La propuesta curatorial y expositiva de Xaltilolli: artes, memorias, resistencias

The curatorial and exhibition proposal of Xaltilolli: arts, memories, resistances

María Isabel Álvarez Icaza Longoria* • Lucía Sánchez de Bustamante**

Resumen

Este artículo presenta el desarrollo y los primeros resultados de un proyecto curatorial cuyos ejes se centran en las expresiones artísticas, culturales y sociales como procesos de resistencia, negociación, memoria e identidad de diversas comunidades originarias de México y Latinoamérica. Partimos del ejemplo de Tlatelolco como estudio de caso y marco de reflexión, por ser el espacio donde se asienta Xaltilolli como parte de un centro cultural universitario (CCUT), y que reflexiona de forma contundente en torno a estos temas a partir de la siguiente pregunta: ¿cómo puede una propuesta curatorial basada en la museología crítica y social replantear las narrativas sobre patrimonio, memoria, artes y resistencias de los pueblos originarios desde el caso de Tlatelolco? En estas páginas se presentará la importancia de visibilizar diversas líneas de continuidad desde el pasado indígena, con cambios que responden a sucesos históricos, pero que quedan enraizados en el arte, la cultura, el lenguaje, la forma de ver el mundo y las múltiples tradiciones que definen el patrimonio social en el siglo XXI. Por ser un proyecto de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se trata de una propuesta crítica hacia los discursos oficialistas y hegemónicos de las artes y la historia del continente americano. Por esta razón conjuga desde su origen las perspectivas de la museología crítica, la museología social y la importancia de la construcción colaborativa y crítica de narrativas e interpretaciones sobre nuestro devenir y situación actual. Se trata de narrar nuestra experiencia curatorial en este proyecto.

Palabras clave • artes de comunidades, artes de los pueblos originarios, museología crítica, patrimonio social, Xaltilolli

* **María Isabel Álvarez Icaza Longoria** | Doctora en Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México • https://orcid.org/0000-0002-8521-9364 • marisa.alvarezicaza@gmail.com

** **Lucía Sánchez de Bustamante** | Maestra en Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México • https://orcid.org/0000-0001-7447-846X • luciasb@unam.mx, lulunamorena@gmail.com

Fecha de recepción: 31 de mayo de 2026 • Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2026.

Citar este artículo como: Álvarez Icaza Longoria, M. I., Sánchez de Bustamante, L. (2026). La propuesta curatorial y expositiva de Xaltilolli: artes, memorias, resistencias. Revista *Nodo*, *21*(41), julio-diciembre, pp. 78-99. doi: 10.54104/nodo.v21n41.2476

Abstract

This article presents the development and initial findings of a curatorial project focused on artistic, cultural, and social expressions as processes of resistance, negotiation, memory, and identity among various indigenous communities in Mexico and Latin America. We take Tlatelolco as our case study and framework for reflection, as it is the site where Xaltilolli is located as part of a university cultural center (CCUT) that engages deeply with these themes. Starting with the question, "How can a curatorial proposal based on critical and social museology rethink narratives about heritage, memory, the arts, and the resistance of Indigenous peoples, using the case of Tlatelolco as a starting point?". These pages will present the importance of highlighting diverse lines of continuity from the Indigenous past, with changes that respond to historical events but remain rooted in arts, culture, language, worldviews, and the multiple traditions that define social heritage in the 21st century. As a project of the National Autonomous University of Mexico (UNAM), this is a critical proposal toward the official and hegemonic discourses of the arts and history of the American continent; for this very reason, it has, from its inception, combined the perspectives of critical museology, social museology, and the importance of the collaborative and critical construction of narratives and interpretations. This is a recount on our curatorial experience with this project.

Key Words • community arts, arts of Indigenous people, critical museology, social heritage, Xaltilolli



Imagen 1 | Centro Cultural Universitario Tlatelolco (Archivo CIX, CCUT, UNAM, 2022).

Introducción

Hace siete años emprendimos un proyecto que llamamos Centro de Interpretación Xaltilolli (CIX) como una manera de cuestionar el museo tradicional, recalcar la estrategia de interpretación temática aplicada y las formas de comunicación. *Xaltilolli* —palabra náhuatl que refiere a un "montículo de arena" y que derivó con el tiempo en *Tlatelolco*— busca provocar el cuestionamiento hacia el tema y el lugar con la intención de alejarnos del sesgo que el nombre del sitio tiene en la historia contemporánea. Para dar pistas sobre el planteamiento agregamos "Espacio de memorias, artes y resistencias", dando presencia a tres elementos clave de la identidad de este territorio. Esta exposición forma parte del Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT), una dependencia de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que, en el mismo recinto, pone en diálogo con la exposición *Memorial 68*, un espacio de exhibiciones temporales y diversas áreas de educación no formal y actividades académicas, de mediación y culturales en general (imagen 1).

El proyecto surgió en un momento de reflexión crítica, en el marco de la conmemoración de los quinientos años de la invasión española al territorio que ahora llamamos Mesoamérica, una de las seis civilizaciones originarias de la humanidad. Contribuyó también a su creación la Declaratoria de Patrimonio Intangible de Tlatelolco como sitio emblemático de la memoria histórica de la Ciudad de México (2018), firmada en el quincuagésimo aniversario del movimiento estudiantil de 1968. En esta coyuntura, finalmente se desarrolló un proceso de renovación estructural y narrativa del CCUT Tlatelolco y de sus espacios expositivos.

Desde este contexto transformador, crítico y lleno de preguntas ante efemérides históricas, concebimos el Centro de Interpretación Xaltilolli (CIX) desde la museología crítica y la museología social, partiendo de que la memoria se construye y se reflexiona de forma colectiva, pero también desde la subjetividad personal y la transformación de realidades. Se pensó desde la construcción colectiva de narrativas y la posibilidad de crear experiencias y sentidos propios, ya que busca cuestionar las verdades hegemónicas respecto a la historia nacional y a la historia de las comunidades originarias; y por las múltiples interpretaciones que existen sobre éstas, dependiendo de quién las cuente y con qué propósitos. Es decir, buscamos explorar y exponer los discursos oficialistas con una mirada crítica; presentar información para que los públicos reflexionen, generen preguntas y creen sus propias interpretaciones a partir de la diversidad de fuentes y de recursos con respecto a hechos, momentos, personas y significados del pasado y del presente. Nos interesa reflexionar sobre cómo se nombran las cosas y las identidades; acerca de lo que se recuerda, pero también de qué y por qué se olvida consciente o inconscientemente.

El proyecto CIX se creó con un eje de investigación y los programas expositivo, académico y público, además de sumar al Centro de Documentación del CCUT con la incorporación del acervo biblioheregrográfico de una de sus colecciones. Dentro de sus programas no sólo se definió el espacio expositivo, sino también el área de acervos propios, denominada Fondo Universitario de Arte de los Pueblos Originarios (FUAPO), espacio en el que se reunieron todas las colecciones de arte mesoamericano de la UNAM.

Aquí nos centraremos específicamente en el proyecto curatorial *Xaltilolli, espacio de memorias, artes, resistencias*, y la exposición que abrió sus puertas al público el 30 de noviembre de 2021.

Los primeros pasos del proyecto

Al principio, el proyecto surgió de la idea de crear un museo de arte prehispánico desde la perspectiva de la historia del arte. Sin embargo, durante el desarrollo de la propuesta se generó un planteamiento más amplio de carácter interdisciplinario y de mayor calado. Si bien tomó como antecedente la colección Stavenhagen y su museo (Narro Robles *et al*., 2011), se propuso cuestionar a las artes como medios de expresión, identidad y memoria a lo largo del tiempo. Se partió de las obras arqueológicas de los pueblos originarios. De esta forma, la UNAM reconoció el potencial de sus fondos para la exposición y el estudio de estos pueblos y para el diálogo con las expresiones artísticas a lo largo de la historia.

El proyecto fue madurando en el equipo curatorial con la discusión de conceptos, miradas, temas, formas. Se sumaron acuerdos, entre los que destacamos la convicción de que no faltaran las voces de artistas contemporáneos de diversas comunidades, y que fuera una propuesta inclusiva en el más amplio sentido de la palabra. En el centro de interés de la propuesta curatorial pusimos a los agentes de la historia: pueblos originarios y locales, comunidades de lucha, étnicas, políticas y territoriales con un papel activo en la conformación de las historias y las artes nacionales y continentales.

Entre las hipótesis se pusieron a discusión los términos *arte mexicano* y *arte indígena*, así como los sentidos impuestos o críticos. Particularmente nos planteamos si las expresiones actuales están permeadas del sentido estético que crearon los Estados y pueblos mesoamericanos; cómo este sentido estético se transformó y resignificó a partir de la época colonial; cómo se construyó en el discurso visual del nacionalismo del siglo XIX y del movimiento moderno del siglo XX; y cómo resurgió con una fuerza vibrante en los artistas actuales, o de la mano de artistas que reivindicaron o rechazaron la enunciación étnica o el carácter comunitario. En este sentido es interesante reconocer que términos como *indígena*, *originario* y *autóctono* pueden ser palabras consideradas dignas para algunas comunidades, como las que se alzaron en armas en 1994; o racistas para quienes no se identifican con ellas por sus connotaciones excluyentes, separatistas, paternalistas y tendientes a homogeneizar a la población sin respetar su distinción cultural. Este fenómeno que se dio con

mayor agudeza con el pensamiento liberal del siglo XIX, pero también del XX.

Para comprender esta ambivalencia es necesario atender las condiciones históricas, políticas y sociales en las que se emplean estas categorías, así como a quién enuncia y con qué propósito. Desde una perspectiva reivindicatoria, una denominación puede ser reapropiada por los propios sujetos para nombrar una experiencia colectiva, defender derechos, reclamar autonomía, disputar las representaciones construidas desde el Estado y la sociedad dominante; es decir, cuando constituye una forma de identificación, agencia y acción política. Un ejemplo particularmente significativo en México es el levantamiento zapatista de 1994, en el que la identificación indígena adquirió una dimensión política y colectiva de reivindicación (Díaz-Polanco, 1997). En contraste, la misma categoría puede operar de manera racista o colonial cuando es impuesta desde fuera para homogeneizar pueblos distintos, establecer una alteridad frente a un supuesto sujeto nacional mestizo o asociar a quienes clasifica con rasgos de atraso, pobreza, tradición o incapacidad. En este sentido, Guillermo Bonfil Batalla (1972) señaló que *indio* no designaba una cultura particular, sino una categoría supraétnica producida por una relación colonial y de subordinación. Por otro lado, Rodolfo Stavenhagen (1965) permitió ampliar esta lectura al señalar la persistencia de relaciones de desigualdad y colonialismo interno dentro de los Estados nacionales. Por su parte, Yásnaya Aguilar (2025) ha cuestionado la naturalización de la categoría indígena al señalar que no corresponde necesariamente a las formas en que las propias comunidades nombran sus pertenencias y diferencias.

Así, la discusión contemporánea permite advertir que el carácter problemático o reivindicatorio de estas denominaciones no reside únicamente en las palabras mismas, sino en las relaciones de poder que intervienen en su construcción y utilización. Esta ambivalencia resulta particularmente relevante cuando estas categorías se trasladan al campo del arte. Precisamente en este punto, cuestionando las tradiciones de la historia y de las denominaciones, nos preguntamos: ¿las expresiones artísticas necesitan un distintivo étnico?, ¿necesitan un término unificador?, ¿o se trata de enunciar desde los modelos propios?

Pensamos las expresiones artísticas como una forma de escribir y contar las historias; circunscribimos la narrativa curatorial desde los primeros tiempos de la pintura rupestre hasta nuestros días, eliminando o cuestionando al mismo tiempo las denominaciones jerárquicas y étnicas del arte, pero reconociendo en su autodenominación a las comunidades creadoras. Así, tratamos de aportar fuentes, recursos y propuestas para promover la creación de interpretaciones desde los públicos en dos grandes ejes: "Tlatelolco" y "Artes", con un eje bisagra: "Arte de Tlatelolco".

La coordinación curatorial estuvo a cargo de quienes esto escribimos, pero fue una labor colaborativa que sumó a jóvenes estudiantes, investigadores de distintas partes de México, Estados Unidos y Francia, algunos de ellos especialistas en temas específicos de la propuesta curatorial, colectivos y artistas contemporáneos. Asimismo, trabajamos con un importante número de instituciones nacionales y extranjeras para el préstamo de obras, imágenes y archivos que permitieran hacer visible la narrativa y trazar caminos diversos para su lectura.

Además de la propuesta central, algunos de los objetivos de este proyecto fueron dialogar desde contenidos vigentes e innovadores y compartir perspectivas novedosas entre y para las redes de colaboradores y públicos cada vez más amplios. Buscamos de esta forma no sólo crear un espacio que entendiera el diálogo sin jerarquías, sino reforzar la función social de las universidades públicas, particularmente de la UNAM.

Los retos

La emergencia mundial de salud, con la pandemia de covid 19, nos obligó, como a todos, a trabajar en condiciones adversas. Algunas de las limitaciones más relevantes fueron la imposibilidad de la consulta directa en bibliotecas y acervos para el proceso de investigación, el acceso a los repositorios y el diálogo vivo y cálido con las redes de colaboradores y los agentes con

quienes interactuamos. Estas dificultades se superaron con ayuda de las tecnologías para la comunicación virtual o auditiva, que permitieron continuar el proyecto, pero que también le dieron un acento de discurso de supervivencia y una reflexión aún más personal, emotiva y profunda a los procesos de reflexión.

En este contexto se inició un proceso de trabajo colaborativo que se desarrolló mediante distintas modalidades de investigación, diálogo e incorporación de la curaduría conjunta y comunitaria. Por una parte, se establecieron intercambios con investigadores, cronistas y especialistas para contextualizar los procesos históricos, artísticos y culturales abordados en la exposición. Por otra, se trabajó con artistas contemporáneos de diversas comunidades y colectivos cuyas obras, experiencias y formas de interpretar el territorio permitieron relacionar las narrativas históricas locales con memorias y problemáticas del presente. Esta convergencia se expresó, por ejemplo, en la incorporación de propuestas como SILO/Semillera de Memoria Oral Tlatelolca, de Laura Valencia Quesada, que implicó un trabajo de recuperación de testimonios y reflexiones de los vecinos de Tlatelolco sobre los hechos de 1968 con perspectiva de género.

A partir del segundo año de la apertura de Xaltilolli reflexionamos sobre la forma de sumar diversidades y voces representativas de las otras comunidades que conforman nuestra realidad, pues, aunque hablábamos de ellas, no eran tangibles a través de las obras. De esta forma, se establecieron nuevas propuestas de curaduría colaborativa con artistas de comunidades afrodescendientes, la llamada tercera raíz de las culturas de nuestro país. El proceso incluyó reuniones de trabajo, entrevistas con las artistas para conocer sus procesos creativos y motivaciones, intercambios para elaborar textos de sala y contenidos digitales, así como la selección conjunta de obras y recursos interpretativos. Así, la curaduría colaborativa no se limitó a reunir aportaciones externas, sino que buscó integrar distintas perspectivas en la construcción de contenidos y propiciar diálogos entre las obras, sus contextos y los públicos. Otro ejemplo: en *Lazos de parentesco* (2023), la artista afropanameña Giana De Dier (Panamá, 1990) intervino fotografías históricas de nanas de leche mediante el *collage*, sustituyendo las figuras de los bebés de familias aristocráticas por relicarios de Kota de Gabón para cuestionar las representaciones de las mujeres afrodescendientes y recuperar de forma simbólica vínculos familiares y ancestrales que los registros históricos pudieron invisibilizar. Su participación permitió explorar las formas en que las experiencias personales y colectivas pueden ampliar las perspectivas desde las cuales se construyen las narrativas sobre el pasado, especialmente al poner en diálogo imágenes históricas, piezas arqueológicas y propuestas artísticas contemporáneas.

Los fundamentos teóricos de la propuesta

Xaltilolli se planteó como una propuesta diferente desde el inicio en muchos sentidos, mismos que se explicarán en los siguientes apartados: se discutieron los planteamientos teóricos considerados clave; se apostó por una curaduría interpretativa y colaborativa; se consideró como un eje transversal fundamental la inclusión en el sentido amplio de respeto y reconocimiento a la diversidad; y se generó un proyecto digital flexible que, dentro de las posibilidades de desarrollo, permitiera transitar de forma gradual del espacio físico al virtual para ampliar los alcances y redes.

Desde el equipo curatorial nuclear se reconoció la relevancia de no partir de la museología tradicional, sino de tomar como pilares la museología crítica y la museología social, concebidos como pilares teóricos, metodológicos y éticos de la propuesta. Esta decisión implicó el hecho de no considerar el espacio expositivo como uno neutral de transmisión de conocimientos y que no se recrearan ejercicios habituales de museos arqueológicos —incluidos más allá de sus particularidades los antecesores de esta propuesta (Narro Robles *et al*., 2011; Uriarte Castañeda *et al*., 2012)—. Al contrario, se propuso partir del espacio expositivo como un dispositivo que participa en la selección, organización y legitimación de determinadas formas de conocer y representar el pasado y el presente (Lorente, 2006). Se reconoció en la museología crítica la posibilidad de trabajar

desde el cuestionamiento, la reflexión y la definición del espacio como un contexto de diálogo, participación y experiencia. Mientras que, desde la museología social, se recuperó y buscó ejercer la función social de los museos, trabajando desde la resignificación y la reinterpretación de los patrimonios en comunidad, el respeto a la diversidad, la inclusión y el trabajo colaborativo (imágenes 2 y 3).

De esta forma, desde la museología crítica el problema no se redujo a modificar las estrategias de comunicación, sino a interrogar las condiciones epistemológicas que producen los discursos museales, en particular desde el contexto universitario: quién enuncia, qué conocimientos adquieren autoridad, qué narrativas se privilegian, cuáles son omitidas y de qué manera las relaciones de poder intervienen en la construcción de los imaginarios, los regímenes visuales y las interpretaciones que se presentan al público (Shelton, 2013: 8). Desde esta perspectiva, el cuestionamiento se convirtió para *Xaltilolli* en un principio de trabajo: por ejemplo, revisar las narrativas heredadas sobre Tlatelolco, los pueblos originarios o las comunidades que conforman la multiculturalidad de México, las categorías mediante las cuales se ha interpretado el patrimonio arqueológico, histórico, artístico y social, y las formas de representación de las diversas comunidades y sujetos vinculados con esas historias.

La museología social aportó un segundo desplazamiento hacia el museo como institución vinculada con la sociedad, con los procesos de construcción, resignificación y apropiación del patrimonio, más allá de los aspectos estrictamente normativos (Moutinho, 1993). En este contexto planteamos la función social del museo como una práctica que debe atender las demandas, memorias y formas de participación y no exclusivamente las necesidades de conservación y comunicación de las colecciones. Asimismo, partimos de los postulados de Chagas y Gouveia (2014: 17), quienes conciben la museología social comprometida con la reducción de las desigualdades, el fortalecimiento de la dignidad, la cohesión social, el empleo de la memoria, el patrimonio y el museo en favor de grupos y movimientos sociales.



Imagen 2 | Museo Colección Stavenhagen. Espacio dedicado a la exposición de parte de la colección homónima desde la perspectiva del arte prehispánico (Archivo MSTCS, CCUT, UNAM, 2011).



Imagen 3 | Museo de Sitio Tlatelolco. Espacio dedicado a la historia y arqueología de Tlatelolco (Archivo MSTCS, CCUT, UNAM, 2011).

En la narrativa, como ejemplificamos previamente, este aspecto se volvió explícito en el cuestionamiento a las versiones hegemónicas de la historia local y de la historia de las comunidades —ejes centrales de la exposición—, y en las formas de incorporación de voces no reinterpretadas curatorialmente para el trabajo de apropiación y reflexión con la comunidad local, para la generación de experiencias reflexivas y emotivas para los públicos (Lorente, 2015).

En la práctica cotidiana, estos planteamientos también están presentes en la definición de *Xaltilolli* como un espacio de memorias, artes y resistencias que promueve la reflexión sobre los discursos impuestos y las formas de disidencia cultural en el tiempo, a través de propuestas museográficas, artísticas y comunitarias (Sánchez de Bustamante y Balderrama, 2024).

El planteamiento resultó particularmente pertinente para *Xaltilolli* porque permitió entender la participación como una forma de vinculación y diversificación de las redes y los sujetos que intervienen en la producción e interpretación de los discursos patrimoniales. Así, el respeto a la diversidad, la inclusión y el trabajo colaborativo adquirieron una dimensión metodológica y se volvieron un planteamiento impulsor para el reconocimiento y la defensa de la diversidad cultural, la construcción colaborativa de discursos y las formas de representación (Navajas Corral, 2020; Navajas Corral y Fernández, 2016; Tolentino, 2016) como: incorporar voces, experiencias, memorias, formas de conocimiento y acción en la construcción de los contenidos, al tiempo que se reconocía que no todas las modalidades de participación eran equivalentes. En algunos casos se trató de la interlocución y el intercambio con artistas e investigadores; en otros, de la incorporación de memorias y archivos comunitarios, de procesos de creación acompañada, o de actividades y acciones sociales desarrolladas con grupos y comunidades.

Por tanto, la museología crítica y la museología social no funcionaron únicamente como referentes discursivos, sino como criterios para tomar decisiones sobre qué narrativas construir, cómo participar en ellas y cómo generar un espacio de interpretación abierto al diálogo, la reflexión y la experiencia.

De esta manera, *Xaltilolli* deja de centrarse exclusivamente en los objetos y enfatiza las experiencias por medio de testimonios, recursos interpretativos como maquetas e instalaciones museográficas, dispositivos digitales, espacios multisensoriales, recorridos y recursos fuera de sala que funcionaron como medios para ampliar las posibilidades de aproximación a los contenidos y su reinterpretación, propiciando así una participación que implicó la incorporación narrativa de los conocimientos y las experiencias de los públicos, mientras que, paralelamente, otros canales de participación se construyeron mediante procesos de interlocución con artistas, investigadores, colectivos y comunidades que permiten la construcción de significados.

Este desplazamiento no dependió únicamente de la incorporación de recursos interpretativos, sino de estrategias específicas de participación y diálogo. Por ejemplo, en el trabajo de Mónica Romero y Pablo Castro con habitantes de la colonia Guerrero se desarrollaron talleres de archivo y memoria oral en los que vecinos y adultos mayores compartieron fotografías, documentos, testimonios y recuerdos sobre la vida en las vecindades, la organización comunitaria y las luchas contra los desalojos. Estos materiales y relatos se incorporaron posteriormente mediante procesos de curaduría colaborativa a la propuesta artística presentada en *Xaltilolli*. De igual manera, el taller *Hueixopantlaxcali: la tortilla grande del tiempo verde*—dirigido por Yohanna M. Roa—, desarrollado a partir de una receta compartida por integrantes del Calpulli Tecalco de Milpa Alta y realizado en colaboración con Huerto Tlatelolco, vinculó la exposición con prácticas comunitarias relacionadas con las plantas comestibles, la herbolaria, la siembra, la cosecha y la alimentación. Precisamente, la generación de públicos críticos y comunidad, y la integración de trabajo colaborativo son los otros tres aspectos clave que se trabajan cotidianamente desde las estrategias de mediación y colaboración que se van consolidando y reconfigurando en cada experiencia.

Una discusión permanente muy importante para el equipo y los colaboradores se centra en la construcción colectiva de la definición de patrimonio social, igualmente arraigada en la perspectiva de la museología social. Desde aquí, trascendiendo el sentido normativo con el que se caracteriza el patrimonio estatal en México, se plantea el reconocimiento a las memorias, las prácticas, los saberes, las identidades, las relaciones, los territorios y los bienes que son representativos para la comunidad y que tienen un valor colectivo y transformador desde la resistencia cultural y la acción política (Chagas, M. y Gouveia, 2014; García Canclini, 1999; Lorente, 2015).

Esta concepción tuvo una traducción concreta en la presentación museográfica de *Xaltilolli* al incorporar dispositivos que permitieran la aproximación al patrimonio desde diferentes formas de conocimiento y experiencia. Un ejemplo es la maqueta extruida de Tlatelolco, que permite representar espacialmente el territorio y aproximarse a la configuración del sitio más allá de la observación aislada de sus elementos. Al hacer visible la relación entre comunidades, arquitectura y territorio, la maqueta funciona como un recurso que vincula la información arqueológica e histórica con las preguntas y experiencias de los vecinos, investigadores y cronistas que participaron, sumando una capa de observación y experiencia actual de la mano de los visitantes.

Otra diferencia es cómo plantearnos el abordaje del patrimonio arqueológico de la Universidad como parte del patrimonio social y como eje narrativo de los procesos identitarios y de memoria de diversas comunidades en México y Latinoamérica. La gradual transformación de la exposición en estos cinco años nos ha llevado no sólo a hablar de comunidades en un sentido amplio, sino a pensar las vías para dar cabida a otras narrativas sobre estos acervos que, más allá de reconocer el valor jurídico como patrimonio, nos acercaran a su sentido como expresiones culturales. Dados los antecedentes del centro cultural, principalmente la exposición del Museo Colección Stavenhagen (Narro Robles *et al.*, 2011), se replanteó el abordaje desde la perspectiva del arte mesoamericano, su vinculación con las expresiones contemporáneas, y se plantearon preguntas fundamentales en torno al sentido identitario, de memoria y de resistencia desde las artes.

La propuesta museográfica de *Xaltilolli* evidencia una relación multidireccional entre patrimonio, memoria y resistencia social. La exposición plantea a Tlatelolco como un espacio paradigmático y un estudio de caso de la historia de México en el que se evidencian resistencias históricas y contemporáneas, vinculando el patrimonio social con problemáticas actuales y con la participación activa de las comunidades. Al plantearse como estudio de caso, Tlatelolco se vuelve, en este contexto, un punto de referencia para analizar y reflexionar sobre las mismas temáticas en otras comunidades de México y Latinoamérica, y reconocer las continuidades y diferencias, así como las diversas narrativas de las comunidades originarias, afrodescendientes, de luchadores sociales, de vecinos y otras definidas desde múltiples argumentos que dan sustento a su sentido de pertenencia.

Metodología: el camino y la experiencia

Debido a los fundamentos y la complejidad del proyecto decidimos construir una propuesta de curaduría colaborativa e interpretativa con investigadores, artistas y comunidades. Si bien hubo un proceso formal de presentación de proyecto, temas y objetivos, quisimos lograr un ejercicio integrado y de acuerdos. Tuvimos propuestas de curaduría más académicas y tradicionales en cierto sentido, y también se establecieron formas diversas de diálogo, selección de narrativas, entrevistas, activaciones y acciones performáticas dentro y fuera de sala.

La curaduría interpretativa permitió organizar los contenidos a partir de los ejes rectores, los núcleos temáticos, las preguntas y los recorridos, articulados mediante guiones científicos y curatoriales, textos de sala, recursos complementarios y propuestas de mediación. Para orientar este proceso se retomó el modelo TORE de Sam Ham (2013), que plantea cuatro cualidades de la comunicación interpretativa: temática (T), organizada (O), relevante (R) y amena (A). La dimensión temática (T) implicó la construcción de un mensaje central que se relacionó con la articulación de los ejes de memorias, resistencias y artes en el contexto de Tlatelolco como comunidad y como espejo de la historia. La cualidad organizada (O) se planteó en *Xaltilolli* a partir de la distribución en trece núcleos temáticos, las referencias cruzadas y la posibilidad de realizar recorridos no lineales que permitan explorar relaciones entre temporalidades, territorios y problemáticas desde diferentes puntos de entrada. La relevancia (R) se planteó de forma integral desde el mensaje principal, pero también en el planteamiento de reflexiones, preguntas y problemáticas concretas en cada núcleo. Un ejemplo son los

contenidos de Marbella Figueroa (Ciudad de México, 1992): sus obras sobre cuerpo, racismo, gordofobia e identidad se acompañaron de preguntas dirigidas al público sobre su propia relación con el cuerpo y la influencia de las imágenes en la autopercepción. Finalmente, la cualidad amena (E) se expresó en la combinación de obras, recursos visuales y espaciales, dispositivos digitales, entrevistas con artistas y contenidos complementarios accesibles mediante códigos QR. Estos recursos ofrecieron diferentes formas de aproximación a los contenidos y permitieron ampliar la información sin que ésta se concentrara sólo en los textos de sala.

El diálogo constituyó una parte central del proceso curatorial y se desarrolló en diferentes momentos: para la definición de las narrativas, la selección de obras e imágenes, la elaboración de guiones y textos de sala, el diseño de estrategias expositivas y la organización de activaciones. Tuvimos entrevistas virtuales o presenciales, acordando formas de participación y, en el caso de los artistas contemporáneos, proponiendo obras existentes o planteando nuevas creaciones, considerando siempre los límites de gestión, presupuesto y logística. Además, se planteó la realización de entrevistas para presentar en dispositivos en sala y plataforma con la idea de que expresaran su propia voz y su participación activa, y con el fin de que el público conociera directamente su historia, problemáticas, mensajes, reflexiones, motivaciones y búsquedas artísticas, más que las de los curadores.

Para la construcción de los contenidos se invitó a más de cincuenta académicos y a más de cuarenta artistas, cuyas investigaciones, propuestas y perspectivas contribuyeron a desarrollar los ejes temáticos de la exposición. La interlocución se realizó mediante numerosas reuniones de trabajo, entrevistas virtuales y presenciales, e intercambios para acordar las formas de participación individuales o colectivas.

Con los artistas contemporáneos se llevaron a cabo entre tres y cinco entrevistas de acercamiento para conocer sus procesos creativos, motivaciones, posicionamientos y preguntas de investigación. También se realizaron entrevistas narrativas con cada colaborador para incorporar sus propias voces a los contenidos de la exposición. Estos testimonios se integraron en dispositivos de sala o recursos digitales accesibles mediante códigos QR con la intención de ampliar la información disponible y favorecer un acercamiento directo a las perspectivas de los creadores sin la mediación del equipo curatorial.

La participación también adquirió otras modalidades en el desarrollo del proyecto mediante la incorporación de procesos de recuperación de memorias y archivos comunitarios, tanto en el espacio expositivo como por medio de activaciones artísticas y actividades públicas, y con la generación de registros testimoniales de los visitantes en ambos contextos. Estas experiencias permiten distinguir entre la interlocución con especialistas y artistas, la incorporación de sus voces en los contenidos expositivos y los procesos de participación comunitaria y de públicos desarrollados en contextos específicos.

Paralelamente, este ejercicio curatorial implicó la propuesta y el diseño museográfico: ¿cómo crear un espacio flexible, ameno, temático, organizado, innovador e inclusivo con un presupuesto y un espacio finitos? Otra pregunta en ese contexto fue: ¿acaso sería un espacio visitado o los museos serían otra cosa tras la pandemia? Nos guiamos por la experiencia y continuamos con el diseño de un espacio pensado para ser habitado en cuanto las condiciones lo permitieran. Así, las obras arquitectónicas dieron paso a las museográficas y, desde el mismo enfoque curatorial, comenzamos a crear espacios de experiencia y recursos interpretativos de tipo analógico y digital: maquetas, áreas multisensoriales, interactivos, espacios inmersivos y de juego y reflexión, zonas de descanso y áreas de debate fueron tomando forma.

Un reto para el diseño espacial y la narrativa fue que procuramos no hacer un recorrido dirigido, sino proponer desde el inicio trayectos libres y, en dado caso, sugeridos por temas de interés o temporalidad (imagen 4). Esto respondió a la premisa de que no existe una única manera de experimentar un museo y de conocer nuestra memoria. Así, colocamos una cédula de sala y de mano en distintos puntos, sin usar flechas de recorrido. Además, concebimos cada subtema como



Imagen 4 | Guía de sala de Xaltilolli (Archivo CIX, CCUT, UNAM, 2025).

una historia con principio y fin que podría —o no— relacionarse con otra durante la experiencia de un visitante.

Es posible reconocer aquí otros dos desafíos: la vigencia y la activación. En el primer caso —de nuevo orientados desde la perspectiva de la museología social, la museología crítica y la curaduría interpretativa— nos planteamos que no podía tratarse de una exposición estática y que era necesario mantener abiertos los temas, subtemas y mensajes. De esta forma, la propuesta contempló el desarrollo de rotaciones o movimientos anuales que, además de atender aspectos de conservación, nos permitieran mostrar distintas obras del acervo, trabajar nuevos enfoques de las diversas temporalidades y dialogar con muchos colectivos, artistas y representantes de diversas comunidades. Por esta razón, tras haber iniciado el diálogo sólo desde la experiencia de México y con las comunidades originarias, se borró la frontera para incluir las historias comunes latinoamericanas y las narrativas de la diversidad de comunidades que habitan esta región.

Con respecto a la activación, nos orientamos desde los programas público y académico hacia el desarrollo de actividades que pudieran atender los intereses de los diversos públicos. Así, con el área de Mediación Educativa del CCUT se proponen talleres, recorridos temáticos, charlas y experiencias de activación con los artistas y, al mismo tiempo, se trabaja con la comunidad en la programación de actividades y espacios de diálogo para generar una dinámica de reflexión-apropiación, buscando sumar cada vez más agentes desde sus propios perfiles (imágenes 5 a 8).



Imágenes 5-8 | Actividades del programa público: acciones literarias, activaciones artísticas, recorridos mediados y charlas con comunidad (Archivo CIX, CCUT, UNAM, 2025).

Como se mencionó previamente, un aspecto transversal fue la inclusión y el planteamiento de un diseño que reconociera la accesibilidad integral. Esto implicó no sólo la consideración del espacio y las potenciales adecuaciones físicas, sino el desarrollo de estrategias que contemplaran un resultado fundamental: lograr la mejor experiencia con la mayor autonomía posible para todas las personas. De esta forma, se pensaron puntajes de tipografía, tipos y niveles de contenido, modelos de escritura, diversificación de medios de acceso a la información y de estrategias visuales, zonas de descanso y de juego. También se comenzó a diseñar una plataforma digital para contener, gradualmente, materiales escritos para lectura fácil; infografías y textos complementarios para las tareas escolares o para profundizar en investigaciones y acceso a información ampliada sobre las obras, los artistas y los temas. Podría pensarse que esto último suena utópico y costoso y, hasta cierto punto, podría serlo. Sin embargo, es una labor que ha trascendido ambos aspectos por hacerse en redes de colaboración, con estudiantes y parte del equipo permanente del museo, y diseñando estrategias acordes a nuestra realidad. Es un proyecto que, lentamente, está consolidándose en Xaltilolli.

La accesibilidad se incorporó al diseño museográfico: se tomó como referencia la normativa institucional, pero se consideró tanto la organización espacial como la legibilidad, jerarquización y diversidad de los recursos de información. Estas decisiones fueron revisadas con especialistas, particularmente en discapacidad visual y cognitiva, cuyas recomendaciones incidieron en el diseño y la distribución de los recursos, así como en la creación y adecuación de contenidos.

Para la integración textual se utilizó una familia tipográfica específica, con tamaños superiores a 18 puntos y criterios de alto contraste entre figura y fondo. Asimismo, se utilizaron patrones para diferenciar la información de temporalidad y recorrido como complemento a la determinación de los colores vinculados a las temporalidades. Por otro lado, de acuerdo con la organización estructural y temática de la exposición y el planteamiento de generar núcleos que pudieran experimentarse como unidades coherentes, los contenidos se organizaron en cuatro tipos de cédulas —introductorias, temáticas, de conjunto y de objeto—, cada una con una estructura interna y una reflexión o pregunta para los visitantes. También se incluyeron patrones e indicadores iconográficos para facilitar la identificación de temporalidades y el acceso a contenidos complementarios, a lo que se sumaron recursos visuales de distintos formatos gráficos que articularon conceptos mediante líneas y conexiones físicas en los muros. Finalmente, se incorporaron, a lo largo del recorrido y en espacios diseñados como síntesis de contenidos denominados "estaciones de inclusión y accesibilidad", tanto dispositivos táctiles, dibujos en relieve y textos en braille, como recursos digitales y videos para el acceso a información en Lengua de Señas Mexicana (LSM), audiodescripciones y macrotipos.

La accesibilidad se aborda hasta la fecha como un fenómeno integral y un proceso de revisión y ajuste que contempla también recursos multisensoriales —visuales, táctiles y olfativos—, zonas de descanso vinculadas con los contenidos, elevador y circulaciones amplias que buscan brindar bienestar y atender distintas formas de percepción, orientación y aproximación a los contenidos.

Narrativas y espacios en Xaltilolli

Para dar contexto a la curaduría interpretativa y a las soluciones museográficas, en este apartado proponemos una revisión del tema central, los ejes y los mensajes que se propusieron como el corazón temático de Xaltilolli.

La reflexión y el análisis de este lugar emblemático, Tlatelolco —que ha conservado el mismo nombre de su pueblo originario a pesar de las variaciones de la lengua—, nos llevó a la identificación de las cualidades históricas, culturales y artísticas que lo distinguen, y a cuestionar los parecidos y las diferencias con múltiples territorios dentro y fuera de México. Entre estas características resaltó el carácter de resistencia —militar, política y cultural— de los tlatelolcas desde su enfrentamiento con sus hermanos mexicas tenochcas; contra

diferentes autoridades y colonos de la época novohispana y aún en los siglos XX y XXI, a consecuencia de fenómenos históricos que desencadenaron movimientos sociales de gran trascendencia para la vida política y social de México. Al mismo tiempo, se advirtió la habilidad de los tlatelolcas en la negociación, el intercambio y la interculturalidad a través de los fenómenos históricos que se vivieron y que le han dado una fuerte identidad local.

Esta primera mirada al territorio y a sus ejes identitarios permitió consolidar el binomio temático "memorias y resistencias" para preguntarnos, desde allí, cómo podríamos hablar de historias paralelas o de continuidades y diferencias entre la historia local tlatelolca y la historia de nuestra región. Esto se respondió retomando las artes como un medio de expresión que, junto con otras fuentes, podrían mostrarnos narrativas diversas e historias no contadas.

Partimos de las expresiones artísticas de las sociedades mesoamericanas y el cuestionamiento explícito de su uso oficial para contar, con otra perspectiva, historias de memorias, resistencias e identidades a través de obras originales, expropiaciones narrativas, relecturas y reivindicaciones. De esta forma se recurrió a diversas propuestas de interpretación sobre las culturas del pasado, a la discusión sobre las transformaciones y alusiones dadas por otros agentes a lo largo de los siglos XIX y XX, así como al diálogo con artistas, colectivos e investigadores contemporáneos de comunidades originarias que expresan y cuestionan fenómenos de identidad, memoria, resistencia o denuncia.

Como ya mencionamos, la exposición permanente se concibe como un lugar de experiencias que concentra, por un lado, miradas a Tlatelolco como ejemplo paradigmático de resistencias a lo largo del tiempo; por el otro, historias, miradas y reflexiones contadas a través de las artes como propiciadoras y portadoras de memorias, de identidades y narrativas. Precisamente se cuestiona en este ámbito el empleo de términos como indígena, por la tendencia que busca homogeneizar su diversidad o excluirla; o la delimitación de arte popular y bellas artes como categorías impuestas y jerarquías institucionalizadas.

Los espacios temáticos

Como se mencionó antes, los ejes narrativos "Tlatelolco", "Artes" y "Arte de Tlatelolco" están presentados en cuatro tiempos, con un código de color y una textura para cada uno, pensados desde la accesibilidad y como guía de lectura: pasado mesoamericano, época novohispana, México independiente, y México moderno y contemporáneo. La razón de estos tiempos, colores y texturas es presentarlos como una herramienta para orientar a los visitantes en su decisión: así pueden recorrer por temas, temporalidades o ejes, y construir sus experiencias e interpretaciones no sólo desde los contenidos, sino desde el diseño de su recorrido (imagen 4).

Dada la estructura compleja por los niveles de ejes, núcleos y temas, presentamos a continuación una síntesis de las narrativas y los objetivos en cada momento.

Introductorio

La exposición comienza en esta sala, donde se presenta la postura curatorial, que busca poner en diálogo las diversas miradas de las artes como medios de expresión de memorias y resistencias en la historia. Tiene tres recursos clave: una línea del tiempo con imágenes intercambiables que da el contexto de cuándo ocurren las historias (desde el 7000 a.n.e. hasta la actualidad); un interactivo del territorio a través del tiempo que permite descubrir dónde ocurren las historias y cómo se mueven las fronteras; y una instalación con obras prehispánicas y reproducciones de caricaturas —ambas de las colecciones del CCUT— que permiten poner el énfasis en los agentes que construyen e intervienen en cada momento. De esta forma se muestran los múltiples rostros de la diversidad pasada y presente que develan las identidades y las maneras de representarlas, y donde el visitante puede verse reflejado y reconocer su propia identidad (imagen 9).

Cosmovisión

El recorrido físico continúa en el espacio *que habitamos*. Se trata de un ambiente inmersivo que busca ubi-

car al visitante en el espacio en el que se encuentra, en la diversidad de pensamientos y territorios en el tiempo mesoamericano, y en la supervivencia de simbolismos, culturas e ideas, vinculando estos conceptos con el espacio y los significados propios. Por ello, un cosmograma que reproduce la lámina 1 del códice náhuatl Fejérváry-Mayer está desplegado en el piso, combinando espacio y tiempo, mientras que en los cuatro rumbos se presentan vitrinas con piezas que provienen de las cuatro regiones correspondientes de Mesoamérica: Costa del Golfo al oriente, arte mexica al norte de la Cuenca de México, obras de la cultura de las Tumbas de Tiro al poniente, y finalmente, en el sur, obras de la cultura maya (imagen 10).

Tlatelolco

Para continuar el recorrido aprovechamos el espacio arquitectónico y su orientación. Construimos el acceso al norte hacia Tlatelolco, abriendo desde ese punto todo el espacio expositivo. El piso azul con ondas, peces y caracoles simula el entorno lacustre en el que se asentaban Tlatelolco y Tenochtitlan. Sin embargo, nos enfocamos en la ciudad del norte, cuyos vestigios arqueológicos se asoman a través de una ventana.

Orígenes y fundaciones

En este espacio se cuenta la historia fundacional prehispánica y el origen del montículo de arena (imagen 11), pero también se muestra cada época como una secuencia de transformación-fundación a lo largo del tiempo. Para esto se recurrió a una maqueta extruida que se puede recorrer en 360 grados. Consideramos que este espacio es clave porque permite plantear la relación territorio-comunidad y dar sentido espacial a las memorias y resistencias locales, compararlas con las regionales y, finalmente, cuestionar las propias.

Desde aquí se desprenden los subtemas que habitan el territorio y que son claves para entender la identidad tlatelolca, siempre desde el sentido de comparación y de cuestionamiento propios. Los presentamos de manera secuencial pero, como ya se mencionó, se pueden recorrer de manera aislada o en otro orden, conforme a los intereses de los visitantes.



Imagen 9 | Instalación de rostros como cuestionamiento a la diversidad cultural y al rol de cada uno en la construcción de la memoria (Archivo CIX, CCUT, UNAM, 2025).



Imagen 10 | Cosmovisión, el espacio que habitamos (Archivo CIX, CCUT, UNAM, 2025).



Imagen 11 | Reconstrucción hipotética y reinterpretación de la historia de las transformaciones de Tlatelolco a través del territorio (Archivo CIX, CCUT, UNAM, 2025).

Alianzas y tensiones

En este núcleo se muestra cómo las comunidades utilizaron distintos tipos de alianzas como estrategia de sobrevivencia, cómo fueron partícipes del diálogo intercultural y cómo superaron tensiones principalmente de tipo territorial —desalojos, imposiciones políticas y eventos violentos—, dejando distintos tipos de testimonios orales, documentales y evidencias físicas en el espacio habitado. Un elemento destacado en estas narrativas es el cuestionamiento a la importancia del mercado de Tlatelolco y la función de la ciudad mexica como centro fundamental del comercio del periodo posclásico (1200-1521 d.C.). En *Xaltilolli* presentamos el origen del gran mercado como resultado de un hecho bélico, cómo se incorpora a la vida tlatelolca y cómo crece y la transforma, pero nos preguntamos qué tanto define la identidad histórico-política de la que simboliza hoy la tradición de los mercados como herencia cultural, más que como un vestigio.

Momentos de crisis

Se exponen situaciones que marcaron un parteaguas para la comunidad: desde conquistas militares y epidemias, hasta las consecuencias sociales y comunitarias de la masacre del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, en la Ciudad de México, ocurrida durante un mitin del movimiento estudiantil y popular

que se había desarrollado desde julio de ese año y que demandaba, entre otras cuestiones, la libertad de presos políticos, la desaparición del cuerpo de granaderos y el respeto a las libertades de reunión y expresión.

Tlatelolco fue un punto importante de reunión para el movimiento, entre otras razones, por la presencia de la Vocacional 7, una escuela del Instituto Politécnico Nacional que había sido atacada en fechas previas por fuerzas gubernamentales, y por la visibilización que esta zona estaba adquiriendo como proyecto residencial modelo de la urbanización y modernización mexicanas (Poniatowska, 1971).

En particular, el día 2 de octubre la concentración fue reprimida por fuerzas del Ejército mexicano y por el Batallón Olimpia, grupo integrado por elementos militares que operó de manera encubierta durante el operativo. El ataque produjo muertos, heridos y detenciones masivas, cuyo número exacto es todavía objeto de discusión debido a la falta de información oficial completa y a la posterior documentación testimonial y archivística. Los acontecimientos de Tlatelolco constituyeron uno de los episodios más graves de la represión política ejercida por el Estado mexicano contra el movimiento estudiantil de 1968, y se convirtieron en un referente fundamental de la memoria social y de las luchas posteriores por la democracia y los derechos humanos en México (Casas y Flores, 2018).

La reflexión a la que invita este núcleo es descubrir cuáles han sido las consecuencias y transformaciones de las comunidades al seguir adelante, y cómo podemos hacerlo nosotros mismos.

Comunidades y resistencias

Este primer eje da un espacio para hablar de este aspecto fundamental de Tlatelolco, recordándonos quiénes han habitado el territorio y le han dado significado a lo largo de los siglos. Aquí contamos no sólo con imágenes e instalaciones artísticas, sino con testimonios del pasado y contemporáneos, dando voz a todas las personas que quieran compartir su historia.

Artes en Tlatelolco

En este eje se busca presentar la diversidad y crear un momento de transición entre la comunidad local y el enfoque regional. Se presentan obras de arte de todos los tiempos que han distinguido a este lugar, y se proponen diálogos visuales con obras de México y Latinoamérica. Este espacio, a modo de pasillo, es una invitación al juego con los tiros visuales.

El siguiente hito visual y físico en el espacio es una instalación donde se cuestionan los usos y abusos del arte prehispánico, encabezada por una recreación en tela de la Piedra del Sol (imagen 12, p. 60). A través de preguntas explícitas, una instalación de objetos comerciales diversos y una proyección se cuestiona la construcción del nacionalismo, la definición de la "identidad mexicana" y la forma como esto fue negando la diversidad cultural del país.

Artes

Dentro del eje Artes se decidió cambiar los nombres de los espacios para darles más amplitud y redirigir el enfoque local sin perder las temáticas. Un aspecto que se hizo evidente fue que, más allá de la denominación específica de un núcleo, ningún tema estaba aislado en las obras, por lo que se recurrió a proponer énfasis y dejar los diálogos abiertos. Esta parte del espacio presenta cuatro momentos o núcleos.

Identidades

Comenzamos con un cuestionamiento a las formas de representación de los diversos grupos humanos, a qué materiales y rasgos se eligen y también a cómo se trazan las identidades de otros o cómo hoy se redefinen diversas comunidades. Nos parece importante señalar que aquí invitamos a ver los objetos arqueológicos como expresiones de identidad más allá del nombre de los objetos, y tratamos de explicar cómo se distinguían unas culturas de otras en Mesoamérica (imagen 13, p. 60). También se ejemplifica el tema a través de códices genealógicos —los denominados cuadros de castas—,



Imagen 12 | Recreación e instalación de la Piedra del Sol como cuestionamiento a los usos y abusos del arte prehispánico. Frente a ella se encuentra la obra *Calihtic, adentro del vientre de la casa*, de Yohanna M. Roa (Archivo CIX, CCUT, UNAM, 2025).



Imagen 13 | Fotografías de la serie *Mestiza*, de Citlali Fabian (Archivo CIX, CCUT, UNAM, 2025).

la discusión en torno a la construcción de la imagen nacional anclada en el pasado indígena glorificado y las distintas miradas de artistas contemporáneos, como Lukas Avendaño (México, 1977) y Citlali Fabián (México, 1988), hacia las identidades de sus comunidades, el género y los estereotipos.

Mensajes

Este espacio aborda cómo, a través de las artes, se han intentado comunicar de forma explícita o implícita. Se expone, por ejemplo, la recreación —realizada con estudiantes de artes— de una tumba zapoteca con sus

murales y, en su interior, la disposición narrativa del ajuar. Se muestran estudios de color sobre códices, reflexiones sobre murales y catecismos visuales novohispanos; arte de la Academia que da fe de la exaltación nacionalista, junto con caricatura política que denuncia los abusos del Estado. Entre otras propuestas contemporáneas está el trabajo de Maruch Santíz (México, 1977), artista de la comunidad tzotzil de los Altos de Chiapas y pionera emergente de los artistas de comunidades originarias, que participa con fotografías sobre el conocimiento de la medicina tradicional (imagen 14).



Imagen 14 | Selección de fotografías de Maruch Santíz (Archivo CIX, CCUT, UNAM, 2025).

Memorias

Las artes también se presentan como testimonios. Proponemos cuestionar cómo podemos entender las expresiones artísticas del pasado y en qué se parecen o dialogan con las actuales. Ejemplificamos la memoria desde los sistemas de escritura, la expresividad plasmada en barro y piedra, los registros de territorio, la ilustración científica, el trabajo de los museos, la investigación científica y el coleccionismo de arte prehispánico —con su veta de reproducciones, extractivismo y falsificaciones—, dando a conocer en este punto, de nuevo, parte de la historia de las colecciones arqueológicas de la UNAM.

Resistencias

El cuarto espacio recupera este tema y muestra obras que han sido medios de denuncia o de resistencia cultural: desde el caso mesoamericano con mujeres gobernantes excluidas del registro en las estelas labradas; el uso de glifos y convenciones indígenas en muros de iglesias o la trasposición del valor sagrado de la pluma, en el pensamiento indígena, para los mosaicos católicos novohispanos; la pervivencia y resignificación de técnicas, materiales y tradiciones a lo largo de tiempo y el cuestionamiento de la división eurocéntrica de *arte popular* o *bellas artes*; y denuncias muy fuertes presentadas por artistas contemporáneos ante la pérdida de territorios o el asesinato de personas que los defendían. Queremos compartir en particular el caso de la comunidad purépecha de Cherán[1] —comunidad organizada que expulsó a los narcos—, de donde proviene Francisco Huaroco (México, 1977), quien presentó la instalación *Los de Cherán ardemos como el fuego*, con rostros de las personas que perdieron la vida defendiendo sus bosques pintados sobre los troncos cortados y mutilados (imagen 15, p. 80).

Códice Florentino

El eje "Arte de Tlatelolco" se encuentra en un último espacio: una sala inmersiva que utiliza un ejemplo muy

[1] La comunidad purépecha de Cherán, localizada en el estado de Michoacán, México, constituye un referente contemporáneo de las luchas por la defensa territorial, la autonomía y la libre determinación de los pueblos. Tras varios años de saqueo, destrucción de bosques y violencia relacionada con grupos armados vinculados al crimen organizado, aunados a la percepción de incapacidad o complicidad de las autoridades locales, el 15 de abril de 2011, habitantes de la comunidad se organizaron y detuvieron varias camionetas cargadas con madera ilegal, lo que desencadenó un enfrentamiento. A partir de esta movilización, la comunidad desarrolló formas de organización y seguridad, cuestionando también el sistema electoral basado en partidos políticos. El proceso culminó con el reconocimiento jurídico del derecho de Cherán a elegir a sus autoridades mediante sus propios sistemas normativos, convirtiéndose en un referente nacional de la autonomía y la libre determinación de los pueblos originarios.



Imagen 15 | Instalación de la obra *Los de Cherán, ardemos como el fuego*, de Francisco Huaroco. Se puede ver también parte de la instalación de la Escuela Zapatista realizada por el colectivo Zapanteras Negras (Archivo CIX, CCUT, UNAM, 2025).

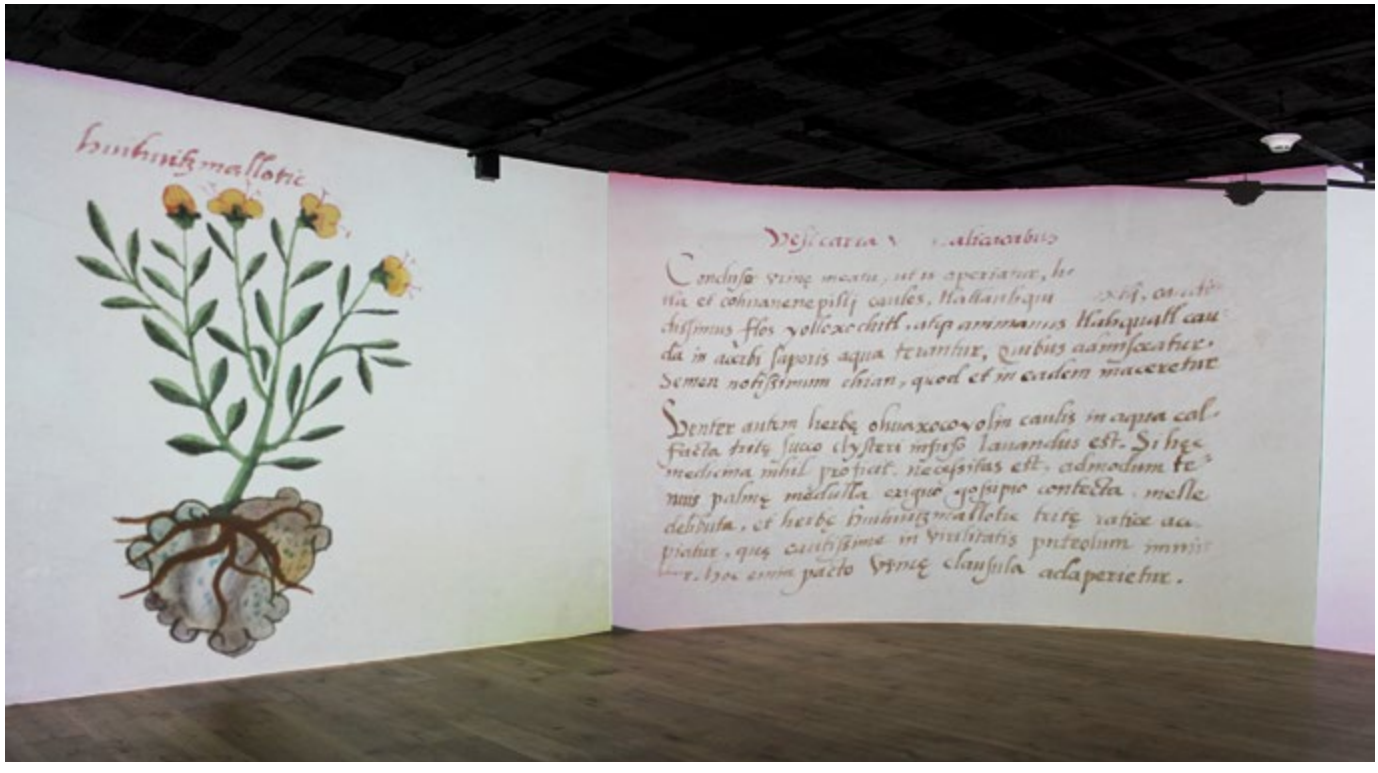


Imagen 16 | Instalación Experiencia inmersiva del Códice Florentino (Archivo CIX, CCUT, UNAM, 2025).

importante de arte e historia como testimonio de memoria, diálogo y crisis. Se trata del documento realizado en el siglo XVI por frailes franciscanos y estudiantes indígenas del Colegio de Tlatelolco, quienes actuaron como mediadores culturales entre dos mundos: el europeo y el mesoamericano (imagen 16). Dado que nos tocó escribir la narrativa de este espacio en pandemia, también podemos decir que algo cambió en nosotras y nos hizo preguntarnos: ¿cómo resistir y dejar memorias en medio de una crisis?

Como mencionamos antes, la exposición no es estática, sino que se plantean rotaciones anuales o bianuales para sumar la participación de otros colectivos, enfoques y problemas, así como para llevar el diálogo no sólo en la escala de territorios, sino en la de comunidades. En este contexto hemos continuado trabajando con diversos colectivos artísticos, grupos de investigación y comunidades para poner en discusión perspectivas, discursos y disidencias, y para construir colectivamente una visión de espacio expositivo como factor de transformación social y política.

De colecciones dispersas al Fondo Universitario de Artes de los Pueblos Originarios (FUAPO)

Desde hace muchos años, la UNAM ha sido depositaria de colecciones de arte mesoamericano, recibidas en distintos momentos de manos de particulares con fines educativos, de difusión, investigación y expositivos. Las primeras obras llegaron a partir de la segunda mitad del siglo XX y se alojaron, en un principio, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA). No obstante, la historia también hizo que Tlatelolco fuera depositario de acervos en el siglo XXI y que, por su proximidad física y narrativa con un sitio y por ser el único espacio universitario que, en aquel entonces, tenía museos arqueológicos y de arte prehispánico, fuera el lugar seleccionado para ser el responsable de todos los acervos. Así, derivado de muchas gestiones y de la participación de varias dependencias universitarias, se comenzó a gestar la integración de un fondo único con un proyecto interdisciplinario. Se presentó la propuesta de creación de un espacio con las condiciones necesarias de resguardo y conservación, el cual, enmarcado en el proyecto Centro de Interpretación Xaltilolli, se integraba de forma estructural con los programas de investigación, documentación, docencia y exposición. Después de varios años de trabajo de registro y catalogación fue posible crear el Fondo de Arte de los Pueblos Originarios (FUAPO), el cual, a partir del 17 de junio de 2024, concentra más de 15 mil piezas.

Desde las charlas con coleccionistas a las visitas en las bodegas de la Dirección General de Artes Visuales localizadas en la Ciudad Universitaria, fueron más de diez años de trabajo colaborativo. Nos dimos cuenta de la importancia de conservar la historia de las colecciones arqueológicas de la Universidad, la historia de su origen y el acervo mesoamericano como un testimonio de memoria e identidad. Por ello, el proyecto integral contempló consolidar la investigación, la conservación, la documentación estandarizada con estrategias de gestión de información y la difusión de este patrimonio.

Reflexiones finales

Tlatelolco es un lugar muy interesante, espejo de una realidad local, regional y global, donde se pusieron en conjunto y en diálogo los saberes, las miradas y los conceptos de dos civilizaciones: la mesoamericana y la europea, la nahua y la española. Es un espacio que a lo largo del tiempo mutó en sus definiciones de territorio y en sus comunidades, pero mantuvo dos constantes: los procesos de resistencia y de memoria.

Este proyecto ha buscado presentar esa particularidad desde un estudio de caso a través de las artes de las comunidades originarias de Tlatelolco, México y del continente, y desde tiempos antiguos hasta el presente. Una de las principales preguntas que orientó el desarrollo de *Xaltilolli* fue cómo construir un espacio expositivo universitario capaz de cuestionar las narrativas hegemónicas que han definido el patrimonio y las artes de las comunidades, principalmente originarias, desde marcos institucionales, nacionales y disciplinarias que

tienden a homogeneizar su diversidad y privilegiar ciertas formas tradicionales de representación museográfica. Desde esta perspectiva, *Xaltilolli* se planteó como un ejercicio de reflexión curatorial y museológica que incorporó, mediante las distintas modalidades de colaboración ejemplificadas, las voces y experiencias de investigadores, artistas, colectivos y comunidades. El trabajo conjunto en la construcción de contenidos, la incorporación de voces y procesos de artistas, los proyectos desarrollados con comunidades y archivos locales, así como recursos participativos, multisensoriales y de accesibilidad revisados con especialistas y usuarios con discapacidad, permitieron ampliar las formas de aproximación a los contenidos y desplazar el énfasis de una transmisión unilateral hacia el diálogo entre conocimientos y experiencias. Así, la transformación propuesta no radica en reemplazar una narrativa hegemónica por otra, sino en cuestionar las condiciones mediante las cuales el museo selecciona, organiza y legitima los discursos sobre patrimonio, artes y comunidades; y en generar un espacio universitario donde esas categorías puedan ser reconocidas, comunicadas, confrontadas, reinterpretadas y puestas en relación sin darle mayor peso al sentido académico de la institución, para generar espacios de diálogo, memoria, resistencia cultural y comunidad.

En este sentido, el proyecto no se planteó sólo como el diseño de una exposición sobre el sitio o sobre las expresiones artísticas de los pueblos originarios, sino como un ejercicio de reflexión curatorial y museológica con capacidad de transformación que replanteara las posibilidades de los museos universitarios para generar espacios de diálogo, memoria, resistencia cultural y comunidad.

A lo largo de estos años, *Xaltilolli* ha mostrado que las artes pueden funcionar como medios para contar historias, cuestionar narrativas oficiales, activar memorias y visibilizar resistencias. La experiencia hasta el momento nos ha permitido confirmar que estos espacios pueden ser lugares de apropiación y reflexión crítica sobre la memoria, el patrimonio y las narrativas históricas, particularmente cuando se cuestionan las formas y los discursos oficiales.

El hecho de que no se trate de una exposición cerrada o de un discurso definitivo ha permitido además construir nuevas experiencias e incorporar cuestionamientos desde el ámbito local y desde el regional. Desde allí, la construcción colaborativa de contenidos, la incorporación de testimonios y voces diversas, el diseño de recorridos no lineales y la búsqueda de estrategias de accesibilidad e interpretación han trasladado el enfoque a la construcción colectiva de la memoria y a la experiencia encaminada hacia las relaciones entre memorias, territorios, identidades y resistencias.

Sin embargo, el proceso también evidenció tensiones y crisis, entre las que podemos mencionar la dificultad de representar la diversidad sin homogeneizarla; los límites institucionales, presupuestales y espaciales, y los desafíos que implica construir diálogos horizontales. En este sentido, además, el equipo curatorial se enfrentó constantemente a preguntas sobre las categorías utilizadas para nombrar las expresiones artísticas, sobre la propia definición de *artes* y, en particular, sobre la necesidad de revisar críticamente términos como *arte indígena*, *arte popular* o incluso *patrimonio*.

Finalmente, más que ofrecer respuestas concluyentes, dejamos abiertas preguntas sobre el rol de los museos universitarios en América Latina, y en particular sobre su papel en la gestión de las artes y en el diálogo con las comunidades originarias y locales; sobre las posibilidades de construir espacios culturales horizontales y participativos; y sobre las maneras en que las prácticas curatoriales pueden contribuir a la reflexión crítica de historias compartidas.

Desde esta perspectiva, *Xaltilolli* continúa entendiéndose como un proceso vivo de diálogo, memoria y transformación colectiva que, a cinco años de haber abierto sus puertas, sigue constatando la reacción y sorpresa de los visitantes ante realidades diversas, formas distintas de ver y sentir, y nuevas maneras de cuestionar continuidades, olvidos y memorias que terminan siendo propias y colectivas. ●

Referencias bibliográficas

Aguilar Gil, Y. E. (2025). Yásnaya Aguilar Gil y la desnaturalización de la categoría indígena. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, 23(2).

Bonfil Batalla, G. (1972). El concepto de indio en América: Una categoría de la situación colonial. *Anales de Antropología*, 9. https://doi.org/10.22201/iia.24486221e.1972.0.23077

Casas, A. y Flores Farfán, L. (2018). Entre memoria y olvido: el 2 de octubre de 1968, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 63(234), pp. 201-214. https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2018.234.65717

Chagas, M., y Gouveia, I. (2014). *Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação)*. Cadernos do CEOM, 27(41), pp. 9-22. https://abpanet.org/repositoriodereferencias/museologia-social-reflexoes-e-praticas-a-guisa-de-apresentacao-3/?utm_source=chatgpt.com

Díaz-Polanco, H. (1997). *La rebelión zapatista y la autonomía*. México: Siglo XXI Editores.

García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar Criado (coord.), *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Junta de Andalucía.

Ham, S. H. (2013). *Interpretation: Making a difference on purpose*. Fulcrum Publishing.

Lorente, J. P. (2006). Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la museología crítica. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (2), pp. 24-33. https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:f7e98180-b951-45ab-bae3-4af66471ba78/rev02-jesus-pedro-lorente.pdf

Lorente, J. P. (2015). Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. *Complutum*, 26 (2), pp. 111-120. https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50422

Moutinho, M. C. (1993). Sobre o conceito de museologia social. *Cadernos de Sociomuseologia*, 1(1), pp. 5-7. https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467

Narro Robles, J., Arroyo, S. R., De la Garza, M., León-Portilla, M., Ortiz Monasterio, F., Stavenhagen, R., Stavenhagen, E., y Bodek, C. (2011). *Vivir entonces: creaciones del México antiguo. Colección Stavenhagen*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

Navajas Corral, Ó. (2020). *Nueva museología y museología social. Una historia narrada desde la experiencia española*. TREA.

Navajas Corral, Ó., y Fernández Fernández, J. (2016). El profesional de la museología social: competencias, habilidades y futuro para su implicación en el desarrollo territorial. *erph_ Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 19, pp. 152-176. https://doi.org/10.30827/erph.19.2016.5503

Poniatowska, E. (1971). *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*. México: Ediciones Era.

Sánchez de Bustamante, L., y Balderrama Macías, J. L. (coords.) (2024). *Xaltilolli ce | ome*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

Stavenhagen, R. (1965). *Siete tesis equivocadas sobre América Latina*. México: El Colegio de México.

Tolentino, A. B. (2016). Museologia social: apontamentos históricos e conceituais. *Cadernos de Sociomuseologia*, 52 (8). https://doi.org/10.36572/csm.2016.vol.52.02

Uriarte Castañeda, M. T., Guilliem Arroyo, S., Favila Vázquez, M., y Sánchez de Bustamante, L. (eds.). (2012). *Museo de Sitio de Tlatelolco*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México.

Ventura Patiño, M. del C. (2012). Proceso de autonomía en Cherán. Movilizar el derecho, *Espiral*, 19(55), pp. 157-176.