre el patrimonio cultural y la memoria local; impidiendo que estas se disuelvan. Pues si estas no existieran, sería completamente viable la realización de talleres intergeneracionales y creativos con la colección arqueológica, donde se pueda reinterpretar esa historia situándola en el presente y ligándola a las propias memorias personales, siendo una alternativa para desvincular el discurso patrimonial tan rígido sobre el pasado arqueológico que sigue exhibido dentro del museo, el cual ha permanecido ajeno para la comunidad y exclusivo para los turistas.

Además de la colaboración entre el Museo Comunitario con el CCCTV, otra de las posibles soluciones para desanudar las tensiones que actualmente logramos identificar, podría estar en la utilización de las plataformas digitales como las redes sociales a manera de herramientas alternas cuyas características permiten albergar información en múltiples formatos, brindando la libertad para que cualquier usuario, sea cual sea su perfil, pueda compartir sus memorias y sentires sobre cierta Información presentada. Esto podrían hacer un contrapeso a la estática musealización de este espacio porque al intercambiar y compartir experiencias propias con simples publicaciones referentes a algún aspecto del Museo Comunitario, incentivarían dinámicas de participación entre usuarios, generarían nuevas narrativas en torno a este y nutrirían la información sobre los objetos o temáticas. Desde mi perspectiva una de las dinámicas de socialización de memorias y a la vez de recopilación de archivos que podría tomarse como ejemplo, fue justamente una actividad que realizó hace



poco el CCCTV, donde a través de su página de *Facebook* se convocó a un concurso fotográfico,<sup>102</sup> el cual consistía en enviar una imagen que tuvieran las personas en sus archivos personales y que les resultara significativa con una descripción concisa. Las fotografías que fueron mandando se iban publicando en el muro del CCCTV para que los usuarios la pudieran ver y la ganadora sería aquella que tuviera más “likes”<sup>103</sup>. El interés de las personas por participar fue bastante grande, llegando a reunir alrededor de 89 fotografías todas ellas de temporalidades variadas (algunas de las más antiguas de 1922 hasta del 2021), al final todas se condensaron en un video en *YouTube*<sup>104</sup> mismo que acompañó la exposición temporal “*Entramando comunidad*” (2021)<sup>105</sup> donde se expusieron piezas textiles que la gente tenía guardadas en sus casas y consideran dignas de mostrar. Ambas iniciativas dieron cuenta de una preocupación local por empezar a reunir gran parte de los archivos que refieren a la historia de Teotitlán del Valle y que se encuentran dispersos en la comunidad. En este ejemplo la plataforma de *Facebook* facilitó esta labor titánica de recopilación al permitir reunir un gran número de fotografías, ofreciendo además la posibilidad para comentar y valorar libremente las escenas representadas. Esta sencilla dinámica participativa en formato de concurso fotográfico, permitió reconectar y socializar las memorias surgidas alrededor de estos archivos, complementando muy bien la exposición textil del CCCTV, en la que seguramente hubo un activo diálogo entre los visitantes al recorrer la exposición y ver sus trabajos expuestos junto con el de familiares y vecinos. El tipo de comentarios y el entusiasmo con que las personas participaron en esta dinámica de memoria comunitaria, podría diferir si se tratara de temas relacionadas con elementos patrimoniales, en las cuales muchas veces se exige una validación profesional por parte de ciertos actores calificados en el tema, ya que cualquier información errónea se podría sancionar gravemente. En este concurso aunque se tratara también de fotografías antiguas, la reacción de las personas fue distinta, quizá porque las imágenes provenían de archivos personales, haciendo que hubiera mayor motivación y confianza para expresar libremente sus memorias, vivencias y sentires personales de algo del pasado que en el presente conmueve.

Además de eso una de las actividades que podría ayudar a desanudar algunas de las tensiones sobre la manera en que se concibe el patrimonio cultural principalmente el

---

<sup>102</sup> Convocatoria del concurso: <https://www.facebook.com/CCCTeotitlan/photos/1506668463039892>(Consultado 12.08.21)

<sup>103</sup> Foto 1º lugar: <https://www.facebook.com/CCCTeotitlan/photos/a.361871587519591/1510357076004364>(Consultado 18.08.21)

<sup>104</sup> Ver: [https://www.youtube.com/watch?v=oKJ2E\\_pEwXQ&t=264s](https://www.youtube.com/watch?v=oKJ2E_pEwXQ&t=264s) (Consultado 28.08.21)

<sup>105</sup> Ver: <https://www.facebook.com/CCCTeotitlan/photos/pcb.1513002185739853/1513001965739875/> (Consultado 21.08.21)

arqueológico, ya la hemos mencionado y ocurrió dentro del Museo Comunitario con iniciativa de Beto Ruíz quien ha impartido talleres a jóvenes y niños con el objetivo de interactuar nuevamente con los objetos arqueológicos, generando nuevas lecturas alrededor de las piezas para romper con los discursos heredados donde estos objetos se consideran elementos ajenos únicamente destinados a los turistas. Otro ejemplo que también rompe con la concepción del patrimonio local, lo presentamos en capítulos anteriores cuando hablamos del trabajo de Ismael Gutiérrez o Leonardo Martínez, jóvenes artistas de Teotitlán del Valle quienes a partir de sus obras textiles, intervienen el concepto de lo “tradicional”, complementando sus procesos creativos con plataformas digitales como *TikTok*, con las cuales intentan transmitir nuevas formas de mirar el trabajo textil; en sus perfiles personales han creado archivos que mientras conservan lo esencial, al mismo tiempo acaban con las formas preestablecidas que dan la libertad para imaginar otras formas posibles.

Estas son algunas propuestas que junto con la experimentación creativa trastocan, cuestionan e irrumpen el término de patrimonio cultural, demuestran que por medio del arte es posible establecer un punto medio entre lo “cotidiano y lo sacral”. Desde una mirada local, estas iniciativas a manera de “archivos insurgentes” (De Sousa Santos, 2019) ponen un freno a los enunciados que la narrativa del patrimonio enseña, dando cabida a lo que oficialmente “no es dicho o merecedor de ser enunciado”. Sin descartar los objetos patrimoniales o pretender olvidar aquello que les ha sido heredado, hay una intención de unir elementos de una memoria comunitaria y personal para así reinventar nuevas formas. Dichas propuestas reflejan los esfuerzos que a nivel local se están dando, los cuales hablan sobre el derrumbe de la idea patrimonial y de la misma institución museo. Creo que con la generación de archivos lat(i)entes como estos, se fortalece el vínculo entre eso que llama patrimonio cultural y memoria, elemento clave para lograr una verdadera apropiación y cuidado genuino del pasado comunitario, pero desde un presente consciente.

En el caso de los Museos Comunitarios, convendría volver a revisar el contenido presentado en sus exposiciones para ver qué tan vigentes siguen estando las narrativas ahí expuestas y pensar de qué manera se podría reactivar aún mejor el tema de memoria, ya no desde su lado romantizado, sino en un sentido más crítico que ponga en práctica el ejercicio político de comunicar sin miedo las necesidades o reclamos locales del presente, pues sólo así se podrán imaginar otras realidades. Así como estos espacios lograron poner en su época un freno al arrebato físico de su patrimonio cultural, debemos reconocer también que con el paso

de los años hemos visto una evolución en la forma de concebir dicha autonomía cultural, pues aunque esta se ponga en práctica en espacios alternos y no precisamente en el Museo Comunitario; lo importante es que a nivel local hay una tendencia a promover la participación y agencia comunitaria dentro de las actividades culturales locales. En este sentido me parece esencial que exista una colaboración intergeneracional y con participantes de perfiles diferentes, con la finalidad de que se aporten nuevas ideas y haya un mayor enriquecimiento de saberes y prácticas culturales, priorizando que el disfrute de las mismas sea para el bien local y no para el turismo. Aquí las plataformas digitales han jugado un papel importante, al ser herramientas que despiertan la creatividad a otras expresiones artísticas u otras maneras de reinterpretar la tradición y el patrimonio cultural local, sin ceñirse a los estándares de lo “auténtico”. Del mismo modo, las redes sociales posibilitan una genuina apropiación y producción de archivos locales, permitiendo que los usuarios dejen de ser sujetos pasivos, para convertirse en curadores que cuentan su propia historia. Basándose en su realidad más próxima y propias epistemologías, plasman sus deseos futuros, comunican nuevas lecturas sobre su pasado y modificar las narrativas presentadas en espacios como los museos, favoreciendo así la democratización del archivo.

En el contexto particular de Teotitlán del Valle donde el patrimonio cultural ha respondido principalmente a intereses turísticos y generado dinámicas desiguales y conflictivas al interior de la comunidad, se tendría que volver a pensar: ¿De qué forma el patrimonio local podría ayudar a minimizar los conflictos internos y fortalecer la cohesión social?, ¿Cómo seguir fomentando la creación e innovación local? y ¿Cuál podría ser el papel del Museo Comunitario en este tema? Considero que a lo largo de este documento ya hemos presentado un par de ideas que responden a estas preguntas, las cuales se han materializado en distintos formatos: desde concursos de fotografías, exposiciones textiles, perfiles en redes sociales, talleres de tejido, etc., algunos han sido presenciales y otros tantos en formato digital, pero en ambos casos se ha buscado promover el intercambio de experiencias comunes, inquietudes, preocupaciones o anhelos, entre los miembros de la comunidad, lo que de cierta manera ha favorecido la cohesión social y al mismo tiempo ha detonando nuevos procesos creativos.

Debo confesar que por mi misma formación como restauradora, romantizaba al patrimonio cultural, viéndolo con una actitud nostálgica y desde una lectura histórica muchas veces manipulada por los discursos que el Estado enseña; sin embargo, una de las enseñanzas

que esta experiencia me dejó, fue que el abordar este trabajo desde la disciplina antropológica, me brindó un cambio de mirada que me hizo dejar de cuestionar las maneras en que las personas viven su patrimonio cultural, donde existen ciertas prácticas culturales que desde los ojos de la academia atentan contra la denominada “autenticidad”, sin considerar que las alteraciones mismas son el resultado de la suma de una serie de momentos temporales e intereses varios (mercantiles, académicos, moda, instituciones, etc.) que hablan de una natural interacción, siendo justamente esa característica donde radica su principal valor. En este sentido, creo que más allá de continuar repitiendo lo que el Estado propaga y nos ha obligado a decir que *“simplemente por ser patrimonio es valioso”*, convendría reflexionar colectivamente acerca de dónde radica el valor de esos objetos que se han denominado patrimonio y cuál(es) es(son) el(los) significado(s) que cada uno tiene para la historia comunitaria, familiar o personal. Así mismo, estoy convencida que hoy en día la aproximación a los procesos patrimoniales desde cualquier punto que se haga, implica un fuerte compromiso social y político, sobretodo en una época de crisis global donde se incrementan aceleradamente los problemas medioambientales de despojo de tierras, explotación de recursos naturales, desigualdades sociales, violencia, etc; situaciones que exigen cambiar la manera de mirar, sentir y actuar. Ya no se trata de presentar al patrimonio desde un carácter neutro o idealizado, sino desde una realidad particular y situada (temporal y espacialmente). Se trata de hacer una lectura del patrimonio cultural a contrapelo, en la que además de mostrar la incidencia de los actores y situaciones históricas que lo han llevado a estar donde está, ponga un alto al mecanismo que este ha usado para teatralizar el poder. De ahí que una de las tareas que nos queda por hacer, es reactivar nuevas narrativas entorno a aquel pasado materializado en objetos aparentemente estáticos, para mostrar la agencia que estos pueden tener desde lo local. Es usar el patrimonio cultural y la memoria comunitaria como puntos de convergencia y refugio, herramientas que ven por el bienestar colectivo, capaces de pacificar los conflictos internos y lograr hilvanar procesos de lucha en el presente y/o futuro próximo.

## Posibles líneas futuras de investigación

Para terminar me gustaría enumerar algunas de las posibles líneas de investigación que aún quedaron pendientes las cuales a mi parecer, podrían resultar interesantes para el futuros trabajos:

- Conocer la manera en que la juventud y los niños conciben las temporalidades respecto a su patrimonio cultural como reflejo de su pasado y lo que con su creatividad plasman aludiendo a aquello futuro con lo que sueñan o aspiran cambiar en su realidad presente.
- Explorar las posibilidades que el textil en si mismo tiene para disputar la categoría de lo patrimonial como un elemento que representa las verdaderas memorias locales.
- Conocer el trabajo de algunos artistas en Teotitlán del Valle que han trabajado con textiles y usan el tema del pasado local para dárle nuevas lecturas y apropiaciones.
- Indagar en las casas particulares o talleres locales más ejemplos de archivos textiles y fotográficos que refieran a la historia del tema textil en Teotitlán del Valle y conocer las historias y formas de apreciación de estas colecciones.
- Conocer las distintas formas de valoración que la colección de fotografías del Museo Comunitario de Teotitlán del Valle tienen para los habitantes locales.
- Explorar en las casas particulares o talleres locales más ejemplos de archivos textiles y fotográficos que refieran a la historia del tema textil en Teotitlán del Valle y conocer las historias y formas de apreciación de estas colecciones.
- Rastrear las historias particulares de las piezas arqueológicas que actualmente están en el Museo Comunitario, específicamente aquellas que fueron donadas y las que se encuentran expuestas en lugares públicos como las fachadas del pueblo; para conocer las percepciones o diferentes historias alrededor de estas.
- Hacer un recuento de la historia del arte textil en Teotitlán del Valle, recopilando ejemplares textiles de personas particulares con los cuales se pueda trazar una cronología visual que dé cuenta de los cambios en los diseños y temáticas a lo largo del tiempo.
- Conocer las experiencias y resultados en el trabajo que en los últimos años la *UMCO A.C* a través de su programa “*Nuestra visión del cambio*” que ha realizado con jóvenes y niños en varias localidades de Oaxaca.
- Rastrear otras iniciativas de recuperación de archivos y/o memorias locales en comunidades de los Valles Centrales de Oaxaca.

## Personas entrevistadas

Adrián Montaña

Rosa Martínez

Alberto Ruíz

Moisés López

Rocio Martínez

Jesús Sosa

Esperanza López

Ruperto Martínez y Mateo Mendoza

Soledad Mendoza

Raúl Gutiérrez

Evangelina Cruz

Teresa Morales

Hugo Antonio Santiago

## Fuentes consultadas

### Bibliografía

Alonso González, Pablo (2017): *Antipatrimonio. Fetichismo y dominación en Maragatería*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Arizpe, Lourdes & Amescua-Chávez, Cristina (2017): *Renovación y futuro del patrimonio cultural inmaterial*. Primera edición digital. Cuernavaca, Morelos, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.

Arizpe, Lourdes (2009): *El patrimonio cultural inmaterial de México: ritos y festividades*. México: Miguel Ángel Porrúa.

Appadurai, Arjun (2001): *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo y Buenos Aires, Trilce y Fondo de Cultura Económica.

Arroyo, Esteban (1961): *Los dominicos forjadores de la civilización oaxaqueña*. Tomo II, Los conventos de Oaxaca. Oaxaca, México: Edición del Autor.

Barbero, Martín, Jesús (2015): *Estéticas de comunicación y políticas de la memoria*, Calle 14, 11 (16) pp. 14-33. Consultado el 13.04.20: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5873360>

Bauman, Zigmunt (2000): *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Bautista, Eduardo (2008): "La Asamblea Popular de Pueblos de Oaxaca, crisis de dominación y resistencia". *Bajo el Volcán*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla Puebla, México, vol. 7, núm. 12, pp. 115-134. Consultado el 14.03.20: <https://www.redalyc.org/pdf/286/28671207.pdf>

Echeverría, Bolívar (2011): *Antología, Crítica de la modernidad capitalista*. Bolivia: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

Bonfil Batalla, Guillermo 1982: *El Etnodesarrollo: sus premisas jurídicas, políticas y de organización*. América Latina: Etnodesarrollo y Etnocidio. Costa Rica: Ediciones FLACSO.

- (1989): "Identidad nacional y patrimonio cultural: los conflictos ocultos y las convergencias posibles", pp. 43-52. En: Rita Ceballos (Comp.). *Antropología y Políticas culturales. Patrimonio e Identidad*. Buenos Aires: Departamento de antropología y Folklore.
- Brust, Alexander (2012): *Creando vínculos con el pasado y el presente: la utilización de la fotografía en los museos comunitarios de Oaxaca, México*. Espacios Mediáticos: cultura y representación en México. Berlin: FU.
- De Burgoa, Francisco (1934): *Geográfica descripción de la parte septentrional del Polo Ártico de la América y nueva iglesia de las Indias Occidentales*. T.II, Secretaría de Gobernación, México. Consultado el 4.03.20: [https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/resultados\\_ocr.do?autor\\_numcontrol&mat\\_eria\\_numcontrol&id=9497&forma=ficha&tipoResultados=BIB&posicion=1](https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/resultados_ocr.do?autor_numcontrol&mat_eria_numcontrol&id=9497&forma=ficha&tipoResultados=BIB&posicion=1).
- Burón Díaz, Manuel (2017): *El patrimonio recobrado: museos indígenas en México y Nueva Zelanda*. Tesis (Doctorado), Instituto Universitario Ortega y Gasset-Universidad Complutense de Madrid.
- Camarena, Cuauhtémoc & Morales, Teresa. (1994): *Pasos para crear un museo comunitario, Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos*. INAH-CONACULTA, DGCP.
- (2004): *Los museos comunitarios y la memoria ante los procesos de globalización*. Documento de trabajo del Taller de Facilitadores de Museo Comunitarios de las Américas. Oaxaca, Manuscrito.
- (2005): *Reseña: Museos Comunitarios de Oaxaca. Memoria comunal para combatir el olvido*. Arqueología Mexicana, marzo-abril 2005 - volumen XII, número 72, México, Editorial Raíces.
- (2009): "El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal. Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿Por quién? y ¿Para qué?" En: Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.) *Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco*, Bilbao, pp. 155-128.
- (2006): "Community Museums and Global Connections: The Union of Community Museums of 22 Oaxaca". En: Karp, I. et al. (dir.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham, Duke University Press, USA, pp. 322-344.
- (2015): *Museos comunitarios: principios y prácticas actuales en México y América Latina*, Conferencia realizado en la ENCRyM, I Seminario Permanente de Museología en América Latina. Museo(s) y Comundade(s). Revisión y Evaluación de una Realidad Cambiante.
- (2016): *Memoria: Red de Museos Comunitarios de América. Experiencias de museos comunitarios y redes nacionales Oaxaca*. Mexico: Creative Commons.
- Candau, Joël (2006): *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Castro-Gómez, Guardiola Rivera & Millan de Benavides (1999): *Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Santafé de Bogotá: Pontificia Universidad javeriana.
- Cohen, Jeffrey (1993): "Danza De La Pluma: Symbols of Submission and Separation in a Mexican Fiesta", *Anthropological Quarterly* 66 (3), pp. 149-58.
- (1989): "Museo Shan-Dany: Packaging the Past to Promote the Future", *Folklore Forum*, nº 22, USA, pp. 15-26. Consultado el 14.06.20: <https://core.ac.uk/download/pdf/213810184.pdf>.
- (2001): "The Shan-Dany Museum: Community, Economics, and Cultural Traditions in a Rural Mexican Village". *Human Organization*, 60(3), pp.272-280. Consultado el 4.02.20: <https://www.jstor.org/stable/44127264>.

- Cook, Terry (2007): *Archivística y posmodernismo: nuevas fórmulas para antiguos conceptos*. Tábula, (10), pp. 59-82. Consultado el 12.08.20:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2477400>
- De Carli, Georgina (2003): *Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos*. Revista ABRA de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional, Editorial EUNA, Costa Rica, jul- dic. Consultado el 2.04.20:  
[https://www.academia.edu/1008251/Vigencia\\_de\\_la\\_Nueva\\_Museolog%C3%ADa\\_en\\_Am%C3%A9rica\\_Latina\\_co](https://www.academia.edu/1008251/Vigencia_de_la_Nueva_Museolog%C3%ADa_en_Am%C3%A9rica_Latina_co)
- De la Cruz, Victor (2013): *Guie'sti' diidxazá = La flor de la palabra / estudio 135 introductorio y selección Víctor de la Cruz*. Ed. Correg. y aum. México: *Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social: UNAM*, Coordinación de Humanidades. Consultado el 2.04.21:  
<http://www.libros.unam.mx/digital/v5/28.pdf>
- De la Peña, Guillermo (2011): *La antropología y el patrimonio cultural de México*. México: CONACULTA.
- Del Rio Cañedo, Lorenza (2010): *Las vitrinas de la Nación. Los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México: INAH.
- Derrida, Jaques (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- De Sousa Santos, Boaventura (2009): *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI Editores.
- (2019): *Construyendo las Epistemologías del Sur Para un pensamiento alternativo de alternativas*, Volumen I. Argentina: CLACSO.
- (2019): *El fin del imperio cognitivo: la afirmación de las epistemologías del Sur*. Trotta.
- Dussel, Enrique (2011): *Filosofía de la liberación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2015): *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad*. México: Akal.
- Erikson, Patricia (1996): "Resistance through Representation: Transnational Currents in Indigenous Museums Comunitarios", *First Nations, Pueblos Originarios*, nº1(2), Davis: Indigenous Research Center of the Americas, U.C. Davis, USA, 1996, pp. 1-21.
- (1996): "'So My Children Can Stay in the Pueblo': Indigenous Community Museums and Self-determination in Oaxaca, Mexico", *Museum Anthropology*, vol. 20(1), USA, pp. 37-46. Consultado el 3.04.20:  
[https://www.academia.edu/31393073/So\\_My\\_Children\\_Can\\_Stay\\_in\\_the\\_Pueblo\\_Indigenous\\_Community\\_Museums\\_and\\_Self-determination\\_in\\_Oaxaca\\_Mexico](https://www.academia.edu/31393073/So_My_Children_Can_Stay_in_the_Pueblo_Indigenous_Community_Museums_and_Self-determination_in_Oaxaca_Mexico)
- Saavedra, Marco (2012): *La estética de los agraviados: arte callejero y política. El caso de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca, México*. En: K. Bodemer (Ed.), *Cultura, sociedad y democracia en América Latina: Aportes para un debate interdisciplinario*, pp. 135-158. Frankfurt a. M., Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft. Consultado el 11.04.20:  
<https://doi.org/10.31819/9783954870073-006>
- (2019): *Contornos de lo político: ensayos sociológicos sobre memoria, protesta, violencia y Estado*. Ciudad de México, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos.
- Flinn, Andrew., Stevens, Mary., & Shepherd, Elizabeth (2009): "Whose memories, whose archives? Independent community archives, autonomy and the mainstream". *Archival Science*, 9, pp. 71-86. Consultado el 3.06.20: <https://doi.org/10.1007/s10502-009-9105-2>



- Franco, María Teresa (2000): *Introducción e Información general, t. I*. México: Conaculta, INAH, Espejo de Obsidiana Ediciones Serie Patrimonio de Todos. Memorial.
- Foucault, Michel ([1970] 2002): *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2010): *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- García Canclini, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gay, José Antonio (1881): *Historia de Oaxaca*, T.I y II. México, Imprenta del Comercio de Dublan y Cia.
- Gilland, Anne., McKemmish, Sue., & Lau, Andrew; (2017): *Research in the Archival Multiverse*, Monasch University, Publishing.
- Geertz, Clifford (1983): "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura". La interpretación de las culturas. Barcelona: Gedisa.
- Gnecco, Cristóbal (2017): *Antidecálogo Diez ensayos (casi) arqueológicos*. Colombia: Universidad del Cauca.
- González Cirimele, Lilly (2002): "El discurso semiótico de la identidad en los museos comunitarios de Oaxaca". México D. F: Cuicuilco, ENAH may-ago, vol. 9, número 25.
- Hall, Stuart (1992): *The question of cultural Identity. Questions of Cultural Identity*. London, Sage Publications.
- Hartog, Francois (2007): *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: UIA.
- Harvey, David (1989): *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Hernández-Díaz, Jorge (2012): *La Danza de la Pluma en Teotitlán del Valle. Expresión de identidad de una comunidad zapoteca*. Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de las Culturas y Artes del Gobierno del Estado de Oaxaca, FAHHO A.C.
- Hoobler, Ellen (2006): "To Take Their Heritage in Their Hands": Indigenous Self-Representation and Decolonization in the Community Museums of Oaxaca, Mexico". *The American Indian Quarterly*, v. 30, n.3 y 4, Summer, Fall, pp. 441-460. Consultado el 9.05.20: <https://muse.jhu.edu/article/202300>.
- Holo, Selma (2008): *Oaxaca en la encrucijada, manejo del patrimonio y negociación del cambio*. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes.
- Jofré, Ivana Carina (2019): *Patrimonialización neoextractivista. Una nueva forma de reproducción de la violencia para la desposesión de los cuerpos y territorios*. Libro de Resúmenes del XX Congreso Nacional de Arqueología. Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- Kaltmeier Olaf & Rufer, Mario (2017): *Entangled Heritages. Postcolonial Perspectives on the Uses of the Past in Latin America*. London: Routledge.
- Kollewe, Carolin (2005): "To save our culture": Community Museums and Local Discourse on the Loss of Customs in Southern Mexico". En *Perspectives on Endangerment* G. Huggan & S. Klasen (Hrsg.), pp.185-196. Hildesheim: Olms.
- Kummels, Ingrid (2018): *Espacios mediáticos transfronterizos. El video ayuujk entre México y Estados Unidos*. Ciudad de México: CIESAS.

- (2020): *Archivar aspiraciones entre México y EE.UU.: Influencers étnicos y el archivo dancístico zapoteco online*. En: Kummels, Ingrid & Cánepa Koch, Gisela (eds.): *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual*. v.2, Lima: IDE/PUCP. E-Book.
- Lander, Edgardo (2000): *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, UNESCO.
- Lara, Lucio (2017): *Comunidades en movimiento: aproximaciones a la expresión inmaterial del patrimonio cultural* San Luis Potosí, México: Secretaría de Cultura, Dirección General de Vinculación Cultural.
- Levine, Carlisle J, (1996): De Oaxaca a Washington, D.C, "El museo comunitario como recurso cultural y económico". *Desarrollo de base: revista de la Fundación Interamericana*, v.20, n.1, pp.10-13.
- Maldonado Alvarado, Benjamín (2010): *Comunidad, comunalidad y colonialismo en Oaxaca, México: La nueva educación comunitaria y su contexto. tesis de doctorado*. Alemania: Universidad de Leiden. Consultado el 2.04.20: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/15950/fulltext.pdf?sequence=2>
- ([2013]2018): "Comunalidad y responsabilidad autogestiva". En *Cuaderno del Sur. Revista de Ciencias Sociales*, No. 34, (ene-jun). Consultado el 2.06.20: <https://cuadernosdelsur.com/wp-content/uploads/archivo/cds34.pdf>
- Marcus, George Emanuel (1995): *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography Annual Review of Anthropology* 24:1, pp.95-117. Consultado el 13.05.20: <https://www.jstor.org/stable/2155931>.
- Mignolo, Walter (2007): *El pensamiento decolonial: Desprendimiento y apertura. Un manifiesto* pp. 25-46. En: *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, IESCO-UC, Pontificia Universidad Javeriana. Consultado el 11.04.20: <http://www.unsa.edu.ar/histocat/hamoderna/grosfoquelcastrogomez.pdf>
- Nahón, Abraham (2017): *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*. Jalisco, México: CIESAS, Universidad de Guadalajara, Cátedra Jorge Alonso.
- Necoechea, Gerardo ([1996] 2006): *Un experimento en historia pública e historia oral: los museos comunitarios de Oaxaca. Historia oral: ensayos y aportes de investigación*. Seminario de Historia Oral y Enfoque Biográfico, Jorge Aceves Lozano. México: CIESAS.
- Oleszkiewicz, Malgorzata (1997): *La Danza De La Pluma Y El Sincretismo Cultural*. En México. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana* 23.46: pp.105-14. Consultado el 23.04.20: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=130150>.
- Popple, S., Prescott, A., & Mutibwa, Daniel (2020): *Communities, Archives and New Collaborative Practices*. Bristol: Bristol University Press.
- Prats, Llorenç (1997): *Antropología y Patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Recondo, David (2007): *La política del gatopardo: Multiculturalismo y democracia en Oaxaca*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos.
- Restrepo, Eduardo (2008): *Etnografía, alcances y técnicas*, 2da ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales.
- Ricoeur, Paul (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oublie*. Paris: Seuil.
- Rufer, Mario (2010): *La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales*. México: El Colegio de México.

- (2014): "La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México". *Revista ANTÍTESIS*, v. 7, n. 14, pp. 94-120, jul - dic. Consultado el 25.02.20: <https://www.redalyc.org/pdf/1933/193332875007.pdf>.
- (2014): "La comunidad melancólica. Etnicidad, patrimonio comunitario y memoria en México". Bielefeld Universität, p. 1-21. (Working Paper Series, v. 12).
- (2016): El Patrimonio envenenado una reflexión "sin garantías" sobre la palabra de los otros. En: Gorbach, F, Rufer, M ario (Eds.), (*In*)disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura. México: UAM-Siglo XXI Editores. pp. 85-113.
- (2018): La memoria como profanación y como pérdida: comunidad, patrimonio y museos en contextos poscoloniales *A Contracorriente: Revista de Historia*, v. 15, Nº. 2, pp.149-166.
- Salgado, Mariana (2013): *Diseñando un museo abierto. Una exploración sobre la creación y el compartir de contenidos a través de piezas interactivas*. Argentina: Wolkowicz Editores.
- Sepúlveda Schwember, Tomás (2011): *Museología y comunalidad. Una aproximación al estudio de los museos comunitarios de Oaxaca, México*. Trabajo final Máster en Gestión del Patrimonio Cultural. Universidad de Barcelona.
- (2017): "Tres elementos para un análisis de los museos comunitarios de Oaxaca, México Autoctonía". *Revista de Ciencias Sociales e Historia*, Vol. I, N°1, Ene- Jun, pp. 66-114. Consultado el 5.04.20: <https://doi.org/10.23854/autoc.v1i1.13>.
- Spradley, James (2001): *Interviewing an Informant*. En: Bryman, Alan (ed.), *Et Haraway nography* Bd.2, pp.331--343. London: SAGE.
- Stephen, Lynn (2005): *Zapotec Women*. North Carolina: Duke University Press.
- (2005): Women's Weaving Cooperatives in Oaxaca. *Critique of Anthropology*, 25(3), pp.253-278. Consultado el 16.04.20: <https://doi.org/10.1177/0308275X05055215>.
- Stoler, Anna Laura (2002): *Colonial Archives and the Arts of Governance*. *Archival Science* 2. pp. 87-109.
- (2010): "Archivos coloniales y el arte de gobernar." *Revista Colombiana de Antropología*, 46(2), pp. 465-496. Consultado el 3.09.20: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105020003009>.
- Taylor, Diana (2017): *El archivo y el Repertorio, La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Wright, Pablo (2005): "Cuerpos y espacios plurales. Sobre la razón espacial de la práctica antropológica". *Revista Indiana*, 22. pp. 55-74. Consultado el 12.05.20: [https://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Indiana/Indiana\\_22/04\\_Wright\\_neu.pdf](https://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Indiana/Indiana_22/04_Wright_neu.pdf)
- Yúdice, George (2002): *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

## Otros documentos

*Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (2003)

<https://ich.unesco.org/doc/src/01852-ES.pdf>

*Declaración de Patrimonio de la Humanidad* (1972)

<https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>

*Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural* (2001)

[https://www.congreso.es/docu/docum/ddocum/dosieres/sleg/legislatura\\_10/spl\\_70/pdfs/30.pdf](https://www.congreso.es/docu/docum/ddocum/dosieres/sleg/legislatura_10/spl_70/pdfs/30.pdf)

Fundación TYPA 2015: *Claves para el cambio en los museos de América*. Buenos Aires: Fundación TYPA & American Alliance of Museum.

[https://issuu.com/fundacion.tyipa/docs/revista\\_typafinal\\_descarga](https://issuu.com/fundacion.tyipa/docs/revista_typafinal_descarga)

Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios

<https://www.museoscomunitarios.org/herramientas>

Manual de Museos Comunitarios y Ecomuseos [INAH]

<https://pdfslide.tips/documents/manual-de-museos-comunitarios-y-ecomuseos-inah.html>

Mesa redonda de Santiago de Chile convocada por la UNESCO en 1972

<https://docplayer.com.br/4184263-Mesa-redonda-de-santiago-de-chile.html>

## Medios digitales

<https://museotextildeoaxaca.org/arropame-desde-los-pies-tapetes-tradicionales-y-actuales/>

<http://productora-df.com.mx/>

<https://tiempodigital.mx/2017/06/24/edicion-impresad-del-24-de-junio-de-2017/>

<https://www.arsmuseografia.com/>

<https://www.nvinoticias.com/nota/114806/recupera-inah-centro-ceremonial-en-teotitlan-del-valle>

<https://www.nvinoticias.com/nota/109225/una-joya-en-los-valles-centrales>

<https://www.fofa.us/>

<https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR1uGqIHCHLDKPIqh3yjJOOL05p2-wIWHcn-8>

<https://www.youtube.com/watch?v=4Rdk7imriwq&list=PL2Hx88SRKGomHQ16DqPnfsOZ7pGSlSAYO&index=152>

<https://www.youtube.com/watch?v=Bm2Pw4j5qGY>

<https://www.youtube.com/watch?v=h5s6OA5RbFk>

<https://vimeo.com/367472176>

## Perfiles en Facebook, Instagram y Tik Tok

<https://www.instagram.com/tallerocho8/>

<https://www.instagram.com/zaporuiz/>

<https://www.facebook.com/CCCTeotitlan>

<https://www.instagram.com/cccdetv/>

<https://www.facebook.com/museocomunitario.teotitlandelvalle>

<https://www.facebook.com/tallerocho8>

<https://www.instagram.com/christianmendozaruiz/>

<https://www.facebook.com/christianmendozaruiz-107945793985725/>

[https://www.instagram.com/isma\\_rugs/](https://www.instagram.com/isma_rugs/)

[https://www.tiktok.com/@isma\\_rugs?](https://www.tiktok.com/@isma_rugs?)

## **Anexo fotográfico**

## Teotitlán del Valle



Caminos al entrar a Teotitlán del Valle. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2020)



Antiguas estructuras arquitectónicas parte trasera de la iglesia, vista del Cerro *Picacho* desde el techo de la Iglesia, foto con niños guías de la Iglesia y uno de los murales en las calles de Teotitlán del Valle. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2019-2021)



Festividad de la Danza de la Pluma, 2021. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2021)



Relieves tallados en piedra en la fachada de la iglesia y atrio de Teotitlán del Valle. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2019-2021)

## Práctica de campo para restauración de Textiles antiguos en Teotitlán del Valle, 2010



Casa de Florentino Gutiérrez Interviniendo los textiles antiguos del Museo Comunitario. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2010)



Familias de los miembros del comité que nos recibieron durante la práctica de campo. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2010)



Familia de Florentino y Eloísa Gutiérrez quienes nos hospedaron en su casa durante la práctica. (Foto: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2010)



Foto con compañeros de la ENCRyM y mi participación en el Convite. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2010)

## Experiencia en el Museo Reimaginado Oaxaca, 2019



3ª edición del Museo Reimaginado en la ciudad de Oaxaca, 2019 (Fotos obtenidas de Facebook en perfil de: [Fundación TyPA](#) ) e Imagen con Elvira Espejo. (Foto: Mariana Almaraz, Oaxaca, 2019)



Mesas de diálogo "Culturas vivas de America Latina" en Santiago Matatlán. (Fotos: Mariana Almaraz, Santiago Matatlán, 2019)



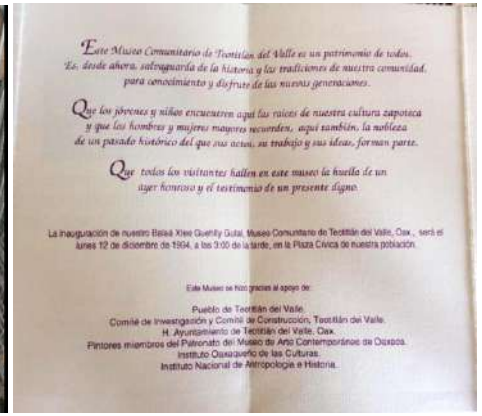
Actividad realizada con Francisco Hernández facilitador de UMCO A.C después de la mesa de diálogo "Culturas vivas de America Latina" y visita al Museo Comunitario en Santiago Matatlán. (Fotos: Mariana Almaraz, Santiago Matatlán, 2019)



Actividad con niños de primaria en San Martín Huamelúpan realizada por la UMCO A.C, y visita al Museo Comunitario "Hitalulu". (Fotos: Mariana Almaraz, San Martín Huamelúpan, 2019)



## Museo Comunitario de Teotitlán del Valle “Balaa Xtee Guech Gulal”



Fachada del Museo Comunitario “Balaa Xtee Guech Gulal” e invitación a la inauguración en 1994. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2019)



Entrada al Museo Comunitario, Rapete con el logo y lápida de piedra en la que se basaron. (Fotos: Mariana Almaraz Teotitlán del Valle, 2019)



Sección de arqueología: “Cut yuu chei xixte du xpen gulas un”. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2019)



Cédulas y fotografías de piedras incrustadas en las fachadas antes de ser donadas al museo. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2019)



Módulo dedicado a la Danza de Pluma "*Lis Dguyia*" donde se puede ver la réplica en bronce de la escultura de Don Evaristo. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2019)



Sección tradición textil: "*Laach beni ni rhuin che laadi guich*". Cédulas y fotografías de viajeros y comerciantes de tapetes. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2019)



Representaciones de los procesos de hilado de la lana y tejido en telar de cintura y de pedales. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2019)



Sección de tradiciones locales: la Boda, el Día de Muertos "*Lanii Xtee Tugul*", entre otras. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2019)



Maqueta de la Boda que me explicó el encargado del Museo Comunitario durante mi visita. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2019)

## Centro Cultural Comunitario “Lazz Galnazak Xtee Xigyae” (CCCTV)



Fachada del CCCTV e instalación de textiles en cubo de la escalera principal. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2019)



Exposición permanente en CCCTV que habla sobre el patrimonio inmaterial de Teotitlán del Valle. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2020)



1er y 2do Comité de CCCTV. (Fotos obtenidas del perfil en Facebook de: [@CCCTTeotitlan](https://www.facebook.com/CCCTTeotitlan), 2021)

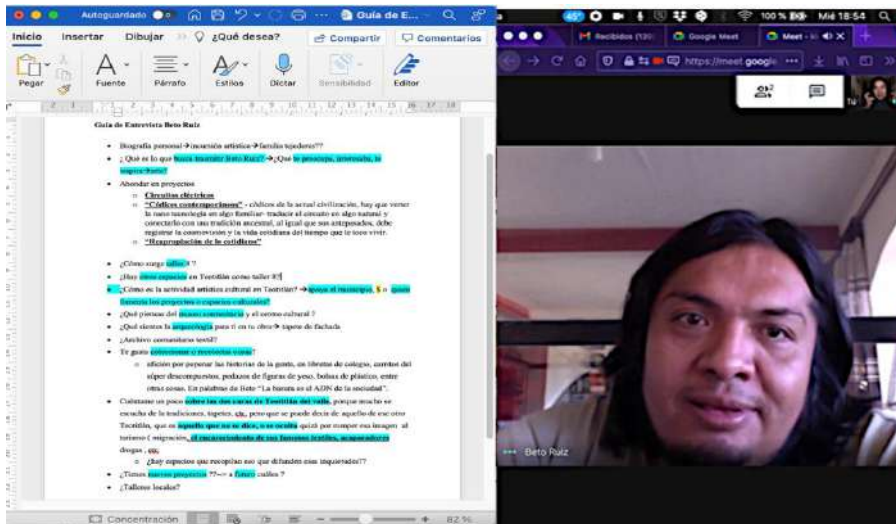


Exposiciones presentadas en CCTV: “Tejiendo sueños” (2019) y “Tierra Zapoteca” (2021). (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2019-2021)

## Personas entrevistadas e investigación en redes sociales



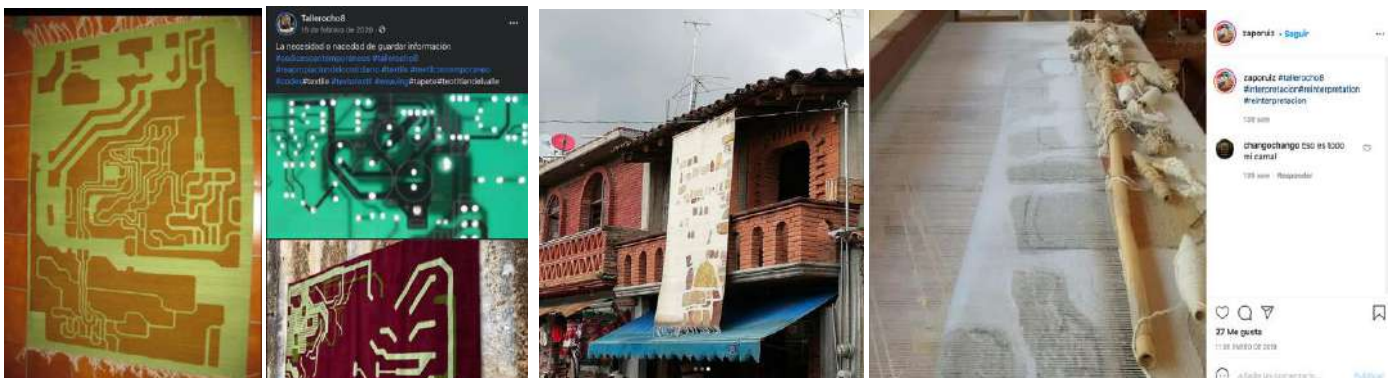
Visita a la casa del maestro Adrián Montaña. (Fotos: Mariana Almaraz, Teotitlán del Valle, 2019)



Captura de pantalla en entrevista virtual por Google Meet a Beto Ruiz. (Foto: Mariana Almaraz, Berlín, 2020)



Piezas textiles dentro de la serie "Códices contemporáneos" en colaboración con Don Constantino e instalación en Teotitlán. (Fotos obtenidas de perfil personal: Facebook: [Beto Ruiz](#), [Taller 8](#) e Instagram [zaporuiz](#), 2020)



Piezas textiles de Beto Ruiz inspiradas en los circuitos eléctricos (Fotos obtenidas de perfil personal: Facebook: [Beto Ruiz](#) y [Taller 8](#) 2020) y pieza inspirada en las piedras prehispánicas de la fachada de la iglesia. (Fotos obtenidas de perfil personal: Instagram de [zaporuiz](#), 2020)



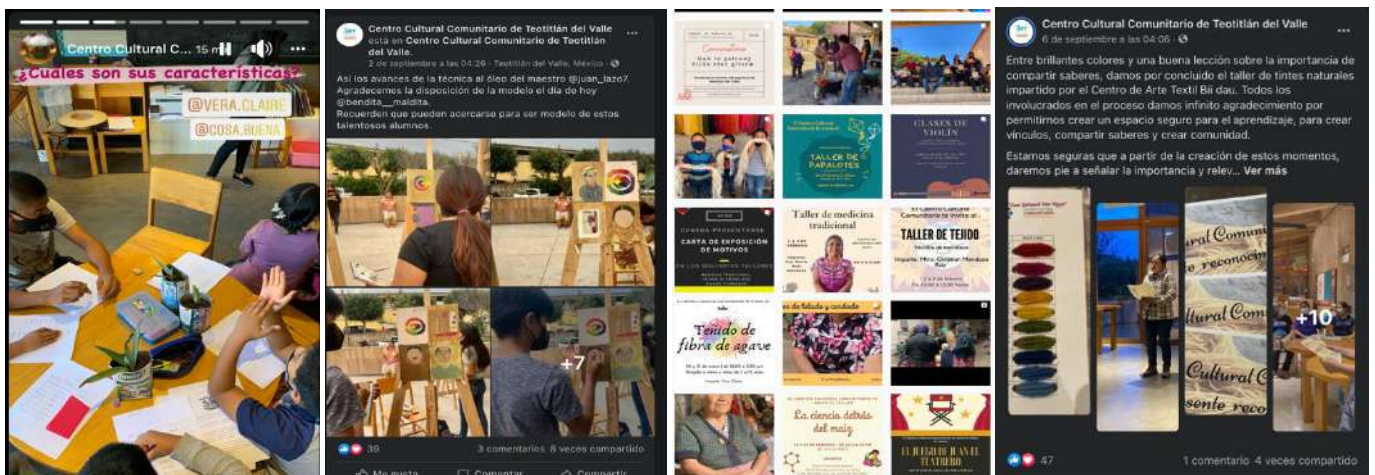
Perfiles de Ismael Gutiérrez en Instagram y Tik Tok. (Fotos obtenidas de perfil personal: Instagram [isma\\_rugs](#) y Tik Tok [isma\\_rugs](#), 2021)



Talleres "Releyendo Teotitlán" en el CCTV organizados por Beto Ruíz. (Fotos obtenidas de perfil personal: Instagram de [zaporuiz](#), 2020)

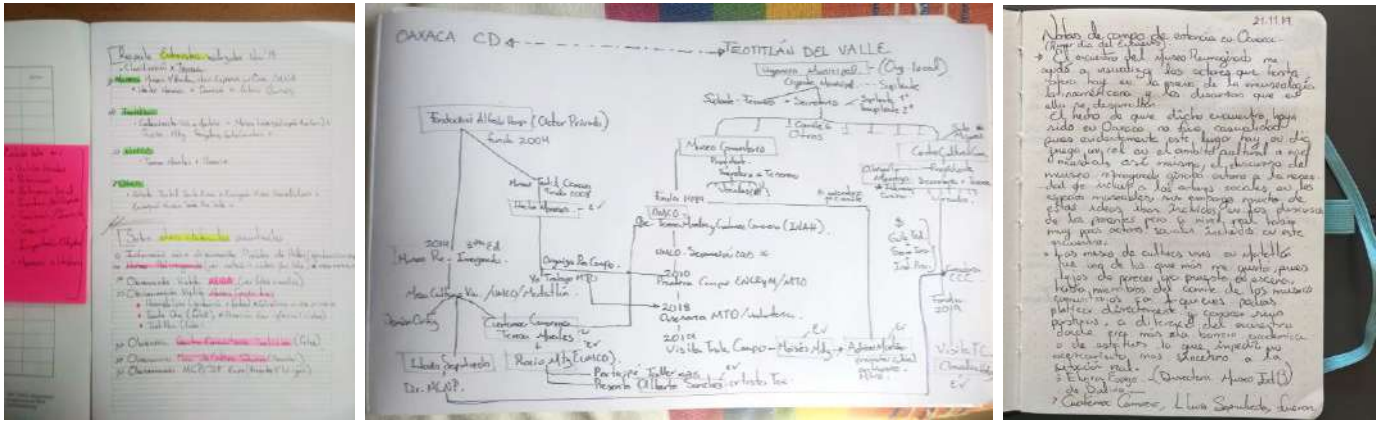


Imágenes ganadoras del concurso fotográfico (izq a der: 1ro, 2do y 3er) e inauguración de exposición "Entretejiendo comunidad" (2021) presentada en el CCTV. (Fotos obtenidas de perfil en Facebook de: [@CCCTeotitlan](#), 2021)



Algunas publicaciones en Facebook de actividades y talleres en el CCTV. (Fotos obtenidas de perfil en Facebook de: [@CCCTeotitlan](#), 2021)

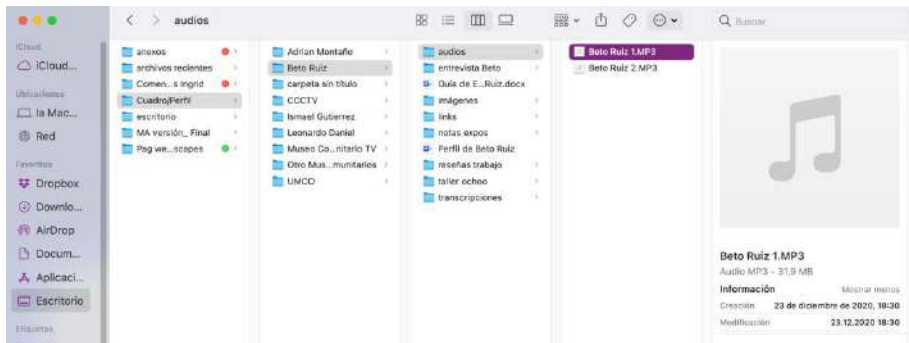
# Organización y análisis de información



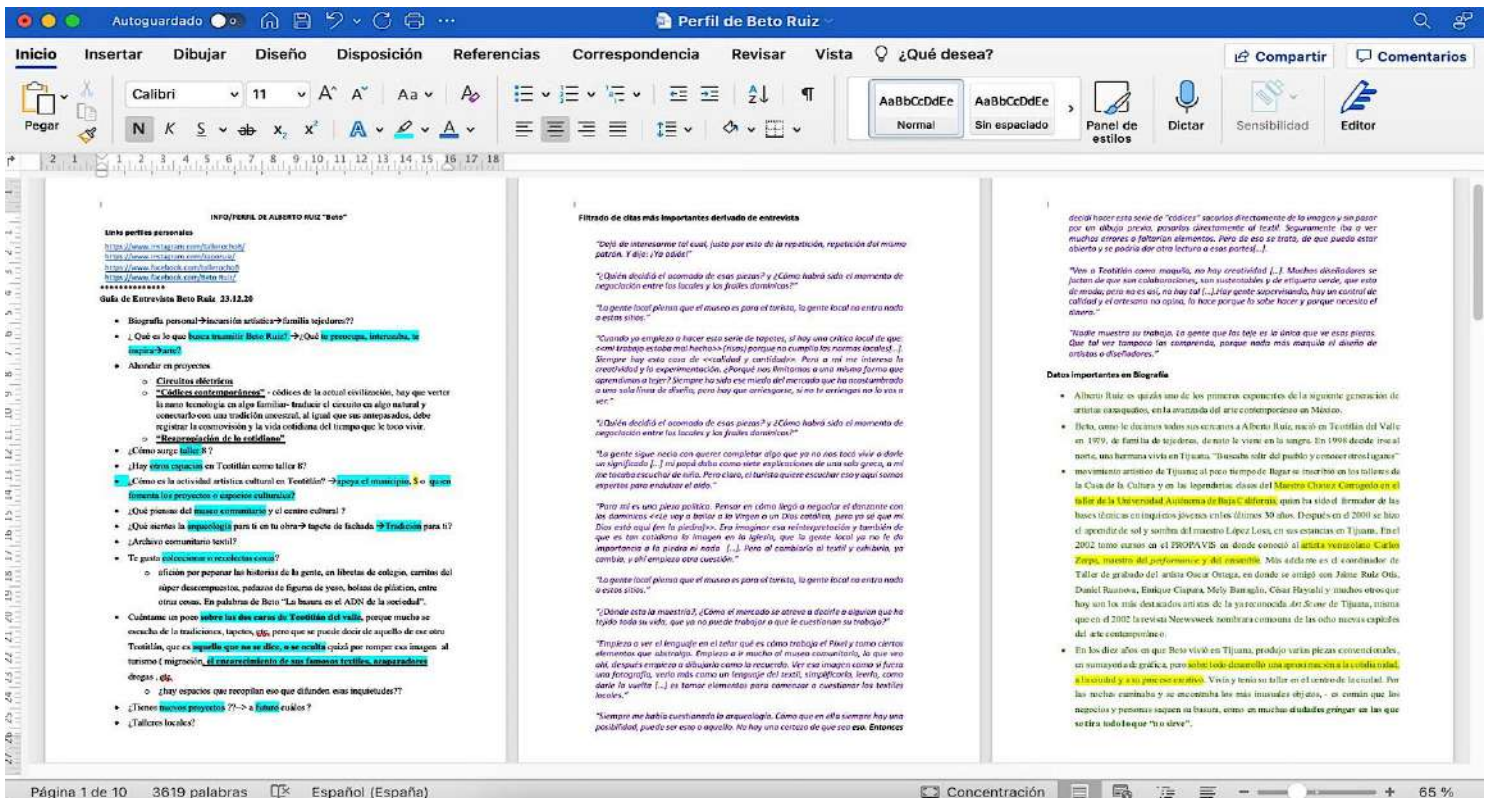
Algunas notas sobre la estructura de la información, mapa de actores y bitácora de campo. (Fotos: Mariana Almaraz, Berlín, 2021)



Algunos folletos recolectados durante la estancia en Oaxaca 2019. (Fotos: Mariana Almaraz, Berlín, 2021)



Carpetas y subcarpetas con información de actores. Ej. Beto Ruíz. (Fotos: Mariana Almaraz, Berlín, 2021)



Cuadros analíticos, en este de Beto Ruíz. (Fotos: Mariana Almaraz, Berlín, 2021)