nodo

41
Volumen 21
julio-diciembre 2026
ISSN 1909-3888
ISSN online 2346-092X

REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN

El museo frente al patrimonio de los pueblos originarios

Prácticas curatoriales, narrativas disruptivas y gestión del patrimonio cultural



DOSSIER DE ARTE
Laura Filloy Nadal

DOSSIER DE ARTE
Memoria del Norte

UAN UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO
50 AÑOS
Facultad de Artes
Vicerrectoría de Ciencia, Tecnología e Innovación • Fondo Editorial

nodo

REVISTA DE INVESTIGACIÓN – CREACIÓN

Rectora
Mary Falk de Losada

Vicerrectora académica
Diana Isabel Quintero

Vicerrector de Ciencia, Tecnología e Innovación
Edwin Alfredo Reyes Guzmán

Secretaria General
Martha Lucía Carvalho

Decano Facultad de Artes
Humberto Parga Herrera

Directora del Fondo Editorial
Lorena Ruiz Serna

nodo

Volumen 21 Número 41
julio-diciembre 2026
https://doi.org/10.54104/nodo.v21n41

Editora
María Luisa Passarge

Corrección de estilo
La Cabra Ediciones

Diseño editorial y diagramación
María Luisa Passarge

Portada
Daria Mariscal; Santa Catarina, Baja California, febrero de 2024. Proyecto *Memoria del Norte*. Fotografía © Juz Escalante.

ISSN: 1909-3888
ISSN (en línea): 2346-092X

Correspondencia
revista.nodo@uan.edu.co
Carrera 3 Este núm. 47a-15, Bloque 6
Código postal 11031, Bogotá, Colombia
Teléfono: (+57) 1 315 2980
http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo

Comité Editorial • Editorial Committee

Argentina
Juliana Marcús | Sociología
Doctora en Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Brasil
Lilian Amaral | Arte
Posdoctora en Artes
Universidad Federal de Goiás

Chile
Francisco Sabatini Downey | Sociología
Doctor en Planificación Urbana
Pontificia Universidad Católica de Chile

Italia
Liliana Fracasso Lampariello | Arquitectura
Doctora en Geografía
Accademia di Belle Arti di Venezia

Colombia
Humberto Parga Herrera | Diseño Industrial
Doctor en Educación y Sociedad
Universidad Antonio Nariño

Rita Hinojosa de Parra | Artes Plásticas
Especialista en Docencia Universitaria
Universidad Antonio Nariño

Juan Fernando Parra | Diseño Industrial
Doctor (c) en Arte y Arquitectura
Universidad Antonio Nariño

España
Manuel Delgado Ruiz | Historia del Arte
Doctor en Antropología
Universidad de Barcelona

María del Pilar Saiz Cerreda | Literatura
Doctora en Filología
Universidad de Navarra

México
Gabriela de la Peña Astorga | Ciencias de la Comunicación
Doctora en Antropología del Espacio y el Territorio
Universidad Autónoma de Coahuila

Indexaciones

Latindex Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas en América Latina, el Caribe, España y Portugal
Dialnet Portal de difusión de la producción científica hispana, Universidad de La Rioja, España
Clase Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
Ulrich's Periodicals Directory, Estados Unidos
IBSS International Bibliography of the Social Sciences, Inglaterra
ARLA Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura
ESCI Emerging Sources Citation Index, Thomson Reuters
Redib Red Iberamericana de Innovación y Conocimiento Científico

Todos los artículos publicados en **nodo** se encuentran disponibles en el portal de revistas especializadas de la Universidad Antonio Nariño | http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo
y en Dialnet | http://.unirioja.es/servlet/revista?codigo=14493

Comité Científico • Scientific Committee

Alemania
Ricardo Adrián Vergara Durán | Antropología
Doctor en Geografía
Investigador independiente

Argentina
Silvia D. Matteucci | Ciencias Biológicas
Doctora en Fisiología Vegetal
Ecóloga
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Adolfo Beltzer | Biología
Doctor en Biología
Universidad Autónoma de Entre Ríos

Brasil
Mario Dos Santos | Arquitectura
Doctor en Ingeniería de Producto
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Chile
Hugo Mondragón López | Arquitectura
Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos
Pontificia Universidad Católica de Chile

Fulvio Rossetti | Arquitectura
Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos
Pontificia Universidad Católica de Chile

Colombia
Favio González Garavito | Biología y Química
Doctor en Biología
Universidad Nacional de Colombia

Mauricio Muñoz Escalante | Arquitectura
Magíster en Arquitectura
Universidad Antonio Nariño

España
Josep Cerdà y Ferré | Arte
Doctor en Artes
Universitat de Barcelona

Ana Tomás Miralles | Arte y Gráfica
Magíster en Cerámica
Doctora en Bellas Artes
Universidad Politècnica de València

Italia
Laura Fregolent | Arquitectura
Doctora en Urbanismo
Instituto Universitario di Architettura di Venezia

México
José Fuentes Gómez | Ciencias antropológicas
Doctor en Ciencias Sociales
Universidad Autónoma de Yucatán

Adriana Inés Olivares González | Arquitectura
Doctora en Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Guadalajara

Verónica Livier Díaz Núñez | Arquitectura
Doctora en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad
Universidad de Guadalajara

Daniel González Romero | Arquitectura
Doctor en Urbanismo y Arquitectura
Universidad de Guadalajara

Reino Unido
Nubia Zulma Nieto Flores | Relaciones internacionales
Doctora en Geografía
Investigadora independiente de los países mediterráneos y latinoamericanos

Árbitros • Referees

Argentina
Ana Victoria Britos Castro | Filosofía
Universidad Provincial de Córdoba-Universidad Nacional de Córdoba

Núria Calafell Sala | Filología Hispánica
Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad-Universidad Nacional de Córdoba

Mariano Carlos Del Pappa Pochettino | Antropología
Universidad Nacional de la Plata

Mariana Inés Paredes | Artes Visuales
Universidad Nacional de las Artes

Ignacio Trovato | Psicología
Universidad de Buenos Aires, Instituto Universitario del Hospital Italiano de Buenos Aires

María Marta Reca Torres | Antropología
Universidad Nacional de la Plata

Marina L. Sardi | Ciencias Naturales
Universidad Nacional de la Plata

Brasil
Karina Janz Woitowicz | Comunicación
Universidad Estatal de Ponta Grossa

Chile
Camila Fernanda Varas Zepeda | Historia
Universidad de Chile

Joaquín Andrés Vargas Vargas | Estudios Americanos
Universidad de Chile

España
Miguel Rangil Gallardo | Bellas Artes
Universitat Politècnica de València

Karen Rosentreter Villarroel | Teoría e Historia del Arte
Universitat de Barcelona

México
Laura Carrillo Márquez | Historia del Arte
Investigadora independiente

Erick Chiquito Cortés | Historia del Arte
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Diego Jiménez Badillo | Ciencias de la Información Geográfica
Museo del Templo Mayor-Instituto Nacional de Antropología e Historia

Lucía Guadalupe Quiñones Cetina | Ciencias Antropológicas
Universidad Autónoma de Yucatán

Reyna Beatriz Solís Ciriaco | Arqueología
Instituto de Investigaciones Antropológicas-Universidad Nacional Autónoma de México

nodo

REVISTA DE INVESTIGACIÓN – CREACIÓN

Perfil editorial

La revista **nodo** es una publicación semestral editada por la Facultad de Artes y la Vicerrectoría de Ciencia, Tecnología e Innovación (VCTI) de la Universidad Antonio Nariño (UAN), en Bogotá, Colombia.

Publica artículos de investigación y creación científica y tecnológica, de reflexión y de revisión en **artes y humanidades**, con ejes transversales como **ciudad**, **industrias creativas y culturales**, **estéticas emergentes**, procesos derivados de la **investigación creación** que, desde estructuras disciplinadas y planificadas, generen nuevos conocimientos, desarrollos tecnológicos e innovaciones aplicados a temas coyunturales que impactan a las sociedades en general.

La revista **nodo** está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes.

revista.nodo@uan.edu.co

Editorial profile

nodo Magazine is a biannual publication edited by the Faculty of Arts and the Vice-Rector's Office for Science, Technology and Innovation (VCTI) from the Antonio Nariño University (UAN), in Bogotá, Colombia.

It publishes articles documenting research and creation in science and technology, as well as reflections and revisions in the **arts and humanities**, with transversal axes such as **cities**, **creative and cultural industries**, **emerging aesthetics**, processes derived from **research creation** that, from disciplined and planned structures, generate new technological developments, knowledge and innovation applied to conjunctural issues that impact societies in general.

The **nodo** Magazine is written for researchers, teachers and students.

revista.nodo@uan.edu.co

Contenido

REVISTA **nodo** 41 | julio-diciembre 2026

8 Editorial
Editorial

10 Prólogo
Foreword
Emilia Raggi Lucio

12 La devolución del niño del Apu Chañi al territorio ancestral. Vínculos, diálogos y proyectos entre el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti y las comunidades de El Moreno (Puna de Jujuy, Argentina)
The return of the Apu Chañi Child to ancestral territory: Ties, dialogues, and projects between the Juan B. Ambrosetti Ethnographic Museum and the communities of El Moreno (Puna de Jujuy, Argentina)
Andrea Pegoraro • Dolores Estruch • Clemente Flores • Rubén Galián • Sandra Arjona • Julieta Arjona • Julia De Stéfano • Silvana Di Lorenzo • Carlos Molina • Sebastian Cohen

30 Gobernanza patrimonial en condiciones de pluralidad ontológica: disciplinamiento, autoridad y cuidado de los bienes culturales
Heritage governance under conditions of ontological plurality: disciplining, authority, and the care of cultural assets
Cleyton Cortés Ferreira

50 Reflexión crítica sobre la educación patrimonial en el Museo de las Culturas de Oaxaca, México, desde las voces de las niñeces y la decolonialidad
Critical reflection on heritage education at the Museum of Cultures of Oaxaca, Mexico, from the voices of children and decoloniality
Daniel Barrera Fernández • Marco Antonio Hernández • Itzel Velasco López

78 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

100 Colecciones desde el "fin del mundo". Artefactos fueguinos en Italia, presencia indígena contemporánea y nuevas narrativas frente al relato de la desaparición

Collections from the "end of the world": fuegian artifacts in Italy, contemporary indigenous presence, and new narratives challenging the story of disappearance

Chiara Scardozzi

113 Gobernante y jugadora de pelota. Escultura monumental y política cultural en recientes exposiciones dedicadas a la mujer en la Huasteca posclásica

Ruler and Ballplayer: Monumental Sculpture and Cultural Policy in Recent Exhibitions Dedicated to Women in the Postclassic Huasteca

Tatiana Valdez Bubnova

Dossier de arte

64 *Memoria del Norte*. Cinco aproximaciones alfareras en tres comunidades del noroeste de México

Memory of the North. *Five pottery approaches in three communities in northwestern Mexico*

Isadora Cuéllar

126 Laura Filloy Nadal. Reimaginando los objetos: herencias culturales para las comunidades

Laura Filloy Nadal. Reimagining objects: cultural legacies for communities

Samira Macías Flores • Emilia Raggi Lucio

El Ágora

136 *Bordados de amores y desamores*: un proyecto de investigación-creación textil con mujeres de Saltillo, Coahuila (México)

Bordados de amores y desamores*: A textile research-creation project with women from Saltillo, Coahuila (Mexico)*

Paulina Pérez Alcántara • Jesús Gerardo Cervantes Flores

El Faro de Nodo

150 Julieth Morales en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. La exposición *Namui nu pirə*
Julieth Morales at the Museum of Modern Art in Bogotá. The exhibition Namui nu pirə
Rita Hinojosa

153 *Apología del resto* en Bogotá
Apología del resto *in Bogotá*
Juan Miceli

Reseñas

156 Continuidad y ruptura. Magia, hechicería y brujas: personajes femeninos en *Interpretaciones en serie. Narrativas de la TV contemporánea*
Continuity and Rupture. Magic, Sorcery, and Witches: Female Characters in Interpretaciones en serie: Narrativas de la TV contemporánea
Gezabel Guzmán

161 *Caminar con el diablo. textos sobre arte, internacionalismo y cultura*, de Gerardo Mosquera
Säyne Pamela L. Hernández

163 *Conectoma. Red de redes en el Archivo de MediaLab Madrid*, de Raquel Caerols Matero (coord.)
Reynaldo Thompson López

166 **Instructivo para autores**

167 **Próximas convocatorias**

Editorial

El museo frente al patrimonio de los pueblos originarios. Prácticas curatoriales, narrativas disruptivas y gestión del patrimonio cultural

El número 41 de **nodo** reúne una constelación de trabajos que, desde distintas disciplinas y geografías, interrogan la relación entre los museos y el patrimonio de los pueblos originarios. Lejos de una mirada complaciente, los textos aquí reunidos evidencian tensiones, negociaciones y transformaciones en curso. El conjunto dibuja un mapa heterogéneo de experiencias situadas que comparten una pregunta de fondo: ¿cómo pueden las instituciones museales dejar de ser dispositivos de fijación identitaria para convertirse en espacios de escucha, negociación y cuidado colectivo?

Dossier temático | Coordinación: **Emilia Raggi Lucio**

- **Andrea Pegoraro** y **Dolores Estruch** (junto con ocho autores más) presentan el caso de la devolución del niño del Apu Chañi al territorio ancestral argentino. El texto reconstruye el proceso mediante el cual la Comunidad Aborigen El Angosto (El Moreno, Jujuy, Argentina) solicitó formalmente al Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti la restitución de los restos momificados, primer acto de devolución que realiza ese museo a un pueblo originario, lo que lo convierte en un precedente de enorme relevancia para las políticas patrimoniales de la región.
- **Cleyton Cortés Ferreira** propone la noción de gobernanza patrimonial en condiciones de pluralidad ontológica para estudiar controversias museales en las que las prácticas en conflicto enactúan entidades diferentes: una pieza arqueológica puede ser simultáneamente ancestro, ser vivo, presencia ceremonial o patrimonio colectivo. A partir del examen de los *newenke kura* del Museo Mapuche de Cañete (Chile), y de los *Ahayu:da* zuni (Estados Unidos), el autor define criterios como incumbencia, mandato, competencia, finalidad, proporcionalidad, reversibilidad y revisión, y advierte contra el riesgo de convertir la identidad indígena en garantía automática de una ontología compartida.
- **Daniel Barrera Fernández**, **Marco Antonio Hernández** e **Itzel Velasco López** examinan la relación entre educación patrimonial y construcción de significados en las niñeces que visitan el Museo de las Culturas de Oaxaca (México). Mediante 23 entrevistas semiestructuradas y una escucha activa muestran cómo niñas y niños locales establecen vínculos afectivos y contemporáneos con el patrimonio de los pueblos originarios pese a la rigidez de los discursos oficiales. Concluyen en la necesidad de una museografía decolonial que reconozca a las culturas originarias como presentes vivos, y a la infancia como actor social con plena capacidad interpretativa.
- **María Isabel Álvarez Icaza Longoria** y **Lucía Sánchez de Bustamante** presentan el desarrollo y los primeros resultados de la propuesta curatorial de Xaltilolli, espacio del Centro Cultural Universitario Tlatelolco (UNAM, México). Las autoras se preguntan cómo una propuesta basada en la museología crítica y social puede replantear las narrativas sobre patrimonio, memoria, artes y resistencias de los pueblos originarios, y muestran la importancia de visibilizar líneas de continuidad desde el pasado indígena que permanecen enraizadas en el arte, la cultura, el lenguaje y las tradiciones que definen el patrimonio social del siglo XXI.
- **Chiara Scardozzi** analiza las colecciones fueguinas conservadas en museos italianos, reunidas entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX en el marco de expediciones científicas, viajes exploratorios y misiones religiosas. Frente al relato que fijó a los pueblos del archipiélago de Tierra del Fuego (compartido por Argentina y Chile) bajo el signo de la desaparición, la autora propone desplazar estos materiales hacia un campo de rela-

ciones todavía abierto a partir del diálogo con la referente selk'nam Margarita Angélica Maldonado y el referente yagán Víctor Vargas Filgueira, cuyas prácticas artísticas participan en procesos de reconstrucción identitaria y revitalización cultural.

Tatiana Valdez Bubnova examina la exposición *Mujeres huastecas mesoamericanas. Diosas, guerreras y gobernadoras*, presentada en dos sedes: el Museo Nacional de Arte Mexicano de Chicago (Estados Unidos) y el Museo Regional de La Laguna (México). Argumenta que ambas muestras formaron parte de la construcción de un discurso multimediático en el que la antigua cultura visual huasteca fungió como soporte material de una actualización de la memoria cultural nacional en lo que toca a la imagen de la mujer prehispánica. El estudio contribuye a la discusión sobre las funciones políticas de los museos, el poder simbólico y la producción de memoria colectiva.

Dossier de Arte

- **Isadora Cuéllar** presenta el proyecto expositivo multimedia *Memoria del Norte,* desarrollado de octubre de 2023 a septiembre de 2024 con cinco maestras artesanas de tres comunidades alfareras mexicanas: Daria Mariscal (paipai y ku'ahl de Santa Catarina, Ensenada), Rosa y Carmela Ramírez (rarámuris de Ocochochi), y Cristina Molina y Mina Barnett (Nación Comcáac Socaáix de Punta Chueca). El proyecto conjuga piezas de cerámica sonora de las artesanas, imágenes y *collages* de la fotógrafa **Juz Escalante** y un video de la cineasta **Martha Úc**.
- **Samira Macías Flores** y **Emilia Raggi Lucio** nos presentan a Laura Filloy Nadal, arqueóloga y colaboradora del Museo Nacional de Antropología. La importancia de su trabajo la ha llevado a ser la primera mexicana nombrada curadora de la colección de objetos prehispánicos del Museo Metropolitano de Nueva York.

El Ágora

- **Paulina Pérez Alcántara** y **Jesús Gerardo Cervantes Flores** exploran las historias de amor y desamor de mujeres de Saltillo, Coahuila (México), a partir de obras textiles creadas en el proyecto *Bordados de amores y desamores*. A lo largo de un taller de tres sesiones con seis participantes, y la investigación-creación textil como método, el bordado operó como lenguaje expresivo y espacio reflexivo para resignificar experiencias afectivas complejas.

Faro de Nodo

- **Rita Hinojosa** escribe sobre Julieth Morales y su exposición *Namui nu pirɵ* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- **Juan Miceli** firma una nota sobre su propia exposición *Apología del resto*, presentada en el Museo de Artes Visuales (MAV-Universidad de Bogotá Tadeo Lozano).

Reseñas

- *Interpretaciones en serie. Narrativas de la TV contemporánea*, de Carolina Sanabria, Aliber Escobar y Bértold Salas (coordinadores), por **Gezabel Guzmán** • *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, de Gerardo Mosquera, por **Säyne Pamela L. Hernández** • *Conectoma. Red de redes en el Archivo de MediaLab Madrid*, de Raquel Caerols Mateo (coord.), por **Reynaldo Thompson López**.

Agradecemos a la doctora **Emilia Raggi Lucio** su rigor, generosidad y dedicación en la coordinación de este *dossier*, así como a las autoras y los autores que confiaron en estas páginas para compartir investigaciones que interpelan nuestras prácticas museales y patrimoniales.

Invitamos a lectoras y lectores a enviar artículos para el próximo número de **nodo**, un espacio abierto a la investigación-creación y su diversidad de proyectos, enfoques, metodologías y geografías. **La Redacción**

Prólogo

Emilia Raggi Lucio

¿Cómo concebimos el arte? ¿A quién pertenecen las obras plásticas? ¿Cuál es su valor? ¿Es el mismo para todas las sociedades? ¿Quién decide si deben estar en un museo? ¿Quién dicta cómo responder estéticamente ante las obras culturales? ¿Por qué deberíamos preservar las obras plásticas en museos y qué fórmula se debe seguir? ¿Cómo se decide qué preservar? ¿Hasta qué punto las condiciones políticas etnocéntricas han separado a los pueblos originarios de las obras que han creado? ¿Cómo han contribuido los museos a esta situación injusta? ¿Cómo se afrontan estos problemas hoy en día? ¿Hay un diálogo entre las instituciones y los grupos en pugna por el control de las narrativas y la posesión de los objetos culturales? La idea de este número surge a raíz de un sinnúmero de interrogantes sobre la relación entre el arte y el patrimonio cultural en las instituciones museales, especialmente desde un cuestionamiento sobre el punto de vista de la tradición occidental y el tratamiento de las herencias culturales de los pueblos originarios.

Deborah Root (*Cannibal Culture. Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*) planteó la concepción del museo como una institución caníbal donde las obras plásticas son exhibidas como animales muertos —o moribundos—, organizados de acuerdo con categorías científicas occidentales. Grandes edificios análogos a los centros comerciales para consumir cultura, mostrar el poderío de las naciones, su apropiación del pasado y el predominio sobre otros grupos sociales. Los museos son instituciones donde encontramos una serie de dinámicas asociadas con el poder, la ideología, la lucha entre grupos hegemónicos y —muy importante— la injusticia para los pueblos cuyas obras plásticas fueron expropiadas y descontextualizadas con el fin de exhibirlas en grandes colecciones. Esta apropiación dio lugar a la pérdida de su valor simbólico para convertirlos en objetos "etnográficos", "arqueológicos", "objetos exóticos", "obras maestras".

Sin embargo, en los últimos años, quienes laboran en museos han buscado crear espacios y narraciones curatoriales que muestren los aspectos comunicativos de las obras plásticas para retomar el punto de vista de las sociedades que las produjeron. Incluso se han abordado cuestiones como la apropiación, la repatriación y la autenticidad, muchas veces con la finalidad de restablecer la equidad y beneficiar de alguna manera a los grupos sociales que fueron despojados de sus herencias culturales. Hoy los museos viven procesos constantes y profundos de transformación. Nos preguntamos sobre su valor como instituciones educativas, culturales e incluso políticas. Las dinámicas entre los diversos grupos sociales muestran los conflictos surgidos de un pasado colonial y nacionalista que proyecta grandes desafíos para quienes laboran en los museos.

Al hablar de una obra plástica resguardada en un museo es necesario plantear interrogantes sobre el pasado y la sociedad que la creó. ¿Cuál era su uso? ¿Cómo se relaciona con el conocimiento? ¿Para qué fue elaborado? Si bien el arte es una forma de comunicación, las diferencias entre las sociedades y sus comportamientos culturales conciben significados de acuerdo con la utilidad.

Para ilustrar esto acudo al *Códice Florentino*, manuscrito del siglo XVI que describe al *toltecatl* (el artista) como el encargado de elaborar las obras plásticas con las que las personas se comunicaban con lo sagrado. Al crear dichos objetos dialogaban con el corazón, recipiente de la *yolia*, fuerza vital encargada de mantener el orden del cosmos y portadora de la personalidad e identidad del ser humano.

> *El* toltecati *es quien crea obras de arte.*
> *El* toltecatl *discípulo, el artista, hoy en día se dice el buen* toltecatl*, discreto, experimentado, sabio, reflexivo, el que inmortaliza, el buen* toltecatl *es de buena memoria, paciente, trabaja con calma, creador hacedor, especialista, artesano, se prepara, conoce lo sagrado, inventa, pone en orden las cosas, articula, quien recibe.*[*]

Esta descripción evidencia la actividad artística como aquella que permite al ser humano entrar en contacto con la divinidad, no en un sentido estético o mercantil ni como una producción en sí, sino como una vía de comunicación. Podemos pensar en las creaciones de los pueblos originarios como parte de una visión relacionada con lo sagrado, lo mítico-histórico, la cosmovisión, la sociedad, las tradiciones y la política. Estas obras se inscriben en un universo simbólico donde la plegaria y la invitación a la acción son parte de un contexto religioso para convocar y personificar a lo sagrado. Por esto es primordial realizar un ejercicio de reflexión sobre la forma en que se ha conceptualizado el "arte" de los pueblos indígenas en los museos, categorizados con términos como piedras *preciosas*, vestuarios *extravagantes*, esculturas *monstruosas*, vasijas *curiosas*, *ídolos*, inclusive *tesoros*.

Los artículos en este número de **nodo** presentan diversas propuestas desarrolladas por quienes laboran en museos de Argentina, Chile, México, Estados Unidos, Colombia e Italia, donde se exhiben obras plásticas de pueblos originarios. Los textos muestran los retos surgidos en *Abiayala —tierra madura*, en lengua guna, denominación que usan los pueblos originarios en la actualidad para referirse al continente americano— no sólo para quienes participan en las labores museales, sino también para la academia, desde el diálogo con las comunidades y la repatriación de restos ancestrales hasta la conceptualización de las sociedades y sus identidades, la educación y los usos del patrimonio. En este sentido, los museos se han convertido en agentes de cambio, espacios para reflexionar sobre el pasado, la historia y la memoria de las sociedades creadoras de obras plásticas. Igualmente se muestran los debates en torno a las herencias culturales como parte de la labor educativa, de las tensiones políticas y las relaciones de poder.

Confiamos en que las diversas exploraciones mostradas por las autoras y los autores sirvan de inspiración para quienes laboran en instituciones académicas y museales, y nos lleve a reflexionar sobre el papel de los museos y el enorme esfuerzo de quienes allí laboran. Es fundamental mostrar su capacidad para moverse dentro de las diversas dinámicas de poder con la finalidad de crear narrativas innovadoras y justas tanto para los creadores como para los herederos de los pueblos originarios.

Quiero agradecer a María Luisa Passarge, editora de **nodo**, por aceptar mi propuesta para la elaboración de este número temático y de quien he aprendido paso a paso el trabajo editorial. Gracias a su experiencia tejimos una red con las y los participantes para dar cabida a diversos y enriquecedores puntos de vista. Agradezco también a los miembros del Consejo Editorial, así como a las instituciones que hacen posible esta publicación. ●

[*] "In toltecatl tlamachtilli, toli, centzon, aman: In qualli toltecatl, mozcaliani, mozcalia, mimati, moiolnonotzani tlalnamiquini In qualli toltecatl tlaiollopauiani, tlapaccachioani, tlaiuianchioani, tlamauhcachioa toltecati tlatlalia, tlahimati, tlaiocoia tlauipana, tlapopotia, tlananamictia." Bernardino de Sahagún *et al*. *Historia general de las cosas de Nueva España (Códice Florentino), 1577. Libro 10, La gente*, folio 15v. La traducción es mía.

La devolución del niño del Apu Chañi al territorio ancestral

Vínculos, diálogos y proyectos entre el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti y las comunidades de El Moreno (Puna de Jujuy, Argentina)

The return of the Apu Chañi Child to ancestral territory: ties, dialogues, and projects between the Juan B. Ambrosetti Ethnographic Museum and the communities of El Moreno (Puna de Jujuy, Argentina)

Andrea Pegoraro[a], Dolores Estruch[b], Clemente Flores[c], Rubén Galián[d], Sandra Arjona[e], Julieta Arjona[f], Julia De Stéfano[g], Silvana Di Lorenzo[h], Carlos Molina[i], Sebastian Cohen[j]

[a] **Andrea Pegoraro** | Doctora en Ciencias Antropológicas. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires • https://orcid.org/0000-0002-0754-791X • anpegora@gmail.com

[b] **Dolores Estruch** | Doctora en Ciencias Antropológicas. Instituto de Ciencias Antropológicas-Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires/Consejo Nacional de Investigaciones Cientícas y Técnica (ICA-FILO-UBA/CONICET) • https://orcid.org/0000-0002-0157-9638 • doloestruch@gmail.com

[c] **Clemente Flores** | Presidente de la Comunidad Aborigen El Angosto • floresclem@yahoo.com.ar

[d] **Rubén Galián** | Secretario de la Organización Comunitaria Aborigen Sol de Mayo, El Moreno • fernandogalian3@gmail.com

[e] **Sandra Arjona** | Estudios terciarios completos • sandra.ely.3112@gmail.com

[f] **Julieta Arjona** | Estudios primarios completos • arjonajohanna1@gmail.com

[g] **Julia De Stéfano** | Especialista en Museos, Transmisión Cultural y Manejo de Colecciones; Lic. en Ciencias Antropológicas. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires • https://orcid.org/0000-0001-7005-5312 • julitads@gmail.com

[h] **Silvana Di Lorenzo** | Magister en Conservación y restauración de bienes artísticos y bibliográficos; profesora de enseñanza media y superior en Ciencias Antropológicas. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires • https://orcid.org/0009-0001-4636-4315 • silvilor@gmail.com

[i] **Carlos Molina** | Especialista en Museos, Transmisión Cultural y Manejo de Colecciones; profesor de Educación Media y Superior en Ciencias Antropológicas. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires • carlosmolina73@yahoo.com.ar

[j] **Sebastián Cohen** | Profesor de Educación Media y Superior Ciencias Antropológicas. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires • sebafcohen@gmail.com

Fecha de recepción: 18 de agosto de 2026 • Fecha de aceptación: 05 de septiembre de 2026.

Citar este artículo como: Pegoraro, A., Estruch, D. *et al.* (2026). La devolución del niño del Apu Chañi al territorio ancestral. Vínculos, diálogos y proyectos entre el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti y las comunidades de El Moreno (Puna de Jujuy, Argentina). Revista *Nodo*, *21*(41), julio-diciembre, pp. 12-29. doi: 10.54104/nodo.v21n41.2542

Resumen

En este artículo se presenta el proceso de devolución de los restos humanos momificados del niño del Apu Chañi (Nevado de Chañi) a una Comunidad Aborigen que se encuentra en la provincia de Jujuy, región noroeste de la Argentina. Desde el momento en que la comunidad aborigen El Angosto (El Moreno, Jujuy) inició formalmente la solicitud al Museo de devolución de los restos del niño se comenzó a dialogar y gestionar en acuerdo con los referentes comunitarios los pasos administrativos, el acto de entrega, las ceremonias que llevarían a cabo y su traslado. Este acto de devolución es el primero que se realiza en el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti a un pueblo originario de Argentina.

Palabras clave • comunidades aborígenes, devolución, diálogos, restos humanos, museos

Abstract

This article presents the repatriation process of the mummified human remains of the child of Apu Chañi (Nevado de Chañi) to an Indigenous community located in the province of Jujuy, in the northwestern region of Argentina. From the moment the El Angosto Indigenous Community (El Moreno, Jujuy) formally requested the return of the child's remains from the Museum, it began a dialogue and coordinated with community leaders to arrange the administrative steps, the handover act, the ceremonies to be performed, and the transportation. This repatriation act is the first of its kind carried out by the Juan B. Ambrosetti Ethnographic Museum to an Indigenous group in our country

Keywords • indigenous communities, restitution, dialogues, human remains, museums

Introducción

En el mes de mayo de 2026, el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti devolvió a la Comunidad Aborigen El Angosto (personería jurídica 024 SDDHH/08) y a la Organización Comunitaria Aborigen Sol de Mayo, situadas ambas en El Moreno, Provincia de Jujuy, Argentina, los restos de un niño momificado y su ajuar funerario, que había ingresado a las colecciones del Museo a principios del siglo XX.[1]

Esta devolución se enmarca, por un lado, en una política institucional sobre el tratamiento de los restos humanos y los materiales asociados, y a su vez, en un contexto internacional más amplio que tiene lugar desde la década de 1980 en distintos museos del mundo Occidental en congruencia con la agenda de discusión de la antropología sobre los vínculos con las sociedades indígenas que fueron objetos de estudio de la disciplina. En este sentido, la herencia colonial de estas instituciones está siendo actualmente revisaday debatida, y ocupa volúmenes de distinto tipo de publicaciones, congresos y jornadas.

En el caso de la Argentina, el Museo de la Plata fue pionero en los procesos de restitución de restos humanos a comunidades indígenas de distintas regiones del país. En 1994 iniciaron la restitución de los restos del cacique Inacayal a Tecka, provincia de Chubut. Siguieron los casos de Mariano Rosas, Damiana, Sekriot (también llamado Capello) y restos Selk'nam. Cada caso fue abordado de manera particular, atendiendo a la documentación de archivo, a los marcos jurídicos y los diálogos con los reclamantes (Ametrano, 2015).

En el caso del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, la primera restitución voluntaria (porque no hubo

[1] A lo largo de este trabajo se utilizan las denominaciones "niño" y "wawa" para hacer referencia al mismo ancestro, cuyos restos momificados permanecieron en las colecciones del Museo Etnográfico hasta la restitución a su territorio ancestral. La alternancia entre ambos términos responde a las distintas voces que participan de esta escritura compartida, integrantes del Museo y miembros de la comunidad, como a las diferentes formas de nombrarlo que fueron surgiendo en el proceso de diálogo y escritura.

reclamantes previamente) se realizó en 2004; consistió en una cabeza momificada y tatuada de guerrero maorí —*toi moko*— al Museo Nacional de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa. La *toi moko*, que había ingresado a las colecciones del Museo Etnográfico en 1910, fue recibida en una solemne ceremonia fúnebre por altos miembros de la comunidad maorí y directivos de Te Papa Tongarewa, quienes se encargaron de depositarla en un recinto preparado para tal fin y donde permanecería hasta tanto se lleve a cabo una cuidadosa investigación para precisar su origen y procedencia. Los antecedentes de la devolución se remontan a principios de 2003, cuando en ocasión de la visita al Museo Etnográfico del señor Carl Worker, embajador de Nueva Zelanda en Argentina, manifestó el anhelo de que la cabeza momificada volviera a manos del pueblo maorí, quienes desconocían que se encontraba en el museo (Pérez Gollán y Pegoraro, 2005; Pegoraro, 2010).

Las políticas de restitución mencionadas obedecen a problemáticas que comparten la mayoría de los museos de la región. Por un lado, la historia de sus colecciones y el pasado colonial (no es casual, por ello, que museos de Brasil, Colombia, Chile, entre otros, estén desarrollando programas de trabajo co-participativo con los pueblos indígenas y abriendo nuevos espacios para el diálogo con distintas comunidades) (Pegoraro, 2025).

Por otro lado, se trata de instituciones de países que han atravesado regímenes militares, y es así como han surgido movimientos de reparación o de reatadura de hilos cortados y de retorno a tramas históricas abandonadas. Estos reclamos de pueblos indígenas, entre otros grupos, se han venido haciendo presentes fortaleciendo un reclamo de reconocimiento a sus pasados, su historia, identidad, lengua y cultura. Esta nueva coyuntura obliga necesariamente a repensar el papel de los museos, del patrimonio que albergan, de sus significados y, de la necesidad de una nueva narrativa. Tal como señala Rita Segato, la reemergencia étnica constituye un estallido que implica un esfuerzo de relectura de memorias compactadas o fracturadas, de historias contadas desde un solo lado que suprimieron otras memorias. Estamos ante un contexto de reivindicación (Segato, 2007). En este sentido, Bengoa (2000) señala que la emergencia indígena en América Latina constituye un proceso de rearticulación de identidades y memorias históricas que habían sido negadas, invisibilizadas o relegadas por los procesos de construcción de los Estados nacionales. Esta emergencia supone no sólo la recuperación de una identidad cultural, sino también la reconstrucción de vínculos con territorios, comunidades e historias propias, así como la reivindicación de derechos y de una presencia indígena activa en el espacio público. Desde esta perspectiva, la reemergencia étnica puede comprenderse como un proceso de recuperación y resignificación de memorias históricas que fueron interrumpidas, en el que los pueblos indígenas reconstruyen sus propias narrativas y cuestionan aquellas representaciones elaboradas exclusivamente desde las instituciones y los grupos de poder dominantes (Bengoa, 2000; Segato, 2007).

Sin embargo, es importante señalar que las políticas de restitución no responden a leyes universales. Cada caso amerita un tratamiento particular y la atención de circunstancias y factores diferentes que intervienen desde el inicio y se van transformando a lo largo del proceso.

Argentina constituye una excepción junto a pocos países que legislan al respecto. En el caso de este país, además de los reclamantes y las instituciones (públicas o privadas) que albergan los restos humanos, interviene un tercer actor social: el Estado nacional, a través del INAI (Instituto Nacional de Asuntos Indígenas) y también en ocasiones los Estados provinciales, a través de las oficinas que gestionan el patrimonio arqueológico (Sardi y Rodriguez, 2021: 77).

El Museo Etnográfico y la formación de sus colecciones

El Museo Etnográfico fue creado en 1904 como un centro de investigación, enseñanza y difusión de la prehistoria y etnografía americanas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Su fundación fue promovida por Juan Bautista Ambro-

setti (1865-1917), quien se desempeñaba como profesor suplente de la cátedra de Arqueología Americana de dicha Facultad y que la dirigió hasta 1917, cuando fallece.

Durante los años que Ambrosetti estuvo a cargo de la dirección organizó y dirigió expediciones anuales al noroeste del país, especialmente a los valles calchaquíes, región en la que concentraría sus investigaciones. Además, interesado en abarcar la diversidad cultural del mundo contemporáneo, encauzó las donaciones de los particulares, realizó compras a los comerciantes especializados en objetos etnográficos y de historia natural, envió misiones científicas a distintas regiones e impulsó los canjes institucionales con museos de Europa, Estados Unidos, América del Sur y de la Argentina (Dujovne, Pegoraro, Pérez Gollán, 1997; Pegoraro, 2009; 2025).

En 1947 se sumaron las colecciones, la biblioteca y el archivo de la Sección Antropológica del Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, que se había constituido con un criterio similar. Hoy su acervo consta de más de 150 mil objetos, mayoritariamente arqueológicos; están organizados en tres secciones: Arqueología, Etnografía y Antropología Biológica. El acervo arqueológico está integrado en su mayoría por objetos del noroeste argentino y la Patagonia, y en gran medida fue reunido por las investigaciones arqueológicas financiadas por la propia Facultad. Reúne también colecciones de los Andes, de la Grecia clásica, así como ofrendas funerarias centroamericanas.

Las colecciones etnográficas corresponden principalmente a la cultura material de los pueblos indígenas que han poblado lo que actualmente es el territorio argentino. En su mayoría pertenecen a los últimos años del siglo XIX e ingresaron al museo en las primeras décadas del siglo XX. Destacan las colecciones del Gran Chaco, la Amazonía y la Patagonia. También se reúnen colecciones de otras sociedades, como tallas de madera africanas, cerámicas de los indios Pueblo (Estados Unidos), piezas de Oceanía y objetos de culto de diversas religiones.

El material antropológico está compuesto de más de 10 mil piezas óseas y dentales de individuos de diferentes zonas de la Argentina y de otras partes del mundo, así como algunos cuerpos momificados, lo que lo convierte en uno de los repositorios de restos humanos más importantes del país.

Postura institucional respecto de la exhibición y restitución de restos humanos y materiales asociados

En 1987, luego de cuatro años de retorno de la democracia a la Argentina, asumió la dirección el arqueólogo e historiador José A. Pérez Gollán. Regresaba de su exilio en México, país en el que había estado trabajando en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Desde un inicio planteó para el museo una renovación museográfica y conceptual de las exhibiciones para visibilizar el pasado indígena en el país. A su vez se propuso la recuperación del Archivo Fotográfico y Documental, considerado material indispensable para historiar las colecciones y afrontar la gestión de las mismas con la información correspondiente (Pérez Gollán y Dujovne, 1988). En este proceso de transformación resultó fundamental el hecho de retirar los restos humanos de las exhibiciones. Su argumento, sustentado sobre principios éticos, profesionales y disciplinares, fueron un pilar clave para marcar un nuevo rumbo para un museo antropológico en el país.

Durante su dirección no se realizaron restituciones de restos humanos (sólo la mencionada anteriormente del *toi moko* o *mokomokai*), ya que las acciones de la nueva dirección se enfocaron en apuntalar un nuevo relato institucional en el que se diera cuenta del pasado y presente indígena en el territorio y comenzar a dialogar con pueblos originarios.

En los años siguientes —incluso durante la posterior dirección de Myriam Tarragó— se continuó en el rumbo institucional marcado, no obstante fortaleciendo el diálogo con distintos referentes indígenas; se armó un catálogo de colecciones Toba/Qom (pueblo indígena de la región del Chaco) con la participación de algunos caciques y referentes comunitarios (Pegoraro y Elias, 2010).

Las distintas actividades de difusión que comenzaron a llevarse a cabo ubican al museo como un espacio político en el que se debaten temas de la agenda indígena relacionados con los despojos de sus territorios, genocidio, matanzas y violencia estatal (Pegoraro y Berón, 2020). Esta concepción del museo como un espacio político situado históricamente (Bennett, 1995) comparte las problemáticas con otros museos antropológicos del siglo XXI; generan un impacto social y poseen un patrimonio reunido en una coyuntura de dominación y colonización. El patrimonio es entendido así como una construcción social atravesado por la dimensión del poder (Prats, 1997). El reconocimiento de esta coyuntura histórica de creación de estos museos y la formación de sus patrimonios los ha obligado a encarar un proceso de transformación cuyo resultado ha sido la restitución de restos humanos y colecciones.

En 2019, con su entonces directora Mónica Berón, se impulsó el desarrollo de un documento que daba cuenta de la política del museo en relación con su vínculo con pueblos indígenas y eventuales solicitudes de restitución por parte de alguna comunidad. El documento "Política de tratamiento de colecciones ante solicitudes de restitución de restos humanos y objetos de carácter sagrado" (Berón, Pegoraro y Correa, 2019) es una publicación cuya elaboración siguió los debates académicos, las declaraciones, los tratados y las leyes nacionales e internacionales que reconocen la preexistencia de grupos ancestrales en los territorios nacionales (Leyes 25.517, 25.743; Decreto 701/2010; Convenio 169 de la OIT) (Pegoraro y Berón, 2020).

Este documento posiciona al museo como un espacio político de negociación y de diálogo con voces externas al mismo. En este sentido coincidimos con James Clifford (1988), quien sostiene que los museos son "zonas de contacto", ya que han comenzado a interactuar con comunidades específicas en un proceso de trabajo de intercambiar saberes, abandonando la idea de limitarse sólo a educar al público. Su elaboración reconoce la importancia del derecho a la memoria de los miembros de pueblos indígenas, de su cultura y la recuperación de sus ancestros. A su vez, entiende que en los últimos años, la arqueología ha dado un giro importante hacia la consideración del rescate y resignificación de la etnicidad en el registro arqueológico, de la mano del reposicionamiento de las organizaciones indígenas y de sus reclamos respecto al tratamiento del patrimonio de su pasado cultural. Especialmente en Sudamérica, la emergencia y consolidación de estas nuevas posturas ha variado de país en país, y en relación cona los cambios del contexto sociopolítico que han dado lugar a nuevas tramas políticas, sociales y culturales que favorecen el reconocimiento de la multiculturalidad de los países del cono sur (Guastavino *et al*., 2018; Pegoraro y Berón, 2021).

En consecuencia, el equipo de profesionales y técnicos del museo no ha quedado exento de este proceso. Por el contrario, su equipo de trabajo está inmerso y comprometido con la memoria y la reparación histórica, documentando e investigando su patrimonio en el Archivo Fotográfico y Documenta, lo que reconstruye la historia de las colecciones con el propósito de comprender su contexto de origen y discutirlo a la luz de los debates actuales y los diálogos con pueblos indígenas en pos de fortalecer el vínculo y encarar proyectos de restitución de restos humanos que se encuentran en su reserva técnica.

Colecciones para la investigación y la enseñanza universitaria. La momia de Chañi

Como mencionamos, el Museo se creó como un espacio universitario cuyas colecciones servirían para estudiar el pasado americano fundamentalmente. En este sentido, desde sus primeros años comenzaron a ingresar materiales arqueológicos y restos humanos, principalmente resultados de expediciones arqueológicas, que comenzaron en 1905, al noroeste del país, resultado de un plan de xxpediciones elaborado por Juan B. Ambrosetti para entrenar a profesores y estudiantes en la "arqueología moderna" en el terreno.

Al mismo tiempo se recibían donaciones de miembros del Ejército, empleados de juzgados, maestros, representantes eclesiásticos en distintos lugares y veci-

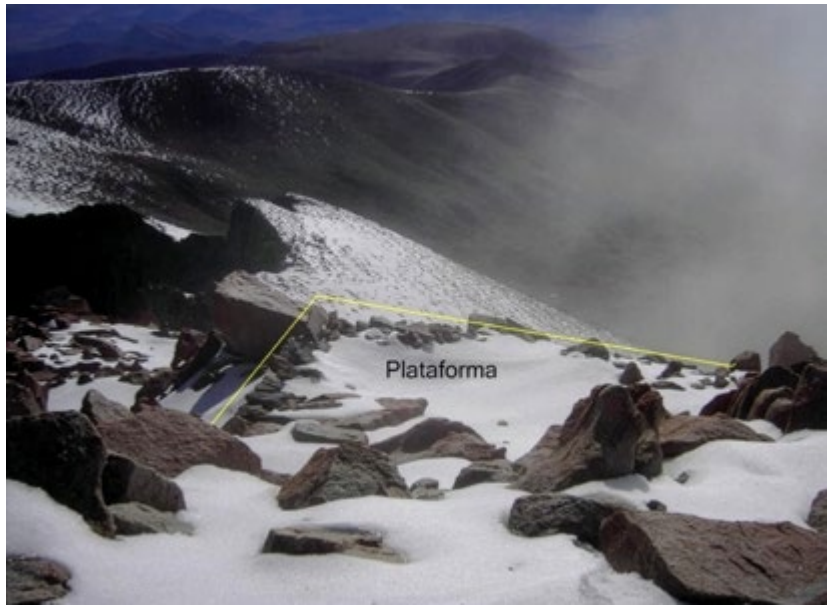
nos de las localidades. Así, en 1905, el teniente Eduardo Pérez envía en donación al Museo los restos momificados de un niño proveniente del cerro Nevado de Chañi, en la Provincia de Jujuy, actualmente localidad El Moreno, Departamento de Tumbaya.

Ese mismo año, el antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche (Prusia, 1872-Berlín, 1938), profesor de la materia de Antropología en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), solicitaba para el Museo la adquisición de instrumental para la enseñanza en una casa alemana. Su curso trataba sobre la somatología de las razas humanas y comparaba los indígenas que poblaban el territorio nacional y sus ancestros fósiles (Memoria anual del ME, 21 de abril de 1906. Doc 22, B-5-10, Archivo FFyL).

En este sentido, los restos momificados que ingresaron al museo conformarían un corpus de datos para ser utilizados por las materias que se dictaban en la casa de estudios, tanto por Antropología como por Arqueología Americana.

Los restos momificados fueron catalogados con un número que se asentó en los catálogos de la institución; fueron limpiados y colocados para su exhibición en una vitrina de estructura de hierro y vidrio (Memoria anual del ME, 22 de abril de 1907. Doc 22, B-5-10, Archivo FFyL) en el espacio que ocupaba el Museo, los sótanos del edificio donde funcionaba y funciona el Rectorado de la UBA.

El resto humano momificado del Nevado de Chañi (Jujuy) corresponde al primer resto humano momificado del Museo Etnográfico. Fue ingresado en el Catálogo N° 1 de ingreso de las Colecciones con el número 321. Corresponde a una donación del teniente coronel Eduardo Pérez e ingresó al Museo Etnográfico en 1905. Se trata de un niño de entre 5 y 7 años de edad que se encontraba vestido al momento del hallazgo, por lo que su vestimenta —ponchos, fajas, sandalias y bolsa de coca— y acompañamiento —peine, canuto pirograbado y botón de cerámica— también formaban parte de las colecciones del Museo. Los análisis realizados permitieron inferir que se encontraba sentado en posición genuflexa: la cabeza sobre el pecho, la espalda inclinada hacia adelante, el brazo izquierdo flexionado tocando la cara, el brazo derecho flexionado a la altura de la cintura, la palma de la mano hacia arriba con los dedos apretados y el pie derecho casi tocando los glúteos (Millán de Palavecino, 1966). En relación con el contexto de hallazgo, se encontraba a más de seis mil metros de altura en un santuario, por lo que varios autores consideran que él mismo formaba parte de un ritual incaico denominado *capacocha* (González y Vitry, 2006; Ceruti, 2007; Vitry, 2007).



Plataforma rectangular ubicada a pocos metros de la cumbre, posiblemente el lugar donde ofrendaron al niño inca extraído en 1905. Imagen y texto de Christian Vitry, Informe Vitry "Breve resumen...".

A lo largo del tiempo se realizaron varios estudios. Los análisis toxicológicos y de ADN no arrojaron resultados. Los radiográficos permitieron corroborar la estimación de la edad obtenida mediante la evaluación morfológica y macroscópica. Asimismo, evidenciaron que el individuo se encontraba en buen estado de salud al momento de su muerte (Besom, 2009).

Para finalizar cabe destacar que las condiciones de temperatura y humedad del lugar de guarda en el Museo, situado en la ciudad de Buenos Aires, con un clima húmedo y a la altura del nivel del mar, contrastan con las del contexto del hallazgo. El Nevado de Chañi se encuentra a más de 5 mil metros de altura en un clima seco y frío. Las nuevas condiciones no son las adecuadas para la conservación de restos humanos.

El proceso de devolución de los restos del Apu Chañi

En 2023, el Museo recibió, a través del Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI), la solicitud de los presidentes de la Comunidad Aborigen El Angosto y de la comunidad Sol de Mayo, de devolución de los restos momificados de un niño y su ajuar funerario que había sido extraído de su enterratorio en 1905 y enviado al Museo. A partir de allí, y por intermedio de la antropóloga Dolores Estruch, quien trabaja en la localidad y es coautora de este artículo, se inició el diálogo con Clemente Flores y Rubén Galián, presidentes de las respectivas comunidades.

Vale aclarar que este proceso se ha llevado a cabo en línea con la política institucional del Museo y siguiendo el Código de Ética del Consejo Internacional de Museos (en adelante ICOM) respecto de la importancia de la adopción de prácticas reparadoras por parte de los museos para fomentar la reflexión crítica y apoyar el derecho de las comunidades a reclamar su patrimonio cultural, y facilitar que todas las comunidades vuelvan a conectar con su historia, los debates y el diálogo sobre la restitución o la devolución del patrimonio (ICOM, 2026).

En tanto dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, el Museo inició una serie de trámites administrativos que debían seguir los canales correspondientes: un expediente con los datos de la historia de los restos y la postura del Museo sobre la necesidad de que los restos regresen a su lugar de origen. Las autoridades de la Facultad dieron su total apoyo y se elaboró una resolución administrativa favorable. Además del INAI y la Universidad, participaron de este proceso el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), órgano de aplicación de la Ley de Patrimonio Paleontológico y Arqueológico a nivel nacional; la Dirección Provincial de Patrimonio, que depende de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Jujuy, y la Policía de Seguridad Aeroportuaria (PSA).

En el diálogo con los referentes de la comunidad, las autoridades del Museo explicitaron desde el inicio su política institucional de desacuerdo con la exhibición de restos humanos, los cuales no son considerados como patrimonio, sino como ancestros y memoria. Además, reconocieron que las prácticas de la antropología que llevaron esos restos al museo son parte de una etapa de dicha disciplina y de las instituciones científicas vinculadas a una historia de despojo y deshumanización en nombre de la ciencia occidental.

En línea con los planteos de Marilia Xavier Cury (2017), quien sostiene que descolonizar significa "compartir la autoridad" para documentar e interpretar la cultura nativa, el Museo adoptó, desde hace años, un posicionamiento político en línea con los procesos de descolonización que se están llevando a cabo en otras instituciones similares del mundo. Es vital la inclusión de sus historias y significados como una forma de producir conocimientos, recuerdos, y de afrontar el dolor. No hay fórmulas para descolonizar el museo ni para desarrollar una modalidad colaborativa de trabajo, sino que se realiza por medio de acciones colaborativas, curadurías compartidas, documentación, polisemia y, desde luego, como en este caso, repatriación.

Cada una de las reuniones fue de mutuo enriquecimiento, un espacio de interacción e interculturalidad porque implicó que ambas partes conversaran sobre las prácticas históricas de la disciplina, la transformación en virtud de sus vínculos con pueblos indígenas en los lugares en los que se lleva a cabo trabajo de campo arqueológico y etnográfico, y los cambios en los museos con respecto del tratamiento del patrimonio. Se tuvieron en cuenta los tiempos necesarios para que tanto el Museo cumplimentara las etapas administrativas propias de su acervo patrimonial, como que la comunidad acordara entre sus miembros las actividades relacionadas con el recibimiento de los restos del Apu Chañi en la localidad El Moreno, provincia de Jujuy, y las acciones posteriores. Se decidieron en conjunto las características que tendría el acto protocolar en el Museo, ya que participarían las máximas autoridades de la Universidad, de la Facultad y del Museo, autoridades de la provincia de Jujuy y los referentes comunitarios Flores y Galián, quienes llegarían a Ciudad de Buenos Aires a retirar los restos del niño para llevarlos de regreso a su tierra. Se resolvió también que, horas antes del acto

ceremonial institucional, los miembros de la comunidad tuvieran un espacio y tiempo para llevar a cabo una ceremonia íntima y que, luego de las palabras protocolares del acto de entrega de los restos del niño,[2] continuara en el patio del Museo, al aire libre, una ceremonia en la que pudieran participar las personas presentes en dicho evento.

El traslado de los restos del niño y su ajuar fue acompañado por los referentes comunitarios, autoridades de la Facultad, del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, el Museo de Tilcara Eduardo Casanova (también dependiente de la FFyL de la UBA) y autoridades de la Gobernación de la Provincia de Jujuy.[3]

La devolución de los restos del niño al Apu Chañi involucró a toda la comunidad — vecinos de la comunidad, referentes comunitarios, maestros y estudiantes de la escuela— de distintas maneras, quienes se vieron interpelados por una historia pasada en su localidad. Cómo explicarla, cómo convivir con ello requirió actividades complementarias además de la propia ceremonia de recibimiento del niño, que tuvo lugar en la base del cerro Nevado de Chañi.

El Moreno: territorio, comunidad y organización indígena

La Comunidad Aborigen El Angosto se encuentra en el distrito El Moreno, provincia de Jujuy, y comprende un conjunto de parajes y poblaciones aledañas, entre



De izquierda a derecha, Sebastián Pasin, Ricardo Manetti, Ricardo Gelpi, Andrea S. Pegoraro, Clemente Flores y Rubén Galián.



Durante la ceremonia.



Entrega protocolar de los restos por parte de Andrea S. Pegoraro (directora del Museo) y Ricardo Gelpi (rector de la UBA) a Clemente Flores y Rubén Galián.

[2] El acto protocolar se puede ver en el siguiente enlace: https://youtu.be/Mljx0BajCqc?si=HZWDADYpz5TsEY9j. Las ceremonias previas y posterior no fueron filmadas a pedido de los referentes de los referentes comunitarios.

[3] Rubén Galián y Clemente Flores (referentes de las comunidades), Lucila Iglesias (subsecretaria de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras), Silvana Di Lorenzo (responsable del Área de Conservación del Museo Etnográfico), Dolores Estruch (antropóloga que trabaja en la comunidad), Sebastián Pasin (director Provincial de Patrimonio de la Provincia de Jujuy) e Inés González de la Prada (coordinadora del Museo de Tilcara, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA), y quienes asistieron en el traslado desde el aeropuerto de San Salvador de Jujuy hasta la localidad El Moreno.

ellas, Volcancito, Canchayoc, Peña Colorada, San José del Chañi, Cortaderas, Caniojo, Pozo Bravo, Piedra Grande, Peña Blanca, Ciénaga Grande, Esquina Morada, Abra del Palomar, Pueblo Viejo, Potrerillos y Cangrejillos.

La configuración histórica de El Moreno se inscribe en una trayectoria de larga duración, cuyos antecedentes se remontan a tiempos prehispánicos. Su ubicación en una geografía altitudinal y la presencia de agua potable habría favorecido ocupaciones tempranas y, en el período incaico, la instalación de un tambo (Boman 1992 [1908]). La importancia de esta localización a lo largo del tiempo constituye un elemento clave para comprender las formas posteriores de despojo y ocupación, entre ellas la conformación, durante el periodo colonial, de una hacienda surgida de mercedes de tierra (Fandos, 2014).

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, el espacio estaba habitado por "unas veinte chozas de indios y de algunos cultivos, regados por el arroyo de El Moreno" (Boman, 1992 [1908]: 562), cuya reproducción económica se articulaba con distintas actividades productivas. Para afrontar el pago de los arriendos, los pobladores combinaban la producción de tejidos con la recolección de sal en las Salinas Grandes. La sal, los tejidos y la lana eran trasladados en caravanas de burros hacia la Quebrada, donde se intercambiaban por otros productos o se destinaban a la comercialización (Benedetti, 1998).

A estas actividades se sumó, desde fines del siglo XIX, la explotación minera, particularmente del bórax. El esquema productivo de la hacienda se vinculó progresivamente con esta actividad y con capitales extranjeros, lo que ubicó a El Moreno en un lugar central en la explotación boratera de la Puna entre fines del siglo XIX y comienzos del XX (Bovi y Fandos, 2013). Estas actividades configuraron parte de la historia económica y social del territorio y se articularon con prácticas de movilidad, intercambio y aprovechamiento de recursos que continuaron teniendo importancia para las poblaciones de la región.

En este marco, Salinas Grandes constituye un espacio fundamental para la reproducción de las economías familiares y para la memoria de las comunidades de la región. Como se señala en el protocolo redactado por las comunidades de la cuenca, el *Kachi Yupi*, la sal ha constituido y constituye un recurso mediante el cual las familias obtuvieron otros bienes, primero a través del trueque y los intercambios y, posteriormente, mediante el trabajo en las cooperativas salineras y la comercialización en los mercados regionales. La importancia del salar no se limita a aspectos económicos y productivos: las salinas forman parte de la historia e identidad de quienes habitan el territorio.

Durante las últimas décadas del siglo XX, la organización comunitaria regional adquirió nuevas formas. En 1992, ante las iniciativas del gobierno provincial y de organismos estatales vinculados con la regularización y cesión de tierras, las comunidades buscaron constituir una forma de representación frente a dichas instituciones. En ese contexto se conformó la Organización Comunitaria Aborigen (OCA), que recibió la denominación de la Comisión Vecinal "Sol de Mayo" (Benedetti, 1998). Posteriormente, a partir de 2005, se inició un proceso orientado a la organización como Comunidad Aborigen El Angosto, perteneciente al pueblo Kolla, del pueblo Cochinoca.

En 2008, la comunidad obtuvo su personería jurídica y aprobó su estatuto, en el que se establecen, entre otros aspectos, el respeto y reconocimiento de la identidad comunitaria, la continuidad y conservación de la lengua materna y la transmisión de pautas culturales, así como la defensa de la posesión y propiedad comunitaria de las tierras tradicionalmente ocupadas[4] y el uso comunitario de los recursos naturales.[5]

[4] El derecho de las comunidades indígenas a la posesión y a la propiedad comunitarias de sus tierras, a poder gestionar y controlar sus territorios, a la autodeterminación, y a poder participar y ser consultados para brindar su consentimiento libre, previo e informado ante medidas susceptibles de afectarles son derechos específicos garantizados en el Artículo 75 inc. 17 de la Constitución Nacional, en el Convenio 169 de la OIT, ratificado por Ley N° 24.071, y en la Declaración de Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas.

[5] Libro de Actas Comunidad El Angosto. Estatuto de la comunidad. Capítulo segundo.

Esta trayectoria organizativa se inscribe, a su vez, en procesos más amplios de articulación de las comunidades de la Cuenca de Salinas Grandes y Laguna de Guayatayoc. En 2009, ante la tramitación de pedidos mineros en Salinas Grandes, y especialmente frente al avance de proyectos vinculados con la explotación de litio desde 2010, las comunidades comenzaron a fortalecer sus instancias de articulación. En este contexto se conformó la "Mesa de Comunidades Originarias de la Cuenca de Salinas Grandes y Laguna de Guayatayoc para la Defensa y Gestión del Territorio", integrada por 33 comunidades indígenas.

Entre las acciones desarrolladas por la Mesa se encuentra la presentación de acciones jurídicas ante la Corte Suprema de Justicia de la Nación por el incumplimiento de la obligación de consulta y participación en los proyectos de exploración y explotación de litio que, ante la falta de respuesta favorable, continuaron su denuncia ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos. También se destaca el proceso organizativo que llevó, en diciembre de 2015, a presentar el *Kachi Yupi* (Huellas de la Sal), el primer protocolo biocultural comunitario de Argentina, que desarrolla la forma en que deberían ser consultadas las comunidades para cumplir con su derecho a la consulta libre previa e informada. Esto implica el "apoderamiento de herramientas jurídicas reconocidas a nivel nacional e internacional y la adecuación de las mismas a la cosmovisión comunitaria, mentalidad e identidad cultural" (Solá, 2016: 215).

La persistente vulneración de los derechos al agua, al ambiente y de los derechos colectivos de las comunidades indígenas de la cuenca,[6] sumado a la preocupación por la fragilidad de los humedales andinos, llevó a que las comunidades, junto a la Fundación Ambiente y Recursos Naturales (FARN), presentaran un amparo ambiental en la Corte Suprema de Justicia de la Nación solicitando la realización de una gestión ambiental conjunta de esta Cuenca Hídrica, la elaboración de una línea de base ambiental integral, así como una Evaluación de Impacto Ambiental acumulativa para cada petición de explotación minera.

"El agua y la vida valen más que el litio". Esta consigna, sostenida por las comunidades de la Cuenca en sus procesos de defensa territorial, condensa una concepción del territorio en la que el agua no constituye sólo un recurso natural, sino una condición fundamental para la reproducción de la vida comunitaria y para la continuidad de los vínculos que las comunidades mantienen con su territorio. En este sentido, la defensa del agua se encuentra estrechamente vinculada con la defensa de los *apus* que la originan, resguardan y distribuyen, y con las relaciones que históricamente se han establecido con ellos.

Así como la defensa del agua y de las Salinas Grandes expresa la voluntad de preservar las condiciones materiales y simbólicas de la vida comunitaria, de su memoria e historia, también la restitución del ancestro constituye una forma de reafirmación del derecho de las comunidades a participar en la definición de los sentidos, usos y formas de cuidado del territorio.

El regreso de la Wawa del Chañi: una escritura compartida

Este apartado surgió de las conversaciones que mantuvimos después de la restitución de la Wawa del Chañi al territorio ancestral. Al volver sobre lo sucedido fueron apareciendo ciertos recuerdos y formas de narrar este proceso. Algunas de las palabras que se repitieron en estos intercambios nos ayudaron a organizar

[6] En 1996, el Estado Nacional y la provincia de Jujuy suscribieron un convenio orientado la regularización de los títulos de propiedad comunitaria indígena, en cuyo marco se puso en marcha el Programa de Regularización y Adjudicación de Tierras a la Población Aborigen de Jujuy. Sin embargo, ante el incumplimiento de los compromisos asumidos por la provincia, en 2003 distintas comunidades indígenas promovieron una acción de amparo contra el Estado provincial. Tres años más tarde, en 2006, el Tribunal Contencioso Administrativo resolvió a favor de las comunidades demandantes y ordenó al Estado provincial reconocer los títulos de propiedad comunitaria solicitados, así como garantizar el derecho a la consulta previa. No obstante, el proceso de regularización ha avanzado de manera muy limitada (Solá, 2016).

este relato: acompañar, prepararse, escuchar, orientar, entre otras. A partir de ellas buscamos recuperar no sólo lo que ocurrió durante el regreso, sino también los sentidos que se fueron construyendo alrededor de este acontecimiento.

La primera de ellas fue acompañar.

Acompañar

Al recordar el retorno de la Wawa a su territorio ancestral, todos coincidimos en que no volvió sola. La acompañó la comunidad y también quienes llegaron desde distintos lugares: quienes guiaron la ceremonia en El Moreno, quienes se sumaron inesperadamente en el camino y quienes esperaban su llegada. El acompañamiento de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y especialmente del Museo Etnográfico —clave durante todo el proceso— también continuó en Jujuy. Integrantes del Museo viajaron desde Buenos Aires, junto con personal del Centro Universitario de Tilcara de la UBA, y participaron del traslado y de las actividades que acompañaron su retorno. Lo mismo sucedió con la Dirección Provincial de Patrimonio de Jujuy.

Pero el acompañamiento no se limitó a las personas. Alguien advirtió, por ejemplo, que también las aves acompañaron el recorrido. Alguien dijo simplemente: "La naturaleza acompañó", como una manera de nombrar algo que iba más allá de una idea de acompañamiento exclusivamente humano: el viento, los cerros, las aves, la música y los silencios también formaron parte.

Entendemos que el regreso de la Wawa, más que pensarse como el traslado de un lugar a otro, se trata del despliegue de una trama de relaciones.

Esta manera de recordar ese día nos llevó a preguntarnos qué es aquello que retorna cuando hablamos de una restitución. En los procesos de restitución de restos humanos indígenas, el problema no puede reducirse a la devolución de un cuerpo desde una institución hacia una comunidad. Las prácticas de recolección y colección implicaron procesos de desplazamiento y fragmentación de cuerpos y objetos respecto de sus territorios, desconectando historias y relaciones (Crespo, 2020).

Desde esta perspectiva, el regreso de la Wawa puede pensarse como un proceso de *volver a poner en relación*. No se trata solamente del retorno, sino del restablecimiento de vínculos con un territorio, un cerro, una historia y quienes lo reciben.

Prepararse

Otra palabra que apareció fue *prepararse*. Ya habían pasado más de dos meses de la restitución cuando nos volvimos a encontrar y alguien dijo: "No es tan fácil venir sólo a llevar. Hay que prepararse para viajar y traerlo de regreso".

Durante las reuniones previas surgía una misma pregunta: ¿cómo recibir a la Wawa? Nadie recordaba haber vivido antes una experiencia semejante. Hay ceremonias, fiestas y encuentros que se repiten todos los años, pero este regreso era distinto. No existía una manera aprendida de hacerlo.

"Nunca vivimos un evento así. ¿Cómo recibir? ¿Desde qué punto de vista? ¿Desde lo religioso? ¿Tocamos campanas?" Las preguntas muestran que no había un "cronograma" que pudiera aplicarse directamente: había que pensar cómo recibir algo que, aunque muy esperado, era inédito.

La preparación no era solamente organizativa. No implicaba sólo pensar y disponer el espacio, coordinar los traslados y definir participantes. Algo que aparecía constantemente en las charlas era que requería una "preparación emocional y espiritual": había que estar atentos a lo que sucediera.

Esto resulta significativo porque, en los recuerdos, la ceremonia no aparece como una secuencia completamente establecida de antemano. Por lo contrario, demandó una disposición para atender a lo que iba aconteciendo.

Prepararse, entonces, no significaba saber qué iba a suceder, sino estar dispuesto a escuchar.

Escuchar

Esa atención llevó a otra palabra: *escuchar*. Escuchar a quien conducía la ceremonia y también a lo que el lu-



Ceremonia en El Moreno. Fotografía publicada por el Centro Universitario Tilcara-Filo UBA (@cu.tilcara), Instagram, 2 de junio de 2026.

gar pudiera decir. Durante la caminata hubo momentos de silencio acompañados por el viento, la ronda de aves, el canto de los gallos a deshora… Al recordar esos momentos, alguien dijo: "Todos los sentidos estaban abocados a escuchar mensajes y a observar más que hablar".

Conocer lo que estaba ocurriendo no consistía solamente en recibir indicaciones o explicaciones. También implicaba observar, atender, esperar y reconocer señales. En el relato del regreso, el territorio aparece como una dimensión que hay que escuchar.

Orientar

La ceremonia se fue construyendo mientras ocurría. Mientras avanzaba, se pudo observar la relación entre el lugar en el que se desarrollaba y el cerro Chañi. En un momento se decidió modificar la ubicación prevista para que la Wawa quedara correctamente orientada hacia el cerro.

La cuestión, entonces, no era solamente encontrar un lugar adecuado para realizar la ceremonia, sino que el regreso volviera a poner a la Wawa en relación con el Chañi. Así, el territorio no aparece como una superficie inerte, sino como una dimensión activa en la construcción del regreso.

Encontrarse

Al recordar aquellos días también aparecieron numerosos hechos inesperados. En un cruce del camino nos encontramos con integrantes de Tres Pozos y otras comunidades de la cuenca, y continuamos juntos. Algo semejante ocurrió en el aeropuerto de Jujuy. Existía

cierta preocupación de que el regreso pudiera transformarse en un acontecimiento político o mediático. Sin embargo, quienes esperaban allí eran precisamente dos personas fundamentales para la comunidad: una referente espiritual y la abogada de la Cuenca de Salinas. Cada una, desde su lugar y desempeño de su rol, representaba una forma de cuidado y protección.

Alguien lo recordó de una manera precisa: "Todos creían que era una movida política, y no, era el niñito".

La frase conlleva una tensión que atraviesa buena parte de esta historia: el regreso ocurre en un territorio atravesado por disputas, demandas y conflictos socioambientales, políticos y territoriales, y podía ser leído desde afuera en esos términos. Pero para quienes estaban allí también había algo más inmediato: la Wawa había vuelto.

Volver a poner en relación

El regreso de los ancestros puede abrir un camino de reparación, pero esto no está garantizado por el solo hecho de producirse la devolución. Lo que está en juego es la posibilidad de recomponer relaciones con los territorios y las memorias interrumpidas por los procesos de despojo y extracción.

Desde esta perspectiva, el regreso de la Wawa no constituye la conclusión de una restitución, sino la apertura de un proceso cuya dimensión reparadora se despliega en las relaciones que comienzan a reconstruirse a partir de su llegada. Si "no es tan fácil venir sólo a llevar […] y traerlo de regreso", para quienes lo esperaban también hubo que aprender cómo recibirlo. No había una manera previamente establecida.

Por eso estas palabras no buscan ser una versión cerrada de lo ocurrido. Quedan abiertas a quienes estuvieron allí, a quienes habitan el territorio, a todo aquello que nosotros no vimos, a las escenas que todavía no fueron contadas, a las palabras que todavía no encontramos.

Si el regreso consistió, en parte, en volver a poner en relación aquello que había sido separado, escribir sobre ello también supone poner en relación las memorias de quienes participaron.

La creación de un museo para albergar el ajuar

Durante el proceso de diálogo entre el Museo y los referentes de la comunidad también se abordó el destino de los restos del niño. La comunidad decidió realizar su reentierro en el Chañi y, paralelamente, acondicionar un espacio en la casa comunal para su funcionamiento como museo, destinado a conservar y exhibir los objetos que integraban el ajuar. En este marco, la comunidad solicitó el acompañamiento profesional y técnico necesario para garantizar la adecuada conservación del ajuar y su exhibición.

En este sentido se trabajó, habiendo sido este proceso previo a su formulación, en acuerdo con el nuevo código de ética del ICOM, que plantea: "Los museos deben involucrar a los miembros de las comunidades, incluidos los pueblos originarios, en las decisiones sobre su patrimonio y sus expresiones creativas mediante la colaboración y el respeto a su derecho a identificar, preservar e interpretar su patrimonio material, inmaterial y digital" (ICOM, 2026; 5)

El día siguiente al arribo del niño, luego de la ceremonia en la comunidad de El Moreno, Silvana Di Lorenzo, responsable de Conservación del Museo Etnográfico, se reunió en el espacio destinado para museo con el equipo de mujeres y hombres que se harían cargo del cuidado de los diferentes objetos del ajuar. Se desplegaron los textiles y otros objetos tridimensionales para observarlos, intercambiar conocimientos sobre las técnicas de manufactura y dialogar sobre la mejor forma de preservar la colección. La charla giró en torno al establecimiento de criterios de conservación preventiva vinculados con los temas de manipulación y las prácticas habituales de las personas que están en contacto con los objetos. También se conversó acerca de algunos factores de deterioro, principalmente relacionados con la preservación de materiales orgánicos. Por otro lado, se hizo referencia a la necesidad de elaborar un inventario y consignar los términos indígenas de los textiles, las técnicas y toda la información que se evalúe necesaria para la descripción completa de la colección. Finalmente, se planificó la posibilidad de realizar

una capacitación, durante la primavera, en temas de montaje de los textiles para la exhibición, además de la impartición de un taller sobre técnicas de tejido prehispánico por una docente tejedora, a pedido de la comunidad.

Charla con la escuela: contar una historia a niños y niñas

El martes 19 de mayo se realizó una charla virtual con la comunidad educativa de la Escuela N° 251 "Maestro Hipólito Casiano Cruz". Fue realizada a pedido de Rubén Galián, de la directora y los docentes de la escuela, y estuvo a cargo de Dolores Estruch y de Carlos Molina, antropólogo, secretario académico y responsable del Área de Educación del Museo.

La charla, lejos de tener un carácter netamente informativo, formó parte del proceso de restitución, generando un espacio de encuentro entre el Museo Etnográfico y la comunidad educativa de El Moreno. Se buscó compartir la historia del niño del Chañi, explicar las razones que motivaban su devolución y, principalmente, responder a las inquietudes que este proceso despertaba en los estudiantes, docentes y directivos. Asimismo, permitió trabajar aspectos vinculados a las perspectivas que hoy tienen museos como el Etnográfico respecto del tratamiento de los restos humanos. Todo contribuyó a iniciar un diálogo que acompañara el regreso del niño a su comunidad.

En el encuentro participaron alumnas y alumnos de todos los grados junto a sus docentes, que se encontraban en el salón de actos. Luego de la presentación y el saludo de Andrea Pegoraro, directora del Museo, se realizó una presentación personal de Carlos y Dolores con el objetivo de explicar su vínculo con la actividad a fin de que los estudiantes pudieran comprender con quiénes estaban conversando, por qué participaban de ese encuentro y cuál era el papel que cada uno desempeñaba en la restitución. Carlos, además de ser secretario académico, forma parte del Área de Extensión Educativa del Museo, y Dolores trabaja como antropóloga en la comunidad de El Moreno.

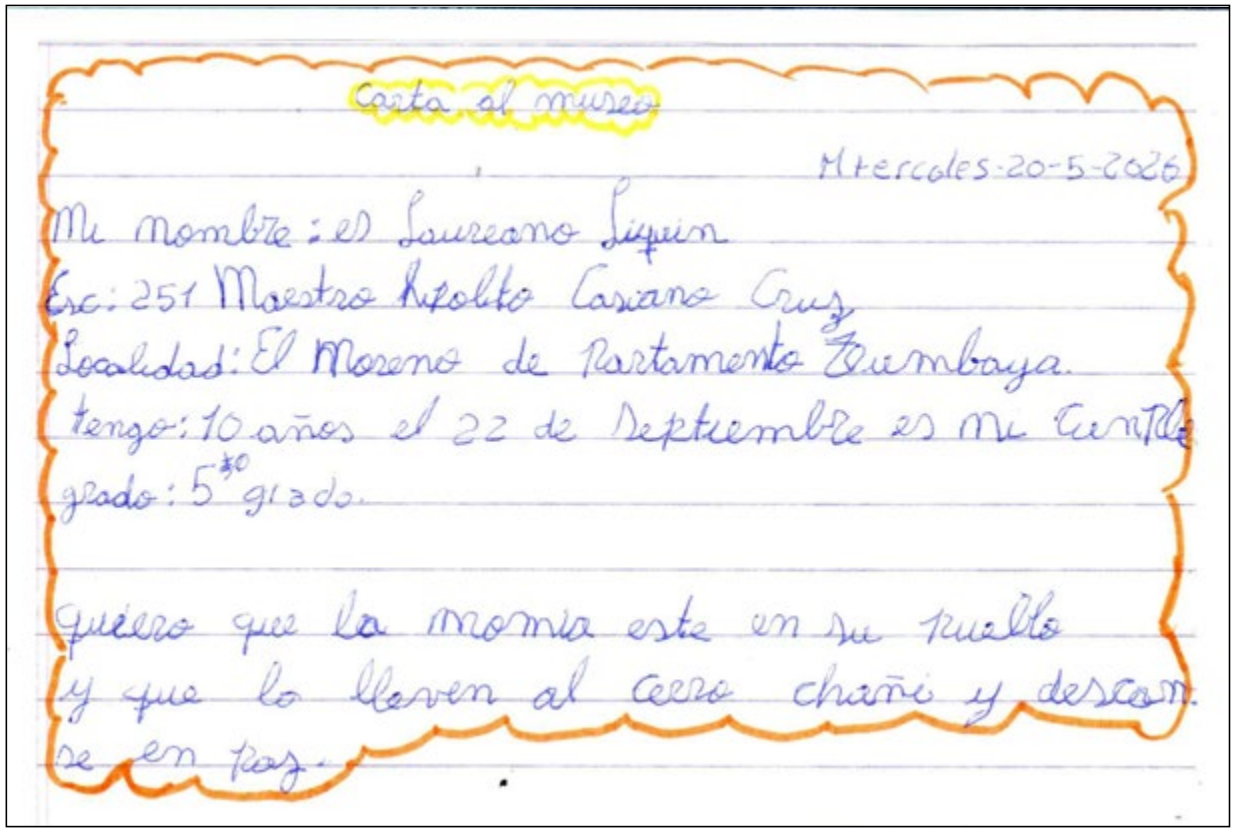
Después se proyectó una presentación conformada por dos partes: en la primera se daba cuenta de la ubicación geográfica del Museo, a dos cuadras del centro histórico y político de la Ciudad de Buenos Aires. Se tomaron como referencias la Casa Rosada (sede del Poder Ejecutivo de la República Argentina y lugar donde se encuentra el despacho oficial del Presidente de la Nación), la Plaza de Mayo, la catedral y el Cabildo de Buenos Aires, lugares emblemáticos de la historia nacional que forman parte del contenido curricular de todas las escuelas del país. También se hizo una breve presentación del Museo, su historia y exposiciones, a fin de dar a conocer el espacio donde los restos habían estado guardados durante estos años. Este ejercicio de contextualización apuntó a que el Museo dejara de ser una institución abstracta para convertirse en un actor identificable dentro del proceso de restitución.

En la segunda parte de la charla se abordó la historia de cómo habían sido encontrados los restos del niño en 1905 y los acontecimientos que desembocaron en su arribo al Museo. Se hizo especial hincapié en la posición del Museo respecto de no compartir las prácticas —frecuentes durante buena parte del siglo XX— que consistían en la extracción de cuerpos humanos de sus lugares de entierro y en su traslado a museos. Asimismo, se aclaró que los restos no estaban en exhibición al público, sino que permanecían resguardados en las reservas de colecciones del Museo. Un dato importante fue explicarles que el proceso de momificación había sido debido a las propias condiciones climáticas del Nevado de Chañi y no por intervención humana.

Luego de la presentación se dio paso a algunas preguntas de los docentes y de las y los estudiantes. Principalmente se interesaron por el origen y los motivos por los que el niño había sido llevado al cerro, la antigüedad de los restos y su edad aproximada.

Las interrogantes mostraron un genuino interés de chicas, chicos y adultos, dando cuenta de que la figura del Niño del Chañi y su regreso a la comunidad despertaba curiosidad y consultas muy específicas. Entre ellas, una que resultó especialmente interesante e inesperada para Carlos y Dolores, fue formulada por un estudiante que preguntó qué significaba la palabra "descubrir".





Carta al museo

Miercoles 20-5-2026

Mi nombre: el Laureano Lispin
Esc: 251 Maestro Apolito Casiano Cruz
Localidad: El Moreno de Partamento Guambaya.
tengo: 10 años el 22 de Septiembre es mi Cumple
grado: 5to grado.

Quiero que la momia este en su tuelto
y que lo lleven al cerro chañi y descan-
se en paz.

Esta inquietud motivó una reflexión sobre el uso de esa expresión que puso en el foco una perspectiva clave: el Niño del Chañi no estaba "perdido" ni esperaba ser descubierto, sino que había permanecido en su lugar de entierro hasta que fue removido. Así, esta pregunta permitió problematizar una categoría en apariencia evidente, y mostrar cómo el modo en que se nombran los acontecimientos también expresa diferentes formas de comprender el pasado.

Antes de finalizar se invitó a los alumnos a ser parte del acto de devolución, para lo que se les pidió que enviaran —a través de Rubén Galián, quien viajaría a Buenos Aires la semana siguiente— cartas, dibujos o lo que ellos quisieran con el propósito de despedir al niño y darle la bienvenida de nuevo a su comunidad. Durante el acto de devolución en el Museo Etnográfico se leyeron y compartieron algunas de esas cartas a toda la comunidad que se encontraba presente.

Esta lectura aportó un momento de especial sensibilidad en medio de una jornada dominada por los discursos institucionales y protocolares: allí, las palabras y los dibujos proyectados en pantalla despertaron sonrisas y un momento de distensión. Estas producciones de los estudiantes acercaban sus formas de sentir y de apropiarse de esta historia que es parte de la memoria de su comunidad.

En este sentido, esta invitación buscó destacar a los estudiantes de la escuela primaria como participantes activos del proceso de restitución. Lejos de ser un gesto menor, sus mensajes y dibujos "que viajaron acompañando al niño en su regreso" fueron un espacio donde se expresaron sus propios sentidos, expectativas y deseos como verdaderos protagonistas de la comunidad. Entre ellos, uno merece especial atención: es una carta que finaliza con la enunciación, en tono de formalidad, de la solicitud de un pedido de informe: "Solicito un resumen completo de los profesionales que estudiaron la historia ancestral del Niño y su relación con el *apus* (cerro) del Chañi".

El intercambio con la escuela permitió abrir un canal entre el Museo y otros actores de la comunidad, favoreciendo un diálogo sobre la historia del niño del Chañi, que sigue ahora escribiéndose en El Moreno.

Consideraciones finales

En este artículo presentamos el proceso de restitución de los restos momificados de un niño a su tierra de origen; nos detenemos en los actores involucrados y en las particularidades del diálogo entre el Museo y los referentes comunitarios que llevaron adelante el reclamo comunal.

Este proceso significó, desde el inicio, un desafío permanente para todos los involucrados, ya que implicó respetar intereses, tiempos y dinámicas propias de cada institución (la comunidad, el museo, las autoridades provinciales, INAI, INAPL, etc.).

Al mismo tiempo, fue un proceso novedoso que requirió ensayar procedimientos y acuerdos diversos, así como tomar decisiones consensuadas entre partes que tenían experiencias muy diversas ante este tipo de acontecimientos. A lo largo del propio desarrollo del proceso de restitución se fueron resolviendo aspectos muy variados asociados a las prácticas ceremoniales y espirituales, al cumplimiento de los requisitos administrativos y formales de las diferentes instituciones, a la definición comunitaria acerca del destino del niño y su ajuar, a la organización de su traslado y recepción, así como a las decisiones acerca de quiénes y de qué manera participarían en cada una de estas instancias. En este sentido, no se trató simplemente de aplicar un protocolo previamente establecido, sino de construir acuerdos a partir de intercambios que se sostuvieron a lo largo del tiempo.

La restitución no fue sólo un aprendizaje colectivo e institucional, sino también un proceso transformador para todos los actores. Especialmente para la comuni-

p. 26 | Dibujo y carta de dos niños de la escuela de la comunidad de El Moreno. En el dibujo se aprecia, en azul, el agua que el pueblo necesita en este momento y cómo se vincula con el niño del Chañi.

dad, que tuvo que asumir la tarea de tomar decisiones como destinataria de una devolución institucional, pero también como protagonista en la definición de qué significa el regreso de este ancestro y cómo debe realizarse.

Para el Museo también significó fortalecer los lineamientos políticos respecto del diálogo con comunidades, repensar el patrimonio a la luz de futuras solicitudes de restitución, y reubicar la noción de patrimonio en un espacio y tiempo atravesado por debates, conflictos y nuevos vínculos que ponen en cuestión la pertenencia del patrimonio.

De este modo, es fundamental un proceso de descolonización de las colecciones, lo que requiere de un compromiso con las comunidades para encarar desde el inicio curadurías compartidas y trabajos en conjunto: desarrollar proyectos a futuro que den cuenta del genocidio que atravesaron los pueblos indígenas de la Argentina y la importancia de la recuperación de la memoria y la reparación histórica. ●

Bibliografía

Ametrano, S. (2015). Los procesos de restitución en el Museo de La Plata. En *Revista Argentina de Antropología Biológica*, vol. 17(2), pp 1-13.

Benedetti, A. (1998). *Electricidad y vida cotidiana en El Moreno. Un estudio sobre energización rural y condiciones de reproducción social en pequeñas comunidades rurales de la Puna jujeña*. Tesis de Licenciatura, FFyL (UBA), mimeo.

Bengoa, J. (2000). *La emergencia indígena en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.

Bennett, T. (1995). *The birth of the museum. History, Theory, Politics*. Routledge, London and New York.

Berón, M.; Pegoraro, A. y Correa, L. (2019). Política de tratamiento de colecciones ante solicitudes de restitución de restos humanos y objetos de carácter sagrado del Museo Etnográfico Juan Bautista Ambrosetti, FFyL-UBA. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 43 (2): 349-357.

Besom, T. (2009). *Of summits and sacrifice: An ethnohistoric study of Inca ritual practices*. University of Texas Press.

Boman, E. (1992 [1908]). *Antigüedades de la Región Andina de la República Argentina y del desierto de Atacama*, t. II. Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy.

Bovi, M. T., Fandos, C. (2013). "Riqueza muerta por un trust extranjero": desarrollo y problemáticas de la minería boratera en Jujuy (1880-1930). H-industri@ 7(13). http://www.hindustria.com.ar/images/client_gallery/HindustriaNro13BoviFandos.pdf

Ceruti, M. C. (2007). Excavaciones arqueológicas de alta montaña en el Nevado de Chañi (5,896 m) y el Nevado de Acay (5,716 m), provincia de Salta. En C. Bayón, Pupio, A., González, M. I., Flegenheimer, N. y Frère, M. (eds.), *Arqueología en las pampas* (Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina, t. 1, pp. 53-69). Universidad Nacional del Sur.

Clifford, J. (1988). *The predicament of culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press.

ICOM (2026). *Código de Ética del ICOM para los museos*. https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/

Crespo, C. (2020). Hacerse desde los fragmentos. Desplazamientos conceptuales y de sentido sobre las colecciones de expresiones, espacios y ancestros indígenas. En A. Ramos y M. Rodríguez (comps.), *Memorias fragmentadas en contexto de lucha*, Teseo, pp. 67-95.

Cury, M. X. (2017) Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena. *Revista Iberoamericana de Turismo*, v. 7, pp. 87-113.

Dujovne, M., Pegoraro, A. S. y Pérez Gollán, J. A. (1997). Los trabajos de Ambrosetti o la formación de un acervo científico Institucional, en *Patrocinio, colección y circulación de las Artes*. XX Congreso Internacional de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México. México: Ediciones Curiel, pp. 536-55.

Fandos, C. (2014). Derechos y relaciones de propiedad en la Quebrada de Humahuaca en la segunda mitad del siglo XIX: el reparto de la tierra. En Fandos, C. A. y Teruel, A. A. (comps.), *Quebrada de Humahuaca: Estudios históricos y antropológicos en torno a las formas de propiedad*, pp. 95-137. Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy.

González, E., y Vitry, C. (2006). *Arqueología del Nevado de Chañi*. Salta, Argentina: Artes Gráficas.

Guastavino, M., Berón, M. A., Di Biase, A. (2018). Patrimonio arqueológico, identidad social y participación activa de diferentes sectores en la provincia de la pampa, Argentina. En Berón, M. A. (comp.) *El sitio Chenque I. Un*

cementerio prehispánico en la Pampa Occidental. Estilo de vida e interacciones culturales de cazadores-recolectores del Cono Sur americano. Sociedad Argentina de Antropología, pp. 497-525.

Kachi Yupi (2015). Procedimiento de consulta y consentimiento previo, libre e informado para las comunidades indígenas de la cuenca de Salinas Grandes y Laguna de Guayatayoc. https://bit.ly/4d7SN9B

Millan de Palavecino, M. D. (1966). Descripción de material arqueológico proveniente de yacimientos de alta montaña en el área de la Puna. *Anales de Arqueología y Etnología*, 21, pp. 81-99.

Patti de Martínez Soler, J. (1966). Descripción sumaria del niño naturalmente momificado del Cerro Chañi. *Anales de Arqueología y Etnología*, 21, p. 85.

Pegoraro, A. S. (2009). *Las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires: un episodio en la historia del americanismo en la Argentina, 1890-1927.* Tesis de Doctorado, FFyL (UBA), mimeo.

Pegoraro, A. (2010). Le Mokomokai du Musèe ethnographique Juan B. Ambrosetti, 1910-2004. *Gradhiva, Revue d'Anthropologie et d'histoire des Arts*. Musée du Quay Branly, 11, pp. 188-200.

Pegoraro, A., Elías, M. A. (2010). Documentación de colecciones etnográficas: los desafíos de los tiempos actuales. El caso de las colecciones etnográficas del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de la Universidad de Buenos Aires. Ponencia presentada en el I Congreso Nacional de Museos Universitarios (La Plata). Publicada en SEDICI (UNLP).

Pegoraro, A. (2025). En Nierika: Culturas del mundo. Conocer (nos) reconocer (nos) desde otros saberes. "El Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de la Universidad de Buenos Aires: nuevos proyectos en un museo con colecciones del siglo XIX", 14(28), pp. 426-516. México: Universidad Iberoamericana.

Pegoraro, A. y Berón, M. (2020). El patrimonio del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de la UBA. Actividades y reflexiones en un museo universitario en el marco de la inclusión. *Revista CPC*. Centro de Preservação Cultural Universidad de São Paulo.

Pegoraro, A. y Berón, M. (2021). Conferencias como aportes para la discusión sobre la temática de género en los museos. Presentación *Foro Buenos Aires. Las mujeres cambian los museos*. Online. www.mujerescambian museos.ucm

Pérez Gollán, J. A. y Pegoraro, A. (2005). La repatriación de un *toi moko*, *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, V, XXV, pp. 331-339.

Pérez Gollán, J. A., Dujovne, M. (1988). El Museo Etnográfico: funciones, diagnóstico y propuestas. Documento mimeografiado citado y puesto a disposición por el Museo Etnográfico (FFyL-UBA) en su sección de textos históricos.

Prats, L. (1992). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.

Segato, R. (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosas en tiempos de política de la identidad*. Argentina: Prometeo.

Sardi, M. y Rodríguez, M. E. (2021). De colección a genealogía. Reflexiones sobre la restitución de Sam Slick. *Bulletin 81*, Société des Américanistes Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft.

Solá, R. (2016). Kachi Yupi. Un ejercicio de autodeterminación indígena en Salinas Grandes. Informe ambiental anual 2016. Fundación Ambiente y Recursos Naturales. https://bit.ly/3XL53bS

Vitry, C. (2025). Breve resumen del Chañi y el posible lugar de la Capacocha. Informe.

Vitry, C. (2007). Caminos rituales y montañas sagradas. Estudio de la vialidad inka en el Nevado de Chañi, Argentina. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 12(2), pp. 69-84.

Gobernanza patrimonial en condiciones de pluralidad ontológica: disciplinamiento, autoridad y cuidado de los bienes culturales

Heritage governance under conditions of ontological plurality: discipline, authority, and the care of cultural belongings

Cleyton Cortés Ferreira*

Resumen

Algunas controversias museales exceden la interpretación cultural de las colecciones. Surgen cuando las prácticas en conflicto enactúan entidades diferentes: una pieza arqueológica puede participar al mismo tiempo de relaciones que la constituyen como ancestro, ser vivo, presencia ceremonial o patrimonio colectivo. Estas situaciones comprometen la autoridad para decidir su cuidado, circulación y destino. El artículo propone la noción de gobernanza patrimonial en condiciones de pluralidad ontológica para estudiar esa distribución de autoridad. La propuesta se construye mediante una revisión del disciplinamiento patrimonial y el examen de dos casos: los *newenke kura* del Museo Mapuche de Cañete, y los *Ahayu:da* zuni. Ambos permiten observar cómo los protocolos museales, la pertenencia colectiva, la posesión individual, el conocimiento ceremonial y la conservación profesional producen facultades diferentes. A partir de ellos se definen criterios de incumbencia, mandato, competencia, finalidad, proporcionalidad, reversibilidad y revisión. La pluralidad ontológica se entiende como una condición situada de ciertas controversias y prácticas, cuya existencia debe establecerse empíricamente. Esta precaución evita convertir la identidad indígena en garantía de una ontología compartida o de una representación legítima. El disciplinamiento patrimonial conserva su utilidad crítica porque vuelve visibles las categorías y los procedimientos que estabilizan los bienes culturales; la gobernanza añade un marco para justificar, distribuir y revisar la autoridad ejercida sobre ellos.

Palabras clave • disciplinamiento patrimonial, gobernanza patrimonial, museos, pluralidad ontológica, pueblos indígenas

* **Cleyton Cortés Ferreira** | Doctor en Estudios Americanos. Académico de la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC), Chile • https://orcid.org/0000-0002-1792-4707 • ccortesferreira93@gmail.com

Fecha de recepción: 22 de agosto de 2026 • Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2026.

Citar este artículo como: Ferreira Cortés, C. (2026). Gobernanza patrimonial en condiciones de pluralidad ontológica: disciplinamiento, autoridad y cuidado de los bienes culturales. Revista *Nodo*, *21*(41), julio-diciembre, pp. 30-49. doi: 10.54104/nodo.v21n41.2547

Abstract

Some museum controversies exceed the cultural interpretation of collections. They arise when the practices in dispute enact different entities: an archaeological piece may simultaneously participate in relationships that constitute it as an ancestor, a living being, a ceremonial presence, or collective patrimony. Such situations concern the authority to decide its care, circulation, and fate. This article proposes the concept of heritage governance under conditions of ontological plurality to examine how that authority is distributed. The framework is developed through a reconsideration of heritage discipline and two cases: the *newenke kura* at the Mapuche Museum of Cañete and the Zuni *Ahayu:da*. Both show how museum protocols, collective belonging, individual possession, ceremonial knowledge, and professional conservation generate different capacities to act. The analysis defines criteria of affected standing, mandate, competence, purpose, proportionality, reversibility, and review. Ontological plurality is treated as a situated condition of particular controversies and practices whose existence must be established empirically. This precaution prevents Indigenous identity from becoming a guarantee of either a shared ontology or legitimate representation. Heritage discipline remains a useful critical category because it reveals the classifications and procedures that stabilize cultural belongings; governance provides a framework for justifying, distributing, and reviewing the authority exercised over them.

Keywords • heritage discipline, heritage governance, museums, ontological plurality, Indigenous peoples

Introducción. Del reconocimiento de la diferencia a la distribución de autoridad

Los debates sobre descolonización, restitución y participación han modificado el lugar desde el cual los museos se relacionan con los pueblos originarios. La revisión de procedencias, la apertura de depósitos, el reconocimiento de conocimientos tradicionales y la restitución de restos humanos forman parte de un desplazamiento que discute la soberanía histórica de la institución sobre sus colecciones (Colwell, 2017; Wali y Collins, 2023). Este desplazamiento adquiere una dificultad particular cuando los participantes discrepan acerca de la entidad sometida a cuidado. Aquello que el inventario identifica como pieza arqueológica, espécimen o documento puede formar parte de relaciones que lo constituyen como ancestro, ser vivo, presencia tutelar o entidad ceremonial. El desacuerdo comprende entonces la realidad intervenida, las relaciones que la sostienen y los efectos que produce su conservación, uso o separación (Harrison, 2015; Henare *et al*., 2007; Mol, 1999).

La actuación museal participa activamente en esa controversia. La adquisición establece una trayectoria legítima de ingreso; el inventario asigna nombre, número y procedencia; el depósito ordena proximidades; la conservación define transformaciones admisibles, y la exhibición selecciona las relaciones que se harán públicas. Estas operaciones contienen saberes y responsabilidades profesionales indispensables, pero también consolidan una manera específica de constituir las entidades patrimoniales. Cuando la participación comunitaria se incorpora al final de este recorrido, puede ampliar la interpretación sin modificar la autoridad que organizó las condiciones de la consulta. El museo funciona de ese modo como zona de contacto y, simultáneamente, como administrador de los términos en los que el contacto ocurre (Boast, 2011).

En un trabajo anterior propuse llamar *disciplinamiento patrimonial* al proceso mediante el cual las relaciones con el pasado, la identidad histórica y las producciones culturales llegan a formularse según las categorías y procedimientos del patrimonio (Cortés, 2023). Esta noción permitió examinar la patrimonialización como una respuesta histórica y socialmente localizada. Su desarrollo posterior exige atender la materialidad de las colecciones y la autoridad que se ejerce sobre ellas. Una institución puede reconocer una descripción ontológica diferente y mantener intactas las reglas de acceso, manipulación, investigación y disposición. El reconocimiento simbólico deja entonces pen-

diente la pregunta decisiva: ¿quién puede transformar esas reglas y ante quién debe justificarlo?

La pregunta se vuelve más compleja cuando varias personas u organizaciones invocan vínculos diferentes con una misma entidad. La exigencia de representación total puede postergar la decisión mientras la custodia institucional continúa, y la identidad del solicitante puede confundirse con mandato colectivo o conocimiento ceremonial. La gobernanza patrimonial en condiciones de pluralidad ontológica organiza este problema mediante procedimientos que identifican incumbentes, distinguen competencias y distribuyen una autoridad revisable sobre acceso, conservación, investigación, circulación o retorno. Las ontologías comparecen en esas decisiones a través de prácticas, relaciones y obligaciones concretas.

Este artículo sostiene que la noción de disciplinamiento patrimonial revisada anteriormente conserva una función crítica y que la noción de gobernanza patrimonial propuesta en este caso permite formular su dimensión normativa. El primer concepto muestra cómo ciertas clasificaciones, temporalidades y custodias adquieren estabilidad institucional. El segundo examina las condiciones que pueden legitimar el ejercicio de autoridad: mandato, competencia, finalidad, proporcionalidad, reversibilidad, publicidad y revisión. Igualmente, ambos conceptos requieren una precaución compartida, ya que la pluralidad ontológica debe establecerse en las prácticas y controversias específicas, evitando atribuirlas anticipadamente a los pueblos indígenas como un *a priori*, ya que podría derivar en la reproducción de una imagen homogénea y estereotipada de la diferencia indígena. Los casos de los *newenke kura* mapuche y de los *Ahayu:da* zuni permiten desarrollar esta propuesta mediante dos problemas complementarios: por un lado, la modificación de los procedimientos museales y, por otro, los límites de la disposición individual sobre entidades vinculadas a obligaciones colectivas.

Estrategia analítica y alcance

El artículo corresponde a un ensayo de reflexión sustentado en una revisión conceptual y en el examen comparado de dos casos documentados. La argumentación articula cuatro operaciones. La primera reconstruye el patrimonio como una tecnología intelectual e institucional de clasificación y lo relaciona con la concepción foucaultiana de la disciplina. La segunda utiliza aportes de la ontología política para reconocer controversias en las que las prácticas enactúan entidades y obligaciones diferentes. La tercera incorpora la teoría de la representación y el marco de derechos indígenas con el propósito de examinar el origen y el alcance de la autoridad invocada. La cuarta traduce esos problemas en criterios de gobernanza aplicables a decisiones patrimoniales.

La elección de los casos estudiados responde a su complementariedad analítica. La experiencia sobre el Museo Mapuche de Cañete permite observar una transformación de las prácticas museales producida en la relación con autoridades, sabios, trabajadores y participantes mapuche. El caso zuni concentra la discusión sobre posesión, inalienabilidad, cuidado ceremonial y transferencia individual. En el primero, la pluralidad se hace visible dentro de un proceso colaborativo que modifica protocolos. En el segundo, emerge mediante el conflicto entre preservación material, retorno y obligaciones colectivas. La comparación busca reconocer qué preguntas de gobernanza aparecen en ambos escenarios y cuáles dependen de su historia institucional específica.

Los casos funcionan como situaciones de exigencia conceptual. El análisis atiende las prácticas, los vínculos invocados y las consecuencias de cada decisión, y desagrega la palabra "comunidad" en relaciones de territorio, descendencia, conocimiento, mandato, custodia y afectación. Esta operación mantiene la diferencia ontológica abierta a investigación y reconoce valor analítico al desacuerdo interno.

Del ordenamiento al disciplinamiento patrimonial

La formación moderna del patrimonio ofreció una respuesta específica a la experiencia de pérdida. La selección de monumentos, objetos, prácticas y lugares estableció una relación normativa entre pasado, presente y futuro: ciertos vestigios debían sobrevivir a sus productores y usuarios para comparecer ante generaciones posteriores. La conservación adquirió así la forma de una obligación intergeneracional, mientras los saberes históricos, artísticos y científicos proporcionaron criterios para identificar aquello cuya permanencia resultaba valiosa (Choay, 2007; Harrison, 2013). Esta temporalidad conserva una presencia decisiva en las instituciones contemporáneas. Un bien patrimonial se concibe habitualmente como una entidad cuya integridad debe estabilizarse frente al desgaste, el abandono y los usos capaces de alterarla (Jiménez y Sainz, 2011).

La expansión hacia lo inmaterial, lo comunitario y lo cotidiano amplió los objetos de protección y los actores reconocidos, aunque mantuvo una capacidad institucional de clasificación. El análisis genealógico del patrimonio cultural inmaterial muestra que términos como tradición, comunidad, autenticidad, fragilidad y transmisión intervienen en la realidad que pretenden describir. Con ellos se delimitan continuidades deseables, se reconocen portadores y se organizan medidas de salvaguardia (Cortés, 2021, 2022). El "discurso patrimonial autorizado" opera de manera semejante al privilegiar valores materiales y competencias profesionales que se presentan como una protección desprovista de posición histórica (Smith, 2006; Waterton *et al.*, 2006). La clasificación tiene efectos porque ordena recursos, responsabilidades, autorizaciones y expectativas de futuro.

El conflicto constituye otra vía para observar los efectos políticos de esas clasificaciones. Sánchez-Carretero (2012) propuso una antropología del conflicto aplicada al patrimonio orientada a reconstruir las posiciones, intereses y relaciones de poder que intervienen en los procesos de patrimonialización. El estudio de la restauración del Santuario da Virxe da Barca de Muxía mostró posteriormente cómo los criterios de intervención sostenidos por gestores y especialistas podían entrar en tensión con las relaciones afectivas, religiosas y políticas de la población local, conduciendo a las autoras a proponer una mediación entre actores con "ontologías patrimoniales diferentes" (Jiménez-Esquinas y Sánchez-Carretero, 2015). Estos antecedentes sitúan la participación dentro de controversias acerca de quién interviene y con qué autoridad. La gobernanza desarrollada en esta propuesta prolonga ese problema mediante criterios para distribuir y justificar facultades de decisión, mientras reserva la noción de pluralidad ontológica para controversias en las que las prácticas comprometen la condición y las relaciones constitutivas de la entidad patrimonial.

La tradición foucaultiana permite comprender estos efectos a través del carácter productivo de la disciplina. En *Vigilar y castigar*, la disciplina individualiza, distribuye cuerpos y objetos en el espacio, ordena secuencias, examina resultados y establece rangos de normalidad. Su eficacia se encuentra en la producción de entidades observables y comparables, aptas para determinados usos institucionales (Foucault, 2002). El museo realiza operaciones de esta naturaleza cuando el inventario asigna identidad y procedencia, el depósito regula proximidades, la documentación distingue originales y réplicas, y la conservación define márgenes aceptables de transformación. La curaduría añade una distribución de visibilidad que relaciona las colecciones con narrativas públicas de conocimiento y civilización (Bennett, 1995).

El disciplinamiento patrimonial puede definirse, a partir de estas consideraciones, como el conjunto de operaciones intelectuales, jurídicas, técnicas y administrativas que convierten entidades y relaciones heterogéneas en bienes identificables, relativamente estables y susceptibles de manejo. En esa conversión se asignan nombres, temporalidades y valores; se separan los especialistas de los públicos; y se distribuyen facultades de interpretación, custodia, acceso y disposición. Esta definición amplía mi formulación anterior, centrada en la expansión del patrimonio como respuesta a los asuntos de identidad histórica (Cortés, 2023). En esta revi-

sión, la materialidad de las colecciones ocupa ahora un lugar explícito, pues decisiones como la temperatura de un depósito, la posibilidad de tocar una pieza o la decisión de permitir su deterioro expresan también una comprensión de la entidad cuidada.

Esta perspectiva sitúa el disciplinamiento más allá del edificio museal. El Estado establece categorías jurídicas; el mercado define condiciones de circulación; la academia acredita conocimientos; las asociaciones regulan membresías; y las instituciones consuetudinarias prescriben cuidados, autorizan especialistas y sancionan transgresiones. Una autoridad ceremonial puede sostener un régimen disciplinario cuando determina quién accede a una entidad, en qué momento y mediante qué preparación. La existencia de tales reglas informa sobre una organización social del cuidado. Su legitimidad depende de la historia de reconocimiento que las sostiene, del ámbito de competencia atribuido a la autoridad y de las posibilidades de responder al disenso.

En ese sentido, esta revisión del concepto formula un alcance analítico más que una condena anticipada. Las instituciones necesitan clasificaciones para cuidar aquello que se les confía. La conservación profesional puede advertir daños que requieren experiencia acumulada, mientras el conocimiento ceremonial reconoce obligaciones invisibles para el especialista museal. Cada competencia responde por las consecuencias que puede conocer y por los estándares de su práctica. La finalidad del cuidado exige además ponderar la entidad involucrada y las relaciones afectadas: una alteración material puede constituir daño dentro de un régimen y cumplimiento de una trayectoria dentro de otro (Clavir, 2002; Kreps, 2003; Peers y Brown, 2003).

El problema crítico aparece cuando una competencia situada gobierna todas las dimensiones de la controversia. Por ejemplo, el diagnóstico conservativo puede transformarse en autoridad general, el conocimiento ritual en representación política y el título de propiedad en facultad de disposición. Ante esos problemas, la noción de disciplinamiento patrimonial reconstruye estos desplazamientos, mientras que la gobernanza patrimonial establece las condiciones para justificar su alcance y organizar su revisión.

¿Pluralidad ontológica o nuevo *a priori* de la diferencia indígena?

La expresión *pluralidad ontológica* requiere distinguir entre una diversidad de interpretaciones y una controversia acerca de la entidad involucrada. En el primer caso, varios actores asignan sentidos diferentes a un objeto cuya existencia se considera común y previamente establecida. La ontología política dirige la atención hacia situaciones en las que las prácticas participan en la producción de realidades parcialmente distintas (Blaser, 2018; De la Cadena, 2015; Escobar, 2016; Mol, 1999). Por ejemplo, una piedra poderosa, desde esta perspectiva, adquiere capacidades y obligaciones en una red de relaciones que desborda la descripción mineralógica. El desacuerdo se expresa en las prácticas posibles: exhibirla, tocarla, alimentarla, mantenerla acompañada o devolverla a un lugar determinado.

La afirmación ontológica puede reconocerse por sus consecuencias. Una diferencia de interpretación admite la coexistencia de relatos; una diferencia ontológica compromete las condiciones del cuidado y de la autoridad que las define. La frontera entre ambas permanece abierta a investigación, pues un lenguaje espiritual puede solicitar un cambio de nombre y una demanda administrativa puede transformar de manera profunda las relaciones con la entidad. La gobernanza sigue la conexión entre afirmaciones, prácticas, responsabilidades y restricciones.

La asociación inmediata entre pluralidad ontológica e identidad indígena introduce una precaución necesaria. El giro ontológico ha contribuido a tomar seriamente relaciones que fueron reducidas a simbolismo o creencia. Sin embargo, puede reconstruir una división rígida entre una modernidad naturalista y unos pueblos indígenas necesariamente relacionales (Holbraad y Pedersen, 2017). Esa distribución puede convertir la diferencia en una expectativa: la persona indígena aparece obligada a expresar una relación ancestral, coherente y radicalmente distinta para que su intervención resulte reconocible.

Esta expectativa no se corresponde con la heterogeneidad de las colectividades indígenas. Las colectivida-

des indígenas contienen trayectorias urbanas y rurales, adhesiones religiosas, diferencias generacionales, conocimientos desigualmente distribuidos, disputas territoriales y proyectos políticos (Antileo, 2020; Macusaya, 2019). Sus integrantes participan de manera diversa en las prácticas ceremoniales y pueden reformularlas, cuestionarlas o mantenerse al margen. De esta manera, la identidad indígena nombra un campo histórico de pertenencia, reconocimiento y politización. Por sí sola no permite establecer las relaciones ontológicas que cada persona o colectivo reconoce, practica o reivindica respecto de una entidad (Brubaker, 2004; Cortés, 2025; Gupta y Ferguson, 2008; Wright, 1998). Esta heterogeneidad forma parte del problema de gobernanza porque determina quiénes serán convocados, qué experiencia se considerará pertinente y cómo se expresará el desacuerdo.

Una afirmación ontológica debe tratarse, en consecuencia, como una pretensión situada. Su examen atiende a la persona u organización que la formula, las prácticas en las que participa, las relaciones que invoca, los conocimientos que moviliza y los efectos que solicita. Este examen difiere de una prueba científica orientada a establecer la existencia objetiva de la entidad. La pregunta institucional se concentra en la solidez del vínculo y en las consecuencias de actuar antes de esclarecerlo. Una afirmación suficientemente fundada puede justificar cautela, acceso restringido o investigación de procedencia mientras continúa la deliberación.

El alcance de representación de la afirmación ontológica constituye una dimensión específica dentro de ese examen. Para Pitkin (1967), representar implica hacer presente a alguien en un proceso de decisión. Saward (2010) añade que esa relación se construye mediante pretensiones susceptibles de aceptación y oposición. Una dirigencia electa, una autoridad ceremonial, una familia descendiente y una organización territorial formulan mandatos de naturaleza y alcance diferentes. El conocimiento que cada actor aporta tampoco coincide necesariamente con su capacidad de representar o decidir por otros. Por ello, la inclusión democrática requiere registrar esas diferencias a la vez que ofrece vías para que las posiciones minoritarias comparezcan (Young, 2000).

La consecuencia normativa de la pluralidad ontológica y de sus desafíos de representación adopta la forma de una atención graduada. En términos operativos, la autoidentificación constituye un antecedente suficiente para que una demanda sea recibida y examinada; la incumbencia se establece a partir del vínculo con la entidad o con los efectos de la decisión; el conocimiento situado fundamenta competencias específicas; y el mandato delimita la facultad de actuar en nombre de otras personas. Cuando la demanda presenta antecedentes que hacen plausible la relación invocada, la institución debe adoptar medidas provisionales para evitar que una intervención irreversible vuelva inútil la deliberación. Si la decisión considerada modifica de manera duradera los derechos o las responsabilidades de otras personas y organizaciones vinculadas con la entidad, o impide que en el futuro se adopten otros modos de cuidado, su aprobación requiere antecedentes más robustos, una participación acorde con sus efectos y una exposición clara de las razones que la justifican.

¿Quién puede decidir? Propiedad, custodia, incumbencia y legitimidad

Las controversias patrimoniales suelen formularse como disputas acerca de la propiedad porque ésta parece ofrecer una respuesta inmediata a la pregunta por quién puede decidir sobre una entidad. Sin embargo, la propiedad reúne facultades que el derecho y las prácticas sociales pueden distribuir entre actores diferentes. La posesión permite ejercer un control material; el título acredita una relación jurídica; la custodia establece deberes de cuidado; el uso habilita determinadas interacciones; y la disposición comprende actos de mayor alcance, como transferir, transformar o destruir. La concurrencia de estas facultades en una misma persona constituye solo una de las configuraciones posibles (Honoré, 1961).

La distinción adquiere importancia cuando la posesión procede de una herencia, un encargo de cuidado,

una compraventa o una extracción cuya legitimidad se discute posteriormente. Un heredero puede recibir una entidad junto con responsabilidades que limitan su transferencia; un cuidador puede ejercer un control material sin ser propietario; y una adquisición museal puede haber cumplido las formalidades disponibles en su momento mientras subsisten dudas sobre las facultades del vendedor.

En estas situaciones, la validez formal de la transferencia constituye un antecedente relevante, aunque no agota las relaciones históricas, colectivas o ceremoniales vinculados con la entidad (Carpenter *et al*., 2009; National Park Service, 2024). El examen patrimonial debe reconstruir el régimen de relaciones dentro del cual se produjo la posesión y establecer qué facultades podían ejercerse legítimamente (Clavir, 2002; Peers y Brown, 2003).

Los derechos de los pueblos indígenas incorporan una dimensión colectiva a este examen. La Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los Pueblos Indígenas reconoce su derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar el patrimonio cultural, así como a usar y controlar objetos ceremoniales y participar en mecanismos de repatriación desarrollados de manera conjunta con los interesados (Naciones Unidas, 2007). La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial atribuye un papel central a las comunidades, los grupos y, cuando corresponde, a los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio, y promueve su participación amplia en la gestión (UNESCO, 2003). Estas disposiciones reconocen relaciones que exceden el interés público formulado de manera abstracta y remiten hacia los pueblos vinculados con la producción y continuidad del patrimonio. Su aplicación concreta todavía requiere identificar quiénes mantienen esos vínculos, cuáles son las facultades asociadas y cómo deben tratarse los desacuerdos internos (Deacon y Smeets, 2013; Waterton y Smith, 2010).

Entre el reconocimiento general de esos derechos y la adopción de una decisión concreta aparece el problema de la incumbencia. En este artículo, el término designa la posición relacional por la cual una persona, colectividad o institución posee un fundamento suficiente para intervenir en una controversia patrimonial y exigir que sus vínculos y las consecuencias que experimentará sean considerados. La categoría recoge el principio democrático según el cual quienes resultan afectados por una decisión deben disponer de una posición efectiva dentro de su formación (Goodin, 2007). Este principio ha sido incorporado al debate sobre la gobernanza mundial del patrimonio para fundamentar la intervención de las comunidades afectadas por decisiones patrimoniales (International Law Association, 2022; Starrenburg, 2023). También guarda relación con la participación reconocida por la Convención de 2003 a quienes crean, mantienen y transmiten el patrimonio (UNESCO, 2003). Su uso en este artículo tiene un carácter propositivo y busca reunir antecedentes que los estudios patrimoniales suelen tratar mediante categorías como comunidades, titulares de derechos, custodios o actores afectados (Deacon y Smeets, 2013; Peers y Brown, 2003; Waterton y Smith, 2010).

La incumbencia puede originarse en derechos reconocidos, responsabilidades de cuidado o afectaciones directas. La descendencia, la pertenencia territorial, la participación continuada en una práctica, la responsabilidad ceremonial, la custodia histórica y las consecuencias previsibles de una intervención constituyen fuentes posibles (International Law Association, 2022; National Park Service, 2024; Peers & Brown, 2003). Su reconocimiento abre el procedimiento: permite acceder a información, presentar antecedentes, formular objeciones y exigir que la decisión considere los efectos producidos sobre la relación invocada (Forst, 2012; Goodin, 2007; Tyler, 2006). Esta posición todavía debe ser examinada en su alcance. Una vinculación territorial puede justificar la participación en una deliberación sin conferir autoridad ceremonial; una responsabilidad de cuidado puede regular el acceso a la entidad sin otorgar facultades para transferirla; y una afectación directa puede fundamentar medidas cautelares mientras se esclarecen los demás vínculos.

La incumbencia, la competencia y el mandato responden, por ello, a preguntas diferentes. La incumben-

cia identifica a quienes deben ser considerados en el procedimiento. La competencia establece las materias sobre las que una persona puede aportar conocimientos o ejercer una práctica reconocida. El mandato determina si se encuentra autorizada para actuar en nombre de otras personas y precisa los límites de esa representación (Pitkin, 1967; Saward, 2010). La autoridad resulta de la articulación justificada de estas dimensiones respecto de un acto determinado (Beetham, 1991; Forst, 2012). Un conservador puede anticipar las consecuencias materiales de una intervención y carecer de facultades para establecer el destino ceremonial de la entidad. Una autoridad religiosa puede regular el desarrollo de un rito sin representar las posiciones políticas de toda la colectividad. De igual manera, una persona directamente vinculada con el patrimonio puede ser incumbente y no disponer de mandato para autorizar su transferencia definitiva.

Estas distinciones permiten comprender con mayor precisión la autoridad consuetudinaria. Una colectividad puede confiar responsabilidades a determinadas personas mediante cargos, conocimientos transmitidos, vínculos territoriales y procedimientos de reconocimiento que no dependen necesariamente de una organización estatal (Merry, 1988; Moore, 1973). Tales instituciones regulan accesos, distribuyen tareas, establecen momentos apropiados para actuar y definen las consecuencias de una transgresión. En ese sentido, sostienen un régimen disciplinario y una organización social del cuidado. Su autoridad se reconstruye atendiendo la trayectoria del cargo, las personas ante quienes responde, las materias que comprende y los procedimientos disponibles para expresar desacuerdo. El carácter consuetudinario de una institución describe una fuente de reconocimiento; la legitimidad de sus decisiones exige además examinar cómo ejerce las facultades que reclama (Beetham, 1991; Tyler, 2006).

La representatividad introduce una dificultad adicional porque su relevancia varía según el alcance de la medida. Una solicitud de información, una visita ceremonial o una restricción provisional pueden fundarse en vínculos específicos sin requerir que sus promotores representen a toda la colectividad. La transferencia definitiva, el reentierro o una intervención irreversible afectan un conjunto más amplio de relaciones y justifican una acreditación reforzada del mandato (Pitkin, 1967; Saward, 2010). La estrategia de exigir unanimidad para cualquier actuación permitiría virtualmente asegurar la representatividad de la medida, pero convertiría la heterogeneidad interna en una causa indefinida de postergación, mientras la custodia existente continúa produciendo efectos (Waterton y Smith, 2010; Young, 2000). Por otro lado, la aceptación de cualquier portavocía autoatribuida presenta el riesgo inverso: puede consolidar apropiaciones, excluir posiciones internas o conferir a una persona facultades que nunca le fueron encomendadas (Saward, 2010; Young, 2000). Ante lo anterior, la proporcionalidad entre el mandato exigido y las consecuencias de la decisión permite enfrentar ambos problemas.

El reconocimiento de incumbencia opera, de este modo, como umbral de acceso al procedimiento. La legitimidad para ejercer autoridad se evalúa posteriormente mediante criterios relacionados entre sí, cuya intensidad depende de la naturaleza, extensión y reversibilidad de la medida (Beetham, 1991; Forst, 2012; Tyler, 2006):

1. **Mandato:** la autorización expresa, institucional o consuetudinaria para actuar en nombre de otras personas, junto con el alcance material, temporal y colectivo de esa representación.
2. **Competencia:** el conocimiento, la práctica o la experiencia que habilita para intervenir en un aspecto específico de la controversia.
3. **Finalidad:** el tipo de cuidado perseguido, las relaciones que busca sostener y los intereses que pueden influir en la pretensión.
4. **Procedimiento:** las oportunidades ofrecidas para conocer los antecedentes, participar, formular objeciones y responder a posiciones contrapuestas.
5. **Proporcionalidad:** la correspondencia entre la medida propuesta, sus consecuencias previsibles y las restricciones que impone sobre otros actores y relaciones.
6. **Reversibilidad:** las posibilidades materiales, jurídi-

cas y ceremoniales de corregir la decisión o revisar sus efectos.

7. **Publicidad y revisión:** la exposición de las razones que sustentan la decisión y la existencia de vías para impugnarla, actualizarla o responder ante consecuencias no previstas.

Estos criterios resultan relevantes para orientar las actuaciones de las instituciones museales y estatales. La custodia prolongada, las restricciones de acceso, la conservación material o la negativa a restituir ejercen autoridad sobre la entidad y requieren la acreditación de su fundamento, finalidad, competencia técnica y procedimiento de revisión (Consejo Internacional de Museos, 2026; Peers y Brown, 2003). La propiedad constituye así una de las relaciones que intervienen en la controversia, junto con los derechos colectivos, las responsabilidades de cuidado, los conocimientos especializados y las afectaciones producidas por cada alternativa (Carpenter *et al*., 2009; Clavir, 2002).

La gobernanza patrimonial comienza cuando estas relaciones pueden comparecer en un procedimiento que distribuye facultades concretas y exige a cada autoridad responder por las consecuencias de su actuación.

Gobernanza patrimonial en condiciones de pluralidad ontológica

La gestión patrimonial reúne operaciones de conservación, documentación, acceso y retorno (Querol, 2020). La gobernanza organiza la autoridad que selecciona esas operaciones, define sus fines y responde por sus consecuencias (Bevir, 2013). La gobernanza patrimonial en condiciones de pluralidad ontológica designa un proceso plural y revisable de distribución de autoridad sobre entidades controvertidas (tabla 1). Atiende las capacidades de detener una intervención, permitir una ceremonia, solicitar una investigación, decidir un retorno o restringir una imagen. La identificación de incumbencias determina quiénes deben intervenir y ante quiénes ha de justificarse la decisión; la asignación posterior de competencias y mandatos establece el alcance de cada participación y de las facultades que eventualmente pueden reconocerse.

El proceso comienza con la caracterización de la controversia. Una diferencia sobre autoría, cronología o técnica de conservación puede resolverse dentro de disciplinas que comparten la condición del objeto. La controversia adquiere alcance ontológico cuando las prácticas proponen relaciones y obligaciones que modifican la entidad intervenida. El diagnóstico debe apoyarse en las consecuencias solicitadas. Si una afirmación compromete el acceso, la integridad corporal, un vínculo ceremonial, la compañía, el retorno territorial o la posibilidad misma de exhibición, existen razones para examinar la estructura ontológica del desacuerdo (Blaser, 2009; de la Cadena, 2020).

La verosimilitud inicial de la demanda activa una cautela proporcional. Las acciones irreversibles se suspenden durante el tiempo necesario para identificar vínculos y reunir antecedentes. Esta medida protege las alternativas sin paralizar la actividad institucional. La estabilización material, la documentación de la procedencia y las visitas acordadas pueden continuar cuando contribuyen al esclarecimiento y cuentan con salvaguardas. La cautela posee un plazo y un objeto definido, de manera que su prolongación requiera nuevas razones (Australia ICOMOS, 2013; UNESCO *et al*., 2014).

El paso siguiente es la elaboración de una cartografía de incumbencias. La convocatoria se dirige a familias, autoridades, practicantes, organizaciones e instituciones que mantienen derechos, responsabilidades de cuidado, vínculos de práctica o afectaciones directas respecto de la entidad o de la decisión examinada (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [IPHAN], 2016; International Law Association, 2022; UNESCO, 2003). El registro identifica la fuente y el alcance de cada relación, junto con las adhesiones, oposiciones y ausencias relevantes. Los especialistas —convocados exclusivamente por sus conocimientos— se incorporan en un registro de competencias; cuando también ejercen responsabilidades de custodia o se encuentran directamente afectados, ambas posiciones deben explicitarse. Este ejercicio permite observar desi-

Tabla 1 | Matriz operativa para controversias patrimoniales en condiciones de pluralidad ontológica

Dimensión	*Pregunta de gobernanza*	*Salvaguarda mínima*
Estatuto de la entidad	¿Qué entidades y relaciones enactúan las prácticas en conflicto?	No reducir anticipadamente la demanda a "creencia" o "significado".
Incumbentes	¿Quiénes mantienen derechos, responsabilidades de cuidado, vínculos de práctica o afectaciones directas respecto de la entidad o de la decisión?	Explicitar la fuente y el alcance de cada incumbencia y distinguirla de la competencia técnica y del mandato representativo.
Competencias	¿Sobre qué aspecto puede decidir o informar cada actor?	Separar diagnóstico técnico, mandato político y autoridad ceremonial.
Evidencia	¿Qué fuentes sostienen procedencia, afiliación, restricciones y consecuencias?	Triangulación de archivos, materialidad, derecho, oralidad y conocimiento tradicional.
Temporalidad	¿La decisión es provisional, reversible o irreversible?	Umbral reforzado para intervenciones irreversibles y medidas provisionales con plazo.
Rendición de cuentas	¿Cómo se motiva, impugna y revisa la decisión?	Resolución razonada, registro accesible, revisión periódica y vía de apelación.

Fuente: elaboración propia.

gualdades de recursos, conflictos de atribuciones y diferencias internas que la referencia genérica a la "comunidad" podría ocultar (Escalera Reyes y Guerrero Valdebenito, 2019; Santamarina Campos, 2021; Waterton y Smith, 2010).

La distribución de competencias transforma el mapa de actores en una estructura de decisión. La conservación describe alteraciones materiales y opciones de estabilización; la investigación de procedencia reconstruye trayectorias de adquisición; el conocimiento tradicional identifica obligaciones y restricciones; el derecho examina títulos y responsabilidades; y la deliberación política pondera consecuencias colectivas. Cada intervención debe señalar el alcance de su competencia. La decisión resultante se construye con esos aportes y conserva un registro de las razones que otorgaron mayor peso a algunos de ellos (Consejo Internacional de Museos, 2026; UNESCO *et a*l., 2014).

Posteriormente, la recopilación y valoración de evidencias reúne archivos, estudios de procedencia, análisis materiales, testimonios, genealogías, registros de prácticas ceremoniales y conocimientos territoriales (IPHAN, 2016). Para cada fuente deben explicitarse sus condiciones de producción, la relación que permite establecer, las restricciones que protegen conocimientos sensibles y los criterios adecuados para examinar su consistencia. El expediente también registra coincidencias, vacíos y divergencias, sin convertir la documentación científica en medida exclusiva para juzgar las demás formas de conocimiento. Las regulaciones vigentes de NAGPRA ofrecen una referencia pertinente, aunque circunscrita al ordenamiento estadounidense: para determinar la afiliación cultural, consideran igualmente relevantes la información antropológica, arqueológica, biológica, folclórica, geográfica, histórica, lingüística, de parentesco y de tradición oral, junto con el conocimiento tradicional indígena. Admiten, además, que una determinación se funde en un solo tipo de información cuando no existen otros antecedentes pertinentes y no exigen estudios exhaustivos ni una continuidad temporal sin vacíos (Determining Cultural Affiliation, 2024). En relación con los objetos de patrimonio cultural, la normativa atiende a su importancia histórica, tradicional o cultural central, y a la ausencia de facultades individuales para alienarlos, incluso si estaban confiados a un cuidador (National Park Service, 2024).

El alcance y la reversibilidad de la medida solicitada

modulan finalmente el umbral de justificación. Una etiqueta o un régimen de acceso supervisado admiten revisión; la venta, el muestreo destructivo y la reinhumación producen efectos cuya modificación posterior resulta difícil o imposible. A medida que aumenta esa irreversibilidad, la decisión requiere una acreditación más sólida del mandato, una participación más amplia de los incumbentes y una exposición más rigurosa de las razones que justifican el curso adoptado (Australia ICOMOS, 2013; UNESCO *et al*., 2014).

La decisión final debe exponer la entidad y las relaciones consideradas, los actores convocados, las competencias reconocidas, las fuentes revisadas, los desacuerdos persistentes y las consecuencias previsibles (International Law Association, 2022; UNESCO *et al*., 2014). La publicidad de estas razones facilita la impugnación y crea memoria institucional (Consejo Internacional de Museos, 2026; International Law Association, 2022). Toda custodia provisional declara su propósito, duración y ruta de salida; toda restricción identifica a los afectados y las condiciones de revisión. De esta manera, la gobernanza patrimonial adquiere continuidad cuando el procedimiento produce compromisos verificables y no se limita al momento de la consulta (Carvalho y Falanga, 2016; Escalera Reyes y Guerrero Valdebenito, 2019).

La matriz planteada adapta estas preguntas a cada controversia y somete la posición institucional al mismo examen solicitado a los demás participantes. El Código de ética del ICOM aprobado en 2026 refuerza la colaboración duradera, la participación de pueblos originarios, el respeto a protocolos de bienes sensibles y la autoridad compartida (Consejo Internacional de Museos, 2026). Esos principios adquieren efecto cuando modifican quién puede detener, autorizar, condicionar y revisar una acción. Su incorporación como lista de verificación dejaría intacta la distribución existente.

Dos casos para desarrollar la propuesta

Newenke kura*: relaciones que transforman el procedimiento museal*

El trabajo de Menard (2018) se origina en un conversatorio realizado el 11 de junio de 2018 en el Museo Mapuche de Cañete, actualmente denominado *Ruka Kimvn Taiñ Volil*-Juan Cayupi Huechicura (González Casanova, 2024). Este caso ofrece una entrada especialmente fértil a la pluralidad ontológica. La actividad se organizó para examinar las denominaciones, los usos y los sentidos de un conjunto de piezas líticas conservadas y exhibidas por el museo. La expresión *newenke kura* refiere a piedras asociadas con fuerza, vida y capacidades que se actualizan en relaciones espirituales y políticas. Su presencia en un museo puede ser descrita mediante propiedades líticas, procedencia y trayectoria de colección. En el marco del *mapuche kimvn*, algunas de ellas comparecen además como individuos o seres dotados de *mongen* y *newen*. Esta caracterización establece formas de proximidad, reconocimiento y cuidado que inciden directamente en la manera de tratarlas.

El conversatorio estudiado por el autor reunió a *kimche*,[1] autoridades, participantes y trabajadores del museo. Participaron Lucinda Antil, *papay* de Elicura; Antonio Chihuaicura; Vicente Huenupil, *longko* de Cerro Negro; Tránsito Marilao; Alicia Maribur; Domínica Quilapi; y Miguel Tremun, *longko* de Copuco. La conversación fue moderada por Rosa Huenchulaf, encargada de Educación del museo, y contó además con la directora Juana Paillalef, la encargada de colecciones Mónica Obreque y el propio investigador (Menard, 2018). La presencia de *kimche* y de autoridades identificadas como *longko* en el conversatorio aportaba, por

[1] La denominación *kimche* suele traducirse como "sabio", relacionándose con personas reconocidas por poseer y transmitir conocimientos sociales y culturales vinculados con la memoria de las familias y las comunidades. Esos conocimientos comprenden contenidos conceptuales, procedimientos, actitudes y formas de relación, y su autoridad se construye mediante una trayectoria socialmente apreciada (Quilaqueo y Quintriqueo, 2010).

ello, modalidades de competencia distintas de las que derivan del cargo museal o de la formación arqueológica. La diversidad de funciones y trayectorias reunidas resulta significativa, pues el conocimiento movilizado durante el encuentro procedía de experiencias familiares, territoriales, políticas, técnicas y ceremoniales diferentes.

El encuentro tampoco constituyó una asamblea destinada a representar la totalidad del pueblo mapuche. Fue una instancia situada de indagación y conversación con personas cuyas experiencias permitían volver a examinar la clasificación y el tratamiento de las piedras. Durante la actividad, ciertas piedras salieron de la vitrina y compartieron espacio con otras llevadas por los asistentes. Las acciones fueron antecedidas y cerradas mediante rogativas. La disposición espacial, el contacto físico y la preparación ceremonial transformaron temporalmente el régimen ordinario de la colección. El museo dejó de ofrecer únicamente un espacio de observación y permitió relaciones cuya realización dependía de conocimientos y autorizaciones distribuidos entre los participantes.

La colección revisada contenía quince *kachal kura*, descritas museográficamente como hachas de piedra; nueve *toki kura* o hachas insignia; tres piezas clasificadas como *klava*; dos figuras antropomorfas, y dos piedras cuya denominación y función eran inciertas. Los *kachal kura* y *toki kura* habían ingresado al museo entre 1970 y 1991 mediante compras o donaciones, salvo dos ejemplares provenientes de recolecciones arqueológicas superficiales y carentes de un contexto arqueológico preciso. Las *klava* y las figuras antropomorfas pertenecían al Museo de Historia Natural de Concepción y se encontraban en calidad de préstamo (Menard, 2018). Correspondía a una colección producida mediante sucesivas operaciones de adquisición, registro, agrupación tipológica y exposición.

La mayor parte de las piezas se encontraba en una vitrina titulada hasta entonces *Ngen kura*, expresión que el autor traduce, de manera aproximada, como "dueño espiritual de la piedra". Después del conversatorio, la denominación fue reemplazada por *Newenke kura*, traducida como "piedras de poder" o "piedras poderosas" (Menard, 2018). El cambio surgió de la dificultad de reunir bajo la primera categoría las relaciones descritas por los participantes. En el contexto del trabajo, *newen* comprende sentidos asociados con energía, fuerza y poder, mientras que *mongen* remite a la vida. Estas traducciones orientan la lectura, pero no agotan el campo semántico de los términos ni permiten formular una definición válida para cualquier situación. Menard examina precisamente las variaciones que aparecen cuando vida, fuerza, forma material, historia y capacidad de acción se articulan en piedras determinadas.

Las dos piezas de identificación incierta hicieron visible esa variabilidad. Lucinda Antil relacionó una de ellas con un *longko mañke* o "cabeza de cóndor", mientras que Alicia Maribur la vinculó con los llamados *mepillan*, expresión traducida en el texto como "excremento del pillán" o del rayo. Una segunda piedra, cuya forma recordaba un pie, fue inicialmente identificada como *namun kura*, "pie de piedra". Antonio Chihuaicura asoció esta forma con conocimientos existentes en el territorio de Cholchol acerca de piedras denominadas *entupünolwe*, vinculadas con las huellas de personas o caballos y con antiguos contextos de guerra. Más adelante, Lucinda Antil y Alicia Maribur consideraron que esta misma pieza podía haber sido utilizada para pulir objetos de greda, mientras el registro museográfico la clasificaba como instrumento de molienda (Menard, 2018).

Las identificaciones surgidas durante el conversatorio no formaron una taxonomía única destinada a reemplazar la clasificación museal. Cada intervención relacionó la forma material con memorias familiares, procedencias territoriales, actividades técnicas o conocimientos acerca de fuerzas y acontecimientos. Incluso una misma persona podía reconsiderar su interpretación a medida que avanzaba la conversación. La pluralidad interna del encuentro queda así documentada en el proceso mismo de observación. Hablar de *mapuche kimün* en este caso remite a conocimientos heterogéneos, conservados y actualizados por personas concretas, alejándose de la idea de un repertorio uniforme y definitivo sobre la cultura mapuche.

Las intervenciones acerca del *mongen* y el *newen* profundizaron el problema. Rosa Huenchulaf explicó que la piedra no debía entenderse como un elemento inerte, pues podía constituir un *mongen*, una vida o un ser vivo. Vicente Huenupil describió ciertas piedras como presencias que llegan acompañadas de un ser, conocimiento y fuerza; aquello que se percibe visualmente como *kura* podía ser reconocido, dentro de una relación específica, como *ngen* (Menard, 2018). Estas afirmaciones no equivalen a sostener que todas las piedras son seres vivos para todas las personas mapuche. Se referían a piedras singulares, reconocibles por su historia, su forma, la manera en que fueron encontradas o las capacidades que manifestaban. En la interpretación de Menard, su vitalidad se expresa en los efectos políticos y espirituales que pueden producir y en las relaciones que hacen posible la actualización de su fuerza.

El relato de Domínica Quilapi permite comprender que esa relación también puede generar obligaciones y cautelas. Según su testimonio, una persona le había sugerido colocar una de sus piedras bajo la cabecera para recibir advertencias sobre acontecimientos futuros durante los sueños. Quilapi manifestó temor ante esa posibilidad y explicó que había comenzado a mantener sus piedras separadas después de comprender que debían ser "manejadas y alimentadas" (Menard, 2018). La expresión "alimentar" sugiere que la conservación de la piedra supone una responsabilidad relacional: poseerla, encontrarla o guardarla no garantiza que una persona se encuentre preparada para atender las exigencias vinculadas con su fuerza. El cuidado comprende entonces una evaluación de capacidades, riesgos y obligaciones que excede la preservación física de la materia.

Esta dimensión se manifestó en la organización concreta del conversatorio. Las piedras conservadas por el museo fueron retiradas de la vitrina y dispuestas en una mesa junto con otras llevadas desde sus hogares por los participantes. Antes de tocarlas y hablar acerca de ellas, Miguel Tremun realizó un *llellipun* —una rogativa— mediante la cual se solicitó permiso a las propias piedras. Al finalizar, los participantes expresaron su agradecimiento mirando hacia el oriente (Menard, 2018). El *llellipun* no cumplió solamente una función protocolar entre seres humanos. La solicitud de permiso incorporó a las piedras dentro del campo de relaciones que debía ser atendido para desarrollar la actividad. La orientación espacial, el orden de las acciones y la intervención de una persona facultada para conducir la rogativa organizaron temporalmente el acceso a la colección.

El encuentro produjo modificaciones identificables en el procedimiento museal. El museo autorizó que las piezas abandonaran provisionalmente su disposición expositiva; permitió su contacto con piedras mantenidas fuera de la colección; incorporó una solicitud de permiso anterior a la manipulación, y revisó la denominación pública de la vitrina. La autoridad institucional continuó operando, pues el equipo mantenía responsabilidades de registro, custodia y conservación. Junto con esas responsabilidades ingresaron competencias fundadas en trayectorias territoriales y ceremoniales que resultaban necesarias para decidir cómo aproximarse a las piedras. La distribución de autoridad que surgió en la actividad fue acotada a su propósito y duración, aunque dejó consecuencias en la clasificación y en la comprensión museal de la colección.

Igualmente, conviene precisar el alcance del caso. El conversatorio no trata una controversia sobre las piedras ni tampoco proporciona antecedentes para reconstruir un posible desacuerdo entre quienes quisieran mantenerlas en exhibición y quienes pretendieran retirarlas. Más bien, su interés para la gobernanza patrimonial reside en que permite observar cómo las características atribuidas a determinadas entidades pueden incidir en la identificación, la manipulación, la disposición espacial y las autorizaciones requeridas para trabajar con ellas.

Los Ahayu:da zuni*: inalienabilidad, consulta y repatriación*

Los *Ahayu:da* son figuras de madera asociadas con dos divinidades protectoras del pueblo zuni, comunidad indígena asentada en el actual estado de Nuevo México,

Estados Unidos. Las traducciones habituales —"dioses gemelos" o "dioses de la guerra"— permiten una primera aproximación, aunque resultan insuficientes para comprender el lugar que estas figuras ocupan en la vida ceremonial zuni. Su función se relaciona con la protección colectiva, la prosperidad y el equilibrio del mundo. Cada figura es elaborada mediante prácticas rituales y posteriormente instalada en un santuario situado en el territorio zuni. Allí permanece expuesta a las condiciones ambientales hasta que la madera se deteriora y se reintegra progresivamente a la tierra. Por lo tanto, la instalación territorial y la transformación material no corresponden a circunstancias accidentales que deban ser corregidas mediante su conservación, sino que forman parte de la trayectoria prevista para los *Ahayu:da* (Merrill *et al*., 1993).

Esta caracterización permite comprender el alcance ontológico de la controversia. Dentro de una colección museal, las figuras podían ser clasificadas como objetos etnográficos, estabilizadas físicamente y preservadas como testimonios de la cultura zuni. En el orden ceremonial del que procedían, su condición dependía de las relaciones establecidas durante su elaboración, traslado e instalación. También dependía del lugar donde debían permanecer y del proceso de transformación al que quedarían expuestas. El desacuerdo involucraba, por tanto, algo más que una valoración diferente del mismo objeto. La conservación museológica y el cuidado ceremonial actuaban sobre entidades definidas mediante relaciones, finalidades y temporalidades distintas.

Dos *Ahayu:da* habían ingresado a las colecciones del National Museum of Natural History de la Smithsonian Institution como resultado de las expediciones y actividades de recolección desarrolladas en Zuni desde finales del siglo XIX. Estas campañas formaron una colección de más de diez mil piezas, organizadas de acuerdo con categorías arqueológicas y etnográficas. La incorporación de las figuras al museo interrumpió su permanencia en los santuarios y las introdujo en un sistema institucional orientado a conservarlas, documentarlas y hacerlas disponibles para la investigación. El tratamiento museal podía parecer adecuado mientras se aceptara que la preservación material constituía el propósito principal del cuidado, pero la solicitud zuni obligó a examinar esa premisa y a considerar si el museo poseía un título legítimo para mantener las figuras bajo su custodia (Merrill *et al*., 1993).

La petición de devolución fue presentada en 1978 por el Pueblo de Zuni, denominación que en este contexto comprende a la comunidad política indígena y a su gobierno tribal. La iniciativa había sido adoptada por autoridades religiosas que poseían responsabilidades específicas respecto de los *Ahayu:da*. El gobierno tribal proporcionó representación política, respaldo administrativo y capacidad de interlocución con el Smithsonian. Esta articulación resulta relevante para la gobernanza patrimonial porque muestra que la legitimidad de una reclamación puede construirse mediante la concurrencia de competencias diferentes. Las autoridades religiosas aportaron el conocimiento y las atribuciones necesarias para establecer la condición de las figuras y determinar el tratamiento requerido. El gobierno tribal formalizó la solicitud y sostuvo la negociación ante una institución externa. Antropólogos y especialistas colaboraron en la investigación documental, pero esa competencia técnica no los facultaba para sustituir a quienes tenían responsabilidades ceremoniales o políticas.

La reclamación se apoyaba en tres afirmaciones relacionadas. Los *Ahayu:da* eran considerados bienes colectivos del pueblo zuni; ninguna persona podía disponer de ellos como propiedad individual; y su retiro de los santuarios se había producido sin una autorización válida. Aunque una figura hubiera sido entregada, vendida o transferida por una persona determinada, esa transacción no bastaba para acreditar la adquisición del dominio. La pertenencia de alguien al pueblo zuni tampoco le confería por sí misma la facultad de alienar una entidad sujeta a responsabilidades colectivas. El examen de la procedencia debía incluir, en consecuencia, la pregunta por la autoridad del supuesto transferente y por las normas que regulaban la circulación de las figuras en el momento de su extracción. El Smithsonian terminó reconociendo que los *Ahayu:da* habían sido retirados de manera impropia y que su carácter

colectivo impedía que una persona hubiese transmitido válidamente la propiedad al museo (Merrill *et al*., 1993).

La negociación se prolongó durante nueve años. Una de las razones fue la decisión inicial de vincular la restitución de las dos figuras con una revisión general de las colecciones zuni conservadas por el Smithsonian. La institución esperaba obtener orientaciones acerca de la clasificación, el acceso, la investigación y el eventual retorno de numerosos materiales. Para avanzar en ese propósito financió visitas de representantes zuni y promovió un proceso de consulta más amplio. La revisión permitió identificar objetos sujetos a diferentes obligaciones y produjo recomendaciones importantes para su manejo, pero también aumentó considerablemente la extensión de la controversia.

La amplitud de la colección requería consultar a diversas organizaciones ceremoniales, cada una de las cuales poseía conocimientos y atribuciones sobre determinados materiales. La sociedad zuni no contaba con una autoridad religiosa única facultada para resolver cualquier asunto relacionado con la totalidad de los objetos. Las personas responsables de los *Ahayu:da* podían pronunciarse sobre esas figuras, pero no necesariamente sobre otros componentes de la colección. La consulta general demandaba reunir múltiples posiciones, respetar restricciones relativas a la transmisión del conocimiento y reconocer que algunos asuntos todavía no habían generado una decisión compartida. La participación debía organizarse conforme a la distribución efectiva de las responsabilidades dentro de la sociedad zuni (Merrill *et al*., 1993).

Este problema permite precisar la función de la incumbencia en la gobernanza patrimonial. La condición de integrante de un pueblo indígena establece una vinculación general con su patrimonio, aunque no concede automáticamente atribuciones para decidir sobre todas sus manifestaciones. La autoridad pertinente se relaciona con las responsabilidades que una persona u organización mantiene respecto de la entidad examinada, con el conocimiento requerido para comprenderla y con las consecuencias que la decisión tendrá sobre sus prácticas. En el caso de los *Ahayu:da*, esas relaciones podían identificarse con suficiente claridad. La revisión completa de la colección planteaba una cartografía de incumbencias mucho más extensa, cuyas delimitaciones variaban según cada conjunto de materiales.

Al reunir ambos procesos, la restitución de las figuras quedó supeditada durante varios años a una consulta cuyo alcance excedía la solicitud original. Esta dilación no respondió a una objeción sustantiva acerca de la condición de los *Ahayu:da*, sino a la dificultad de producir recomendaciones sobre miles de piezas sometidas a regímenes ceremoniales diferentes. En 1984, la reclamación específica fue separada de la revisión general. Esa delimitación permitió continuar el examen de la colección sin convertirlo en una condición previa para resolver la devolución. Esta experiencia muestra la importancia de establecer desde el inicio cuál es la entidad controvertida, quiénes mantienen responsabilidades respecto de ella y qué asuntos deben resolverse para adoptar una decisión proporcionada.

La identificación de los incumbentes tampoco equivalía a exigir una opinión indiferenciada de toda la población zuni. La restitución se apoyó en las autoridades relacionadas con las figuras, en una decisión formal del gobierno tribal y en antecedentes históricos y museológicos acerca de su extracción. Esta combinación permitió reconocer la pluralidad interna de la colectividad sin transformar la falta de unanimidad en una causa de inmovilidad. La representatividad relevante para el procedimiento surgió de la correspondencia entre el ámbito de la decisión y las atribuciones de quienes participaron. El museo tuvo que comprender una estructura de autoridad que no coincidía con sus propias divisiones profesionales ni podía reducirse a la elección de un único portavoz.

En 1987, el Smithsonian completó el procedimiento de desafectación y entregó las dos figuras a una delegación zuni. La desafectación retiró formalmente los *Ahayu:da* de la colección y permitió su transferencia. Una vez recibidos, las autoridades zuni realizaron las acciones ceremoniales necesarias para trasladarlos e instalarlos nuevamente en un santuario. El retorno adquirió eficacia mediante esa reinserción territorial y

ritual. La entrega administrativa constituía una condición necesaria, pero la restitución solo se completaba cuando las figuras recuperaban las relaciones y el emplazamiento correspondientes a su función protectora (Merrill *et al*., 1993).

El caso precedió a la aprobación, en 1990, de la Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA), por lo que esta normativa no constituyó el fundamento jurídico de la devolución de 1987. Su formulación posterior ofrece, sin embargo, una categoría útil para comprender la cuestión de la propiedad planteada durante la negociación. La regulación contempla como objetos de patrimonio cultural aquellos que poseen una importancia histórica, tradicional o cultural continua y central para un pueblo o una subdivisión de éste, y que, debido a su carácter colectivo, no podían ser alienados por una persona particular en el momento de su separación. De este modo, distingue entre la posesión o el cuidado ejercidos por alguien y la facultad para transferir el bien como propiedad individual (National Park Service, 2024).

La pertinencia del caso para la gobernanza patrimonial en condiciones de pluralidad ontológica reside en la transformación que produjo sobre las preguntas y competencias del procedimiento museal. El análisis de la procedencia ya no podía limitarse a reconstruir la cadena documental de adquisiciones. También debía establecer si las personas que intervinieron en esas transferencias estaban autorizadas para realizarlas. La conservación debía describir las consecuencias materiales del retorno, mientras la determinación de la finalidad del cuidado exigía considerar las responsabilidades religiosas y territoriales vinculadas con las figuras. La consulta debía identificar a los participantes mediante su relación concreta con los *Ahayu:da*, sin atribuir a cualquier individuo una representación general ni exigir a toda la colectividad un pronunciamiento uniforme.

El reconocimiento de la pluralidad ontológica adquirió así efectos verificables. Modificó la clasificación de las figuras, la interpretación de su procedencia, la valoración del título de propiedad, la selección de los participantes y el destino material de los bienes. La posición inicial del museo también quedó sometida a examen: la permanencia de los *Ahayu:da* en la colección dejó de operar como una situación neutral mientras se evaluaba la reclamación. La custodia museal mantenía interrumpidas las relaciones que las autoridades zuni consideraban constitutivas de las figuras y, por ello, producía consecuencias durante todo el tiempo que duró la negociación.

La restitución de los *Ahayu:da* muestra que la gobernanza patrimonial requiere procedimientos capaces de reconocer autoridades y obligaciones formadas fuera de la organización museal. Ese reconocimiento no supone aceptar de manera indiferenciada cualquier afirmación identitaria. Exige documentar la trayectoria de la entidad, identificar las responsabilidades pertinentes, examinar la autoridad de quienes intervinieron en su transferencia y justificar públicamente la decisión adoptada. En este caso, la convergencia entre conocimiento ceremonial, representación política, investigación histórica y procedimiento institucional permitió revisar una custodia establecida por el museo y restituir a las instituciones zuni la capacidad de determinar la localización, el cuidado y la trayectoria de los *Ahayu:da*.

Discusión: de la pluralidad reconocida a la autoridad justificada

Los dos casos muestran que la pluralidad ontológica adquiere relevancia patrimonial a través de cambios en las prácticas. En el caso mapuche, las relaciones con las piedras modificaron la disposición espacial, el contacto y la secuencia ceremonial dentro del museo. En el caso zuni, la condición de los *Ahayu:da* transformó la valoración de la permanencia material y la legitimidad de las transferencias. La controversia comprende significados, pero se vuelve institucionalmente decisiva cuando afecta acceso, manipulación, conservación, circulación y destino.

Esta constatación precisa el vínculo entre las nociones de disciplinamiento y gobernanza. El estudio del disciplinamiento patrimonial permite reconstruir las

operaciones que estabilizan una pieza, asignan especialistas y convierten la custodia existente en punto de partida. También vuelve visibles las reglas consuetudinarias que establecen cuidadores y restricciones ceremoniales, mientras que la gobernanza patrimonial examina la autoridad producida por cada régimen y establece las condiciones de su coordinación. De este modo, la crítica de la patrimonialización, que inicialmente buscaba realizarse con el concepto de disciplinamiento, se prolonga hacia una teoría de la decisión mediante la noción de gobernanza, buscando reconocer la necesidad institucional de clasificar, pero, al mismo tiempo, de mantener abiertas esas clasificaciones a revisión.

La propuesta puede caracterizarse como una forma de disciplinamiento patrimonial reflexivo. El procedimiento continúa identificando incumbentes, solicitando evidencias y fijando umbrales de decisión. Su reflexividad proviene de aplicar esas exigencias a la propia institución, hacer explícitas las categorías utilizadas y establecer plazos para las medidas provisionales. La disciplina deja de operar como un trasfondo reservado al museo y se convierte en un objeto público de deliberación. Esta transformación tiene efectos cuando los participantes adquieren capacidad real para solicitar información, suspender intervenciones y revisar decisiones.

La representatividad ocupa un lugar acotado dentro de este modelo. Algunas decisiones requieren un mandato político amplio porque comprometen el destino definitivo de una entidad o afectan a numerosos incumbentes. Otras pueden adoptarse a partir de vínculos más específicos. Una familia, un grupo ceremonial o una organización territorial pueden fundamentar medidas de acceso y cautela sin demostrar que expresan la voluntad total del pueblo. La proporcionalidad entre mandato y consecuencia reduce el riesgo de que la búsqueda de unanimidad prolongue indefinidamente la custodia museal.

La misma proporcionalidad limita las portavocías autoatribuidas. La identidad indígena establece una relación histórica relevante y puede ser condición de derechos colectivos, pero la facultad concreta se define mediante el vínculo con la entidad y el acto solicitado. La distinción entre incumbencia, competencia y mandato permite escuchar una demanda antes de resolver su alcance. También ofrece un marco para registrar desacuerdos internos sin utilizarlos como evidencia de falsedad cultural. Así, las colectividades aparecen como espacios políticos donde las relaciones con el patrimonio se producen, transmiten y disputan.

Sin embargo, la gobernanza enfrenta el riesgo de convertirse en una nueva tecnología de exclusión. Los museos controlan archivos, recursos, calendarios y lenguajes técnicos; pueden exigir a los solicitantes una prueba documental que las propias historias de extracción hicieron imposible. Una distribución más equitativa de autoridad requiere compartir información, financiar la participación, reconocer formas orales de transmisión y ofrecer apoyo para reconstruir procedencias. Por ello, la custodia institucional debe someterse a la misma carga de explicación aplicada a las demandas externas de retorno o acceso.

Pese a estos esfuerzos de gobernanza, algunas controversias mantendrán inevitablemente obligaciones incompatibles: la permanencia material puede entrar en tensión con la desintegración ceremonial, el acceso público con la privacidad, y la investigación con la integridad de la entidad. Una decisión legítima identifica las relaciones que protege, las pérdidas que acepta y los actores que asumirán responsabilidad por sus consecuencias. El cuidado se vuelve así una práctica de sostenimiento y respuesta dentro de relaciones concretas, antes que la aplicación uniforme de un principio de conservación (Mol, 2008; Puig de la Bellacasa, 2017).

Finalmente, la comparación entre los casos llevada a cabo posee ciertos límites. Los *newenke kura* y los *Ahayu:da* participan de historias políticas, instituciones y regímenes jurídicos diferentes. En este artículo hemos utilizado ambos casos solamente para desarrollar preguntas comunes y no para establecer equivalencias culturales. La utilidad futura del modelo ensayado dependerá de investigaciones empíricas capaces de reconstruir los procedimientos locales de autoridad, las transformaciones materiales involucradas y los desacuerdos que cada protocolo deja fuera.

Conclusiones

La gobernanza patrimonial en condiciones de pluralidad ontológica responde a una transformación de las controversias museales. El reconocimiento de una entidad como ancestro, ser vivo o presencia ceremonial introduce relaciones que afectan el acceso, la conservación y el destino de las colecciones. La institución debe examinar entonces la autoridad que ejerce, las competencias de los participantes y las consecuencias de sus protocolos. La apertura museográfica adquiere profundidad cuando esas relaciones pueden modificar las condiciones efectivas del cuidado.

El disciplinamiento patrimonial ofrece la primera dimensión de este análisis. Permite identificar cómo inventarios, depósitos, conocimientos expertos y normas de circulación producen bienes relativamente estables y custodias con apariencia de continuidad natural. Su alcance comprende también los regímenes sostenidos por autoridades políticas, religiosas y consuetudinarias. Cada uno distribuye posiciones, conocimientos y facultades. La pregunta por la legitimidad se dirige al mandato, la competencia, la finalidad, el procedimiento y las posibilidades de revisión que sostienen esa distribución.

La pluralidad ontológica constituye una condición situada. Su reconocimiento surge de prácticas que enactúan entidades y obligaciones diferentes, junto con las consecuencias institucionales que esas prácticas solicitan. Esta formulación permite tomar en serio las relaciones indígenas con las colecciones y mantener abierta la heterogeneidad interna de los pueblos. La pertenencia colectiva, el conocimiento ceremonial, la posesión y la representación política aparecen como vínculos diferenciados cuya relevancia debe establecerse para cada decisión.

Los *newenke kura* muestran una transformación del procedimiento museal mediante conocimientos ceremoniales y ajustes en las condiciones de interacción. Los *Ahayu:da* permiten observar los límites colectivos de la posesión individual y el desacuerdo sobre la permanencia material. En ambos casos, la gobernanza distribuye competencias, reúne evidencias heterogéneas y gradúa la justificación según la irreversibilidad de la medida.

La propuesta operacional desarrollada en este artículo organiza la decisión mediante un diagnóstico de la controversia, cautela proporcional, mapa de incumbencias, distribución de competencias, evidencia combinada, gradación temporal y mecanismos de revisión. Su aplicación no ofrece una solución predeterminada. Proporciona condiciones para que las ontologías presentes en los protocolos puedan ser reconocidas y discutidas, y para que la custodia deje de funcionar como una respuesta exenta de justificación.

La contribución principal reside en vincular la crítica del disciplinamiento con una propuesta de gobernanza patrimonial. Gobernar la pluralidad implica sostener el desacuerdo dentro de procedimientos capaces de producir decisiones, reconocer sus costos y responder ante quienes mantienen relaciones con la entidad. La calidad de una institución patrimonial puede evaluarse entonces por la forma en que justifica el poder que ejerce y por su capacidad para revisar las condiciones de cuidado que había considerado evidentes. ●

Referencias

Antileo, E. (2020). *¡Aquí estamos todavía! Anticolonialismo y emancipación en los pensamientos políticos mapuche y aymara (Chile-Bolivia, 1990-2006)*. Pehuén Editores.

Australia ICOMOS. (2013). *The Burra Charter: The Australia ICOMOS charter for places of cultural significance*.

Beetham, D. (1991). *The legitimation of power*. Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-1-349-21599-7

Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.

Bevir, M. (2013). *A theory of governance*. University of California Press.

Blaser, M. (2009). La ontología política de un programa de caza sustentable. *World Anthropologies Network/Red de Antropologías del Mundo*, 4, 81-108.

Blaser, M. (2018). ¿Es otra cosmopolítica posible? *Anthropologica*, 36(41), 117-144. https://doi.org/10.18800/anthropologica.201802.005

Boast, R. (2011). Neocolonial collaboration: Museum as contact zone revisited. *Museum Anthropology*, 34(1), 56-70. https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x

Brubaker, R. (2004). *Ethnicity without groups*. Harvard University Press.

Carpenter, K. A., Katyal, S. K., y Riley, A. R. (2009). In defense of property. *The Yale Law Journal*, 118(6), 1022-1125. https://www.jstor.org/stable/40389482

Carvalho, A., y Falanga, R. (2016). Da democratização das formas de governação na política à partilha de autoridade no campo dos museus e do património. En A. Carvalho (Ed.), P*articipação. Partilhando a responsabilidade* (pp. 29-44). Acesso Cultura.

Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Gustavo Gili.

Clavir, M. (2002). *Preserving what is valued: Museums, conservation, and First Nations*. UBC Press.

Colwell, C. (2017). *Plundered skulls and stolen spirits. Inside the fight to reclaim Native America's culture*. University of Chicago Press.

Consejo Internacional de Museos (2026). *Código de ética del ICOM para los museos*. https://icom.museum/wp-content/uploads/2026/07/ICOM-Codigo-de-etica-para-los-museos_2026_ES.pdf

Cortés, C. (2021). Soluciones creativas en la gestión del patrimonio cultural inmaterial. Análisis de caso a las Buenas Prácticas de Salvaguardia de la UNESCO en Sudamérica. *Revista Sophia Austra*l, 27(4). https://doi.org/10.22352/SAUSTRAL202127004

Cortés, C. (2022). Análisis genealógico del patrimonio cultural inmaterial: conformación del concepto e identificación de sus arbitrariedades. *Cultura y Representaciones Sociales*, 16(32), e0001992. https://www.culturayrs.unam.mx/index.php/CRS/article/view/946

Cortés, C. (2023). Identidad y pueblos indígenas: abriendo alternativas al disciplinamiento patrimonial. *CUHSO*, 33 (2), 185-205. https://doi.org/10.7770/cuhso-v33n2-art618

Cortés, C. (2025). *Adiós a la diferencia. Un estudio sobre la libre determinación y la esencialización indígena* [Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Chile].

De la Cadena, M. (2015). *Earth beings. Ecologies of practice across Andean worlds*. Duke University Press.

De la Cadena, M. (2020). Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política». *Tabula Rasa*, 33, 273-311. https://doi.org/10.25058/20112742.n33.10

Deacon, H., & Smeets, R. (2013). Authenticity, value and community involvement in heritage management under the World Heritage and Intangible Heritage Conventions. *Heritage & Society*, 6(2), 129-143. https://doi.org/10.1179/2159032X13Z.0000000009

Determining Cultural Affiliation, 43 C.F.R. § 10.3 (2024). https://www.ecfr.gov/current/title-43/subtitle-A/part-10/section-10.3

Escalera Reyes, J., y Guerrero Valdebenito, R. (2019). Conflictos y oportunidades de la participación ciudadana en procesos de patrimonialización local: estudio de casos en España y Chile. *Apuntes. Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural*, 32(2). https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc32-2.copc

Escobar, A. (2016). Sentipensar con la Tierra. Las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las epistemologías del Sur. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 11(1), 11-32. https://doi.org/10.11156/aibr.110102

Forst, R. (2012). *The right to justification. Elements of a constructivist theory of justice* (J. Flynn, Trad.). Columbia University Press.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1975).

González Casanova, M. (2024). *Volver a la tierra. La mirada mapuche sobre las colecciones en el Ruka Kimvn Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, Museo Mapuche de Cañete*. Observatorio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. https://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2024/02/26/volver-a-la-tierra-la-mirada-mapuche-sobre-las-colecciones-en-el-ruka-kimvn-tain-volil-juan-cayupi-huechicura-museo-mapuche-de-canete/

Goodin, R. E. (2007). Enfranchising all affected interests, and its alternatives. *Philosophy & Public Affairs*, 35(1), 40-68. https://doi.org/10.1111/j.1088-4963.2007.00098.x

Gupta, A., & Ferguson, J. (2008). Más allá de la "cultura": espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* (7), 233-256. https://doi.org/10.7440/antipoda7.2008.10

Harrison, R. (2013). *Heritage. Critical approaches*. Routledge.

Harrison, R. (2015). Beyond "natural" and "cultural" heritage. Toward an ontological politics of heritage in the age of the Anthropocene. *Heritage & Society*, 8(1), 24-42. https://doi.org/10.1179/2159032X15Z.00000000036

Henare, A., Holbraad, M., y Wastell, S. (Eds.). (2007). *Thinking through things. Theorising artefacts ethnographically*. Routledge.

Holbraad, M., y Pedersen, M. A. (2017). *The ontological turn. An anthropological exposition*. Cambridge University Press.

Honoré, A. M. (1961). Ownership. En A. G. Guest (Ed.), *Oxford essays in jurisprudence* (pp. 107-147). Oxford University Press.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2016). *Educação patrimonial: inventários participativos: manual de aplicação*. IPHAN.

International Law Association. (2022). *Participation in cultural heritage governance at the global level. Final report of*

the Committee on Participation in Global Cultural Heritage Governance. https://www.ila-hq.org/en_GB/documents/01-ila-participation-final-report-lisbonfinal

Jiménez, M., y Sainz, M. (2011). ¿Quién hace al patrimonio? Su valoración y uso desde la perspectiva del campo de poder. *Intervención*, 2(3), 14-21.

Jiménez-Esquinas, G., y Sánchez-Carretero, C. (2015). Mediaciones patrimoniales para relaciones incendiarias. El caso del santuario da Virxe da Barca de Muxía. *Revista PH*, (88), 2-8. https://doi.org/10.33349/2015.0.3633

Kreps, C. F. (2003). *Liberating culture. Cross-cultural perspectives on museums, curation and heritage preservation*. Routledge.

Macusaya, C. (2019). *Batallas por la identidad: indianismo, katarismo y descolonización en la Bolivia contemporánea*. Editor Daniel Coronel.

Menard, A. (2018). *Sobre la vida y el poder de las piedras: Newenke kura en el Museo Mapuche de Cañete*. Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/sobre-la-vida-y-el-poder-de-las-piedras-newenke-kura-en-el-museo-mapuche-de-canete

Merrill, W. L., Ladd, E. J. y Ferguson, T. J. (1993). The return of the *Ahayu:da*. Lessons for repatriation from Zuni Pueblo and the Smithsonian Institution. *Current Anthropology*, 34(5), 523-567. https://doi.org/10.1086/204205

Merry, S. E. (1988). Legal pluralism. *Law & Society Review*, 22(5), 869-896. https://doi.org/10.2307/3053638

Mol, A. (1999). Ontological politics. A word and some questions. *The Sociological Review*, 47(1_suppl), 74-89. https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1999.tb03483.x

Mol, A. (2008). *The logic of care. Health and the problem of patient choice*. Routledge.

Moore, S. F. (1973). Law and social change. The semi-autonomous social field as an appropriate subject of study. *Law & Society Review*, 7(4), 719-746. https://doi.org/10.2307/3052967

Naciones Unidas (2007). *Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas*. https://legal.un.org/avl/ha/ga_61-295/ga_61-295.html

National Park Service (2024). *Frequently asked questions. Native American Graves Protection and Repatriation Act.* U.S. Department of the Interior. https://www.nps.gov/subjects/nagpra/frequently-asked-questions.htm

Peers, L., y Brown, A. K. (Eds.). (2003). *Museums and source communities. A Routledge reader.* Routledge.

Pitkin, H. F. (1967). *The concept of representation*. University of California Press.

Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of care. Speculative ethics in more than human worlds*. University of Minnesota Press.

Querol, M. (2020). *Manual de gestión del patrimonio cultural*. España: Akal.

Quilaqueo, D., y Quintriqueo, S. (2010). Saberes educativos mapuches: un análisis desde la perspectiva de los kimches. *Polis*, 9(26), 337-360. https://doi.org/10.4067/S0718-65682010000200016

Sánchez-Carretero, C. (2012). Hacia una antropología del conflicto aplicada al patrimonio. En B. Santamarina Campos (Coord.), *Geopolíticas patrimoniales. De culturas, naturalezas e inmaterialidades. Una mirada etnográfica* (pp. 195-210). Germania. Repositorio Digital CSIC. http://hdl.handle.net/10261/98651

Santamarina Campos, B. (2021). Patrimonio colectivo. Comunidades, participación y sostenibilidad. *Revista PH*, 104, 58-77. https://doi.org/10.33349/2021.104.5000

Saward, M. (2010). *The representative claim*. Oxford University Press.

Smith, L. (2006). Uses of heritage. Routledge.

Starrenburg, S. (2023). Final report of the ILA Committee on Participation in Global Cultural Heritage Governance. *International Journal of Cultural Property*, 30(2), 230-244. https://doi.org/10.1017/S0940739123000097

Tyler, T. R. (2006). *Why people obey the law*. Princeton University Press.

UNESCO (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. https://www.unesco.org/es/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage

UNESCO, ICCROM, ICOMOS, y UICN. (2014). *Gestión del patrimonio mundial cultural*. UNESCO.

Wali, A., y Collins, R. K. (2023). Decolonizing museums. Toward a paradigm shift. *Annual Review of Anthropology*, 52, 329-345. https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-052721-040652

Waterton, E., Smith, L., y Campbell, G. (2006). The utility of discourse analysis to heritage studies. The Burra Charter and social inclusion. *International Journal of Heritage Studies*, 12(4), 339-355. https://doi.org/10.1080/13527250600727000

Waterton, E., y Smith, L. (2010). The recognition and misrecognition of community heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 16(1-2), 4-15. https://doi.org/10.1080/13527250903441671

Wright, S. (1998). The politicization of "culture". Anthropology Today, 14(1), 7–15. https://doi.org/10.2307/2783092

Young, I. M. (2000). Inclusion and democracy. Oxford University Press.

Reflexión crítica sobre la educación patrimonial en el Museo de las Culturas de Oaxaca, México, desde las voces de las niñeces y la decolonialidad

Critical reflection on heritage education at the Museum of Cultures of Oaxaca, Mexico, from the voices of children and decoloniality

Daniel Barrera Fernández*, Marco Antonio Hernández**, Itzel Velasco López***

Resumen

El presente artículo examina la relación entre la educación patrimonial y la construcción de significados en las niñas y niños que visitan el Museo de las Culturas de Oaxaca, México, incluyendo una visión decolonial. Se analiza cómo los programas de mediación institucional, a menudo anclados en una visión académica, entran en tensión con las subjetividades de los niños y las niñas locales de educación primaria. A través de un enfoque cualitativo centrado en la escucha activa —23 entrevistas semiestructuradas—, los resultados sugieren que las niñeces logran establecer vínculos afectivos y ligados a la contemporaneidad con el patrimonio de los pueblos originarios a pesar de la rigidez de los discursos oficiales. Se concluye que es necesario dar el paso hacia una museografía decolonial que reconozca a las culturas originarias como presentes vivos y a la infancia como un actor social con plena capacidad interpretativa.

Palabras clave • decolonialidad, museo, niñeces, Oaxaca, pueblos originarios

* **Daniel Barrera Fernández** | Doctor en Urbanismo. Estudio, gestión y conservación del patrimonio material e inmaterial. Urbanismo en centros históricos, turismo cultural y urbano, eventos, movilidad activa. Universidad de Sevilla • https://orcid.org/0000-0002-2670-5370 • dbarrera@us.es

* **Marco Antonio Hernández** | Doctor en Antropología. Estudio, gestión y conservación del patrimonio material e inmaterial. Arqueometría, urbanismo en centros históricos, turismo cultural y urbano. Universidad de Sevilla • https://orcid.org/0000-0002-4741-410X • mhernandez4@us.es

* **Itzel Velasco López** | Doctora. en Educación, Arte y Cultura. Educación y mediación en museos, interpretación del patrimonio cultural, educación patrimonial, gestión de museos, vinculación entre museo y comunidad. Instituto Nacional de Antropología e Historia México • https://orcid.org/0009-0001-9378-7257 • itvelvelasco1909@gmail.com

Fecha de recepción: 28 de mayo de 2026 • Fecha de aceptación: 15 de agosto de 2026.

Citar este artículo como: Barrera Fernández, D., Hernández, M. A., Velasco López, I. (2026). Reflexión crítica sobre la educación patrimonial en el Museo de las Culturas de Oaxaca, México, desde las voces de las niñeces y la decolonialidad. Revista *Nodo*, *21* (41), julio-diciembre, pp. 50-63. doi: 10.54104/nodo.v21n41.2470

Abstract

This article examines the relationship between heritage education and the construction of meaning in children visiting the Museum of Cultures of Oaxaca, Mexico, incorporating a decolonial perspective. It analyzes how institutional mediation programs, often grounded in an academic approach, clash with the subjectivities of local primary school children. Through a qualitative approach centered on active listening —23 semi-structured interviews—, the results suggest that children are able to establish affective and contemporary connections with the heritage of Indigenous peoples, despite the rigidity of official narratives. The article concludes that it is necessary to move towards a decolonial museography that recognizes Indigenous cultures as living entities and children as social actors with full interpretive capacity.

Keywords • decoloniality, museum, childhood, Oaxaca, indigenous people

Introducción

El museo contemporáneo, en su función como mediador del patrimonio, se enfrenta en la actualidad al desafío de cuestionar sus propias bases epistemológicas, especialmente en contextos donde la herencia colonial sigue configurando las relaciones sociales. En el caso de México —específicamente en el estado de Oaxaca, caracterizado por su profunda raíz indígena—, esta tensión se materializa en el Museo de las Culturas de Oaxaca. Ubicado en el exconvento de Santo Domingo de Guzmán, en el centro histórico, esta institución no sólo resguarda un acervo arqueológico y etnográfico de valor excepcional, sino que habita un espacio arquitectónico que simboliza, en sí mismo, la superposición de la cultura colonizadora sobre las civilizaciones originarias.

La educación patrimonial ha sido entendida tradicionalmente como una herramienta unidireccional para la formación de ciudadanos y ciudadanas a través de la transmisión de datos históricos. No obstante, bajo el enfoque del pensamiento crítico y decolonial, surge la necesidad de preguntarse sobre qué patrimonio se enseña y desde qué posición de poder se transmite. Con frecuencia, los programas educativos museísticos relegan a los pueblos originarios a un papel de actores del pasado, transformando su cultura en un objeto de estudio arqueológico, distante y despojado de su dinamismo actual. En este contexto, las niñeces suelen ser tratadas como receptores pasivos de narrativas limitadas con guiones museográficos cerrados, restringiendo su capacidad para relacionarse con el patrimonio desde su propia realidad cotidiana.

Esta investigación se aleja de las visiones que sitúan a las niñeces como un grupo en formación o carente de criterio, para reconocerlas como un conjunto de actores sociales con capacidad de agencia. A través del análisis de las dimensiones emocionales, sensoriales y de valores, este estudio pretende demostrar que la escucha activa permite emerger significados que la museografía tradicional suele ignorar. Al integrar estas voces, el artículo propone una reflexión necesaria sobre la urgencia de decolonizar el saber patrimonial y transitar hacia modelos de mediación horizontales, donde el museo deje de ser un templo de verdades cerradas para convertirse en un espacio de encuentro identitario y ciudadano.

La educación patrimonial y la infancia en el contexto del patrimonio

La educación patrimonial puede definirse como la disciplina que contribuye a la investigación y aplicación de las estrategias educativas y didácticas necesarias para el conocimiento, divulgación, interpretación, reflexión e interiorización de los bienes culturales. Sus planteamientos conceptuales se remontan a la Carta de Atenas de 1931, que depositó por primera vez en los educadores la responsabilidad de fomentar el afecto y el respeto por los monumentos —especialmente la arquitectura— entre la juventud. Esta profesionalización evolucionó junto con la educación museística, con pioneras como Ruth Weston, contratada en el Museo de

Leicester (Reino Unido) en 1931 como la primera educadora de museos a tiempo completo (Pastor Homs, 2004). Más tarde, la corriente fue influenciada por la pedagogía transformadora de Paulo Freire en el Brasil de los años 1960 (Millán, 2020).

La madurez académica se alcanzó a través de la Convención del Patrimonio Mundial de 1972 y la Convención de la UNESCO de 2003 para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, que instaron a difundir el patrimonio cultural tanto en la educación formal y como en la no formal. No obstante, aunque iniciativas de la UNESCO como "El patrimonio mundial en manos de los jóvenes" buscaron proporcionar materiales didácticos sobre los sitios del patrimonio mundial, estas iniciativas han sido criticadas debido a que pasan por alto las formas diversas y específicas en las que las niñas y los niños interactúan con el patrimonio en sus experiencias cotidianas. Más recientemente, el programa *Reconnecting with your culture* (https://projectrwyc.wordpress.com/) y la posterior *Carta de Tokio* han propuesto un nuevo enfoque más humanista que fortalece el diálogo entre profesores, estudiantes y autoridades educativas, además de promover el reconocimiento de las culturas y los patrimonios de todas las regiones del mundo (Vásquez Nava, 2022).

Sin embargo, la eficacia de estos programas se ve a menudo limitada por lo que Bourdieu (2010) denomina la desigualdad de las necesidades culturales. Para abordar estas disparidades sociales, la educación patrimonial debe desplazar su enfoque del valor intrínseco del objeto a las percepciones del sujeto (García Valecillo, 2015). Esto requiere una reconceptualización fundamental de la infancia como una categoría social compleja (De la Jara, 2015).

La educación patrimonial en el contexto mexicano y oaxaqueño

Históricamente, la relación entre la infancia mexicana y el patrimonio cultural ha estado mediada por instituciones estatales, destacando el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH, fundado en 1939) y la Secretaría de Educación Pública (SEP, fundada en 1952). Tradicionalmente, estos organismos veían al museo y a la escuela como fuerzas colaboradoras encargadas de presentar los "monumentos" a la infancia. Sin embargo, a lo largo de las últimas décadas se ha testimoniado una evolución hacia modelos más vivenciales y basados en la identidad, que ponen en cuestión dicho planteamiento vertical. Varias iniciativas clave ilustran esta evolución pedagógica, como "Arqueólogos en apuros", un proyecto que utilizó retransmisiones llevadas a cabo por los propios estudiantes —tanto ellas y ellos en persona como utilizando títeres—, sustituyendo las cronologías rígidas por las propias curiosidades e inquietudes de los niños y las niñas respecto a la vida cotidiana en la antigua Teotihuacan (Delgado Rubio, 2017). También destacan las iniciativas lideradas por Claudia Morales, como "Échale un ojo a tus monumentos", que se centraron en las tradiciones orales y las narrativas de origen comunitario. Éstas permitieron que los estudiantes de educación secundaria definieran lo que era significativo para ellos en relación con la arquitectura de la Ciudad de México (Morales Vázquez, 2012). Del mismo modo, el programa "Guardianes del Real", del grupo de investigación ChildHerit, plantea que las niñas y los niños no simplemente visitan los monumentos, sino que los habitan como extensiones de sus hogares y del juego diario (Alvarado Solís, 2019).

En Oaxaca, el Museo de las Culturas ha pasado de las visitas guiadas tradicionales a convertirse en un nodo de interpretación intercultural gracias a la creación del Departamento de Comunicación Educativa (Gándara Vásquez, 2023). Al servir como el vínculo principal entre las escuelas y la riqueza etnográfica del estado, la institución pretende fomentar un diálogo entre los objetos y las realidades culturales contemporáneas.

Más allá del museo, otras iniciativas locales intentan cerrar la brecha entre el patrimonio y la comunidad en Oaxaca. "Patrimonitos" utiliza la narración de historias para transformar los sitios arquitectónicos en responsabilidades personales para los estudiantes de tercer grado (García Jiménez y Yáñez García, 2019). De manera similar, "Culturalitos" fusiona las tradiciones

lingüísticas zapotecas y el conocimiento artesanal con el currículo formal en el Valle de Tlacolula (Santos Estrada y Hernández Méndez, 2018).

La decolonización del museo

Al considerar la institución museística como el medio de interacción principal entre las infancias y el patrimonio cultural, no se debe olvidar la cuestión sobre qué es lo que se comunica a través de esta estructura institucional, qué perciben las niñas y los niños al entrar a un espacio solemne —el edificio en este caso— que representa al poder hegemónico. Los museos han sido tradicionalmente considerados instituciones educativas que, con la exposición de sus colecciones, contribuyen a la divulgación del conocimiento de la historia de la humanidad. Sin embargo, en la actualidad surge la tarea de replantear la función política y educativa de estas instituciones al servicio del Estado.

Las niñas y los niños reconocen narrativas históricas que reproducen la forma oficial de la historia, que se refleja en la organización de la exhibición de los objetos arqueológicos e históricos en el espacio cultural. En nuestro caso de estudio —el Museo de las Culturas de Oaxaca— sigue existiendo un sesgo en la representación de la diversidad cultural de Oaxaca. Fernández Cabaleiro (2024) plantea realizar un giro hacia la decolonización del modelo histórico dominante, es decir, de la historia oficial que invisibiliza las minorías. Sin embargo, la decolonización de los museos no sólo implica la revisión de las narrativas, sino también la reflexión sobre las formas en las que opera la institución cultural. Así, diversas áreas del recinto se convierten en espacios de disputa donde se proyectan relaciones de poder a implementación del discurso avalado por los especialistas, donde el patrimonio cultural no logra generar apertura hacia las comunidades, al diálogo con el otro o la otra.

En este sentido, Vergès (2024) proporciona un análisis crítico sobre la construcción colonial de los espacios museísticos. Habla sobre la formación del museo como una institución colonial, producto de la Ilustración europea y de la curiosidad científica, nacido de las expediciones coloniales y del "descubrimiento" de continentes lejanos. En el caso de México podemos considerar que los museos nacionales juegan este papel a menor escala, pero con el mismo objetivo, ofreciendo un escaparate único de la grandeza del Estado-nación, capaz de reunir obras maestras artísticas para el placer y orgullo de sus ciudadanos. Sin embargo, esta representación se encuentra mediada por estructuras hegemónicas que deciden qué se debe exhibir y, en consecuencia, qué deben conocer las niñeces que visitan el espacio cultural.

Como se ha planteado en los debates sobre decolonialidad, el museo tradicional ha funcionado históricamente como un dispositivo de poder que clasifica y jerarquiza las culturas. Mignolo (2010) sugiere que la modernidad y la colonialidad son dos caras de la misma moneda, lo que se traduce, en el recinto, en la exhibición de los pueblos originarios como entes del pasado, negando su contemporaneidad y su capacidad de transformación e impacto vital actual. Esto se relaciona con el hecho de que el museo acaba siendo un lugar frecuentado esencialmente por las clases sociales más acomodadas, poco acogedor para las clases populares, las personas indígenas, las personas pobres y las personas racializadas (Vergès, 2024).

Aunque en términos de políticas culturales, en México se trata de promover espacios inclusivos y de fácil acceso, cada día percibimos con mayor relevancia el uso turístico de los museos —entre ellos, el Museo de las Culturas de Oaxaca—, desvirtuando su función social de educación, de espacio de recreación y reconocimiento de la identidad cultural de una sociedad. Esta desvirtuación se produce en una tendencia general de enfoque de la política cultural en el esparcimiento y el ocio asociado a los criterios de mercado (Tobar *et al*., 2018). Este uso excesivo del mercado y el turismo de los bienes culturales también es percibido por las niñas y los niños que observan estas formas de representación del patrimonio cultural.

Desde la institución se debe replantear qué se quiere transmitir a la comunidad local y reconocer, principalmente, lo que la comunidad desea saber sobre su

propio patrimonio. Por lo tanto, es necesario un análisis crítico acerca de la línea de pensamiento en la que se enfocará la misión de la divulgación del patrimonio cultural para las niñas y los niños que conocen el museo, considerando la producción y divulgación del conocimiento sobre el patrimonio para el servicio de las necesidades sociales. En este contexto, el Museo de las Culturas de Oaxaca no es un contenedor neutro, sino un espacio donde se manifiesta la huella colonial. Esta investigación parte de la premisa de que es imprescindible visibilizar esta tensión no sólo como un acto de denuncia, sino como una ruta para establecer nuevas formas de trabajo horizontal. Es imperativo que el museo deje de divulgar únicamente la historia oficial, para permitir que las niñeces se vinculen con las narrativas de las culturas que han sido sistemáticamente relegadas (Quijano, 2000).

Preguntas de investigación y objetivos

Se deben generar estrategias de divulgación de los valores del patrimonio cultural, y centrarse en la comprensión de las necesidades de los usuarios locales del patrimonio cultural, especialmente las niñas y los niños. Para ello hay que comprender cómo llevan a cabo su proceso de apropiación y relación con el patrimonio a través de sus experiencias, sentimientos y conocimientos previos.

La opinión de las infancias es fundamental para generar estrategias de vinculación con el patrimonio, pero como un proceso de cocreación de acciones educativas desde la educación patrimonial a través de las necesidades y opiniones de las infancias que visitan el museo. Por lo tanto, la pregunta de investigación sería: ¿cómo elaboran las niñas y los niños de educación primaria un significado y le asignan un valor al patrimonio cultural que conocen en el Museo de las Culturas de Oaxaca? Al tratar de responderla emergen otras preguntas con las que contribuir a comprender el uso del patrimonio que hacen las niñas y los niños, así como indagar la forma en que las niñeces se apropian del mismo: ¿cuál es su opinión sobre el patrimonio cultural?, ¿cómo se apropian del patrimonio?, ¿cómo es su experiencia con el patrimonio arqueológico e histórico durante su visita en el museo?, ¿qué infancias tienen acceso al conocimiento del patrimonio y cuáles quedan excluidas?, ¿qué discurso les está comunicando el museo sobre el patrimonio cultural?

Es importante escuchar la opinión de las niñas y los niños, darles un espacio de interlocución con el espacio cultural y el patrimonio. Es necesario considerar a las niñas y los niños con el mismo derecho que tiene cualquier adulto de externar su opinión, y así comprender cómo se lleva a cabo la construcción de su experiencia con el patrimonio en el museo, y de qué manera construye sus propios significados, valores y perspectivas del uso educativo del patrimonio en relación con su vida cotidiana.

El objetivo general es analizar los significados que las infancias de educación primaria construyen sobre el patrimonio cultural y comprender la experiencia que tienen en su visita al Museo de las Culturas de Oaxaca, con la finalidad de indagar cuáles son los valores que la institución está comunicando y cómo es el proceso de apropiación del patrimonio cultural entre las niñeces de Oaxaca. Lo anterior aportará a futuro un plan de educación patrimonial que promueva el valor educativo del patrimonio poniendo en el centro a las infancias.

Los siguientes objetivos específicos permitirán comprender diversos temas relacionados con la experiencia y los significados del patrimonio para niñas y niños:

- Conocer la opinión de las infancias de educación primaria sobre el patrimonio cultural que exhibe el Museo de las Culturas de Oaxaca.
- Analizar cómo es la experiencia de las niñeces en el museo.
- Describir cómo los niños y las niñas se apropian del patrimonio cultural.
- Identificar los valores y significados que le asignan al patrimonio cultural que se exhibe en el recinto cultural.
- Caracterizar a las infancias que tienen acceso al patrimonio cultural en el museo.



Figura 1 | Entrada al Museo de las Culturas de Oaxaca. Fuente: los autores.

Caso de estudio: el Museo de las Culturas de Oaxaca

El Museo de las Culturas de Oaxaca representa uno de los centros culturales más relevantes del sur de México. Forma parte de la red de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Se estableció en 1972 en el exconvento de Santo Domingo de Guzmán, edificio del siglo XVI que condiciona la experiencia del visitante por su tamaño y majestuosidad. Cabe mencionar que el edificio se encuentra en el centro histórico de Oaxaca que, junto con la zona arqueológica de Monte Albán, forman parte de la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO desde 1987. Otro aspecto relevante es una gran presencia de turistas en los alrededores y como visitantes del museo (Barrera-Fernández

y Hernández-Escampa, 2017), que afecta a la percepción de las infancias sobre el valor y la función de la institución.

El guion museográfico actual se organiza de forma cronológica, y abarca desde las primeras ocupaciones de cazadores-recolectores hasta la época contemporánea, con un énfasis pronunciado en la época prehispánica y los tesoros arqueológicos, como los de la Tumba 7 de Monte Albán, explorada por Alfonso Caso en 1932. Aunque la totalidad de la colección que resguarda el museo no se encuentra en exhibición, podemos conocer una parte importante en las trece salas de exhibición permanente ubicadas en la planta alta del edificio. En la planta baja está el acceso al museo, la tienda Educal, las salas de exhibición temporal y la biblioteca Francisco de Burgoa de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. La institución colinda con el Jardín Etnobiológico de Oaxaca, ubicado también en el recinto del exconvento.

La exposición permanente ilustra el guion museográfico planeado y desarrollado principalmente por los investigadores del INAH, y se exhibe una gran colección de patrimonio arqueológico procedente de diversas regiones de Oaxaca. Inicia con la sala I. "Culturas milenarias", Sala II. "Tiempos de florecer", Sala II.I "El tesoro de la Tumba 7 de Monte Albán", y la Sala IV. "Los señoríos".

Las salas V. "Contacto y conquista"; VI. "La nueva fe. Escribiendo el pasado"; VII. "Respuesta indígena", y VIII. "Materia y espíritu", presentan la colección de objetos de la época colonial en Oaxaca.

La exposición permanente continúa en las salas IX. "Surgimiento de una nueva nación"; X. "Orden y progreso", y XI. "México moderno", donde se exponen principalmente objetos históricos del inicio de la Independencia, la época de la Reforma y pertenecientes o relativos a los presidentes Benito Juárez y Porfirio Díaz, ambos oaxaqueños.

Para terminar, se dedican sólo dos salas al acervo etnográfico: la XII. "Pluralidad cultural", y XIII. "La defensa de la memoria", ambas con muestras bastante pobres de la riqueza cultural que confluye en las regiones del estado.

Existe una sala dedicada a exhibir la historia de la orden dominica a través de los objetos arqueológicos descubiertos en las excavaciones del exconvento, así como salas temáticas muy pequeñas sobre los oficios y las artesanías de Oaxaca.

A este acervo patrimonial debemos sumar el propio edificio, uno de los primeros referentes que las niñeces observan en la difusión del propio estado de Oaxaca en los medios de comunicación.

En 1998, después de un proceso complejo de restauración, conservación y remodelación, el museo adoptó la denominación actual de Museo de las Culturas de Oaxaca, con la finalidad de reconocer la realidad multiétnica y pluricultural de Oaxaca. La curaduría, el diseño y el montaje estuvieron a cargo de arqueólogos, antropólogos, historiadores, arquitectos, diseñadores industriales y gráficos, restauradores, así como escultores y pintores. La propuesta original menciona el hecho de haber tomado en cuenta a las niñas y los niños en el diseño museográfico, y se ideó un cedulario de mano con un lenguaje accesible (Ortiz Lanz, 1998).

Metodología

En primer lugar se realizó un análisis crítico del discurso contenido en las políticas del propio museo, con la finalidad de obtener un marco de reflexión que inscribe los resultados de la investigación.

En cuanto al trabajo con las infancias, se utilizó la entrevista semiestructurada, entendida de acuerdo con la propuesta de Briggs (1986) como un acto comunicativo donde el contexto es fundamental. No se buscaron entrevistas en profundidad en el sentido tradicional (Merlino, 2009), sino conversaciones fluidas que generaran un ambiente de confianza y flexibilidad para romper la barrera del diálogo con las niñeces y permitir que los niños y las niñas hicieran preguntas sobre los temas que ocupaban su interés. Las entrevistas fueron grabadas en audio (previa autorización de tutores) y complementadas con un diario de campo para registrar el lenguaje no verbal y el contexto.

La muestra fue de catorce niñas y nueve niños de

entre 8 y 12 años, estudiantes de educación primaria. El criterio de inclusión principal fue ser "visitante local" (nacidos y residentes en el estado de Oaxaca), todos procedentes de escuelas públicas y privadas de la ciudad y municipios como Santa Cruz Xoxocotlán, San Martín Mexicapan y Santa Lucía del Camino, entre otros.

Para el análisis de las subjetividades retomamos la tipología de Patton (1980), que propone seis células o dimensiones de análisis: experiencia y comportamiento (lo que hacen), opiniones y valores (creencias), sentimientos (emociones), conocimientos, percepciones sensoriales y datos demográficos (Goetz y LeCompte, 1988). Esta estructura permite capturar no sólo lo que el niño aprende formalmente, sino cómo siente y significa el espacio. Asimismo, el Modelo Contextual de Aprendizaje (Falk y Dierking, 2000) nos recuerda que la visita al museo es un proceso de interacción entre el contexto personal, el sociocultural y el físico (el edificio y las piezas).

Para el procesamiento de la información se realizó una transcripción textual de los audios. El análisis se basó en la codificación propuesta por Strauss y Corbin (2002), analizando palabras, frases u oraciones significativas que permitieran identificar categorías emergentes. Con este proceso se pudieron etiquetar fenómenos vinculados con la identidad, la emoción y la memoria familiar, contrastándolos con el guion oficial de la institución, mismo que se ha analizado desde la propia experiencia en el Departamento de Comunicación Educativa, y con la recopilación y valoración de los programas de educación patrimonial llevados a cabo actualmente en el Museo de las Culturas de Oaxaca.

Resultados y discusión

Reflexión sobre los programas de educación patrimonial en el Museo de las Culturas de Oaxaca

El Museo de las Culturas de Oaxaca es un referente relevante en la formación educativa de las y los estudiantes, principalmente de la ciudad de Oaxaca. En el marco de la creación del Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunidades en 1983 en el INAH (actualmente Subdirección de Educación Patrimonial, Públicos y Comunidades) se inicia la programación de actividades educativas, principalmente cursos de inducción al museo, cursos para docentes, cursos de verano para niñas y niños, y talleres de danza, música y títeres, en colaboración de otras instituciones culturales (Vallejo *et al.*, 2002).

Desde los años noventa, la atención al público infantil fue una de las encomiendas principales. La difusión del patrimonio cultural inició con los primeros maestros y maestras de la Escuela Normal de Educación del Estado de Oaxaca, quienes fueron comisionados al museo. La institución ha sido vista por las y los docentes hasta el día de hoy como una fuente de conocimiento para fortalecer los conocimientos adquiridos en el aula. Las y los docentes del magisterio oaxaqueño han sido de las primeras personas interesadas en promover la vinculación con el espacio cultural. Ellas y ellos realizan las estrategias necesarias para contar con los recursos para el traslado, la comida y en ocasiones el hospedaje, dependiendo de la región de donde provienen las escuelas.

El libro de texto ha sido también un elemento de vinculación con el museo. En el anterior modelo educativo, la asignatura de tercer grado —"La entidad donde vivo, Oaxaca"— fue un elemento detonador para generar casi de manera obligatoria la visita al recinto por parte de las escuelas, principalmente de los grados 3° a 6° de primaria. La asignatura de Historia, en el 4° grado, se enfocaba principalmente en el desarrollo histórico de México desde la migración a América y el conocimiento de las culturas mesoamericanas hasta la colonización. Estos bloques de aprendizaje eran la motivación para llevar a cabo la visita al museo e interactuar con los objetos creados por las culturas mesoamericanas.

Actualmente, las actividades educativas son diversas, e incluyen cursos de verano, talleres, visitas guiadas, elaboración de materiales didácticos y desarrollo de programas de divulgación. Aunque el objetivo edu-

cativo en el museo es muy amplio, la principal aliada para el desarrollo de estas actividades ha sido principalmente la escuela, la educación formal. El Departamento de Comunicación Educativa enfoca sus esfuerzos en la atención de servicios de asesorías educativas a través de visitas guiadas, en las que se atienden aproximadamente a quince grupos de estudiantes de diversas instituciones y niveles educativos cada mes, es decir, cerca de trescientos estudiantes. También se realizan visitas especiales (diplomáticas, gubernamentales o de instituciones privadas), así como la atención a otros públicos —personas adultas mayores, públicos especialistas y públicos con discapacidad—, lo que implica la capacitación constante por parte de las y los trabajadores. Otra actividad que se le ha conferido al Departamento es la divulgación de la institución a través de diversas plataformas digitales, promoviendo la colección del museo.

La educación patrimonial desarrollada en el Museo de las Culturas de Oaxaca busca apoyarse en teorías pedagógicas relacionadas de manera principal con los enfoques constructivistas de la educación. Los niños y las niñas llegan al recinto con un bagaje cultural y de conocimientos académicos adquiridos en su comunidad y en la escuela, por lo que las actividades educativas están diseñadas primordialmente con el apoyo de la vinculación del guion museográfico, así como con los planes de estudio de los diversos grados de educación primaria y secundaria.

Sin embargo, al margen de la visita escolar, el museo ha creado otras actividades que toman la colección y el propio edificio como recurso educativo. Ejemplo de estos trabajos son el curso de verano "Jugando y aprendiendo", en el que las niñas y los niños conocen los diversos trabajos que se realizan en la institución, como el registro de colecciones, la restauración de objetos, la documentación y el montaje museográfico, entre otros. Se ha llegado incluso a montar una exposición de los trabajos elaborados en el curso de verano.

Otra actividad es el programa "El museo en tu escuela", donde se comparten en el aula de clases temas sobre qué es un museo, qué podemos aprender en él y qué relación tiene la institución con la escuela y la vida cotidiana en el centro histórico de Oaxaca. Una iniciativa más es el taller "Jugando a ser arqueólogo", en el que las niñeces conocen cómo es el trabajo de la investigación arqueológica al realizar una excavación, y finalizan con la documentación e interpretación de sus hallazgos desde sus propios conocimientos y experiencias.

Podemos considerar que estas actividades son generadas desde la visión e intereses del museo sin generar un proceso educativo que responda a los intereses de las infancias. La educación patrimonial en el recinto necesita enriquecer su teoría y metodología de trabajo tomando como base la experiencia de las niñeces y de otros visitantes locales. Durante su estancia en el museo, las infancias se encuentran con una exhibición seleccionada y planeada desde los referentes institucionales y académicos, por lo que el discurso versa principalmente desde la historia oficial y los intereses de las y los especialistas en exponer los resultados de sus investigaciones. Aunque el museo tiene como objetivo mostrar la pluralidad cultural del estado, hay diversos grupos que no se encuentran visibilizados, especialmente las mujeres y las niñeces. Asimismo, se encuentra infrarrepresentado el patrimonio de comunidades afrodescendientes y de varios grupos indígenas de la Sierra Norte, la Costa, el Istmo, entre otras regiones de Oaxaca.

La voz de las niñeces frente al patrimonio del Museo de las Culturas de Oaxaca

A partir del análisis de las entrevistas, procesadas mediante una codificación abierta y axial, y siguiendo la metodología comentada de Strauss y Corbin (2002) para la identificación de categorías emergentes, se presentan los hallazgos organizados en torno a la relación emocional, sensorial e identitaria que las niñas y los niños participantes establecen con el museo. El análisis se estructuró bajo la tipología de Patton (1980), lo que permite identificar cómo las niñas y los niños que participaron en la muestra desbordan el discurso institucional para construir significados propios.



Figura 2 | Escalera monumental, visita guiada. Museo de las Culturas de Oaxaca. Fuente: los autores.

1. Sentimientos y emociones

La categoría de emociones muestra un fuerte componente de asombro y curiosidad. La experiencia de entrar al espacio cultural no fue neutra; para muchas niñas y niños representó un viaje en el tiempo. Por ejemplo, Luis (9 años) dice: "Cuando entré al museo me sentí un poco emocionado, no sé… intriga". Dayra (11 años) menciona: "Cuando entré al museo sentí curiosidad y emoción, es la primera vez que vengo". Itzel (10 años) expresó: "Como que sentí que revivía en la historia de hace mucho tiempo". Emilia (12 años) añade: "Acá realmente me siento bien porque siento que estoy explorando la cultura de mi estado y pues me siento feliz".

También se observaron sentimientos de nerviosismo inicial, timidez y alerta ligados a las normas rígidas del espacio, que se disiparon al avanzar en la mediación: "Primero me sentí tímido de no tirar nada, no tocar nada, y guardar silencio, pero luego ya me fui tranquilizando y al final me sentí bien" (Carlos, 9 años). Sinar (12 años) comenta: "Antes de entrar al museo me sentí bien, pero ya cuando entramos me sentí un poco nervioso, no sé por qué". Este nerviosismo puede interpretarse como el efecto de la monumentalidad y del carácter centrado en los adultos y en lo disciplinar que, si no es mediada adecuadamente, puede profundizar la distancia entre las niñeces y el patrimonio.

2. Percepción sensorial y espacial con la arquitectura

El contexto físico del museo, según el modelo de Falk y Dierking (2000), juega un papel determinante. Para los niños y las niñas participantes, el edificio no es sólo un contenedor, sino un ente que impone respeto y, en ocasiones, desconcierto. Augusto (11 años) señala: "Es la primera vez que vengo aquí; cuando vi esto pensé que era una iglesia, me sentí sorprendido, porque había muchas cosas como esculturas antiguas". Esta percepción subraya la naturaleza híbrida del espacio, donde lo religioso-colonial y lo arqueológico-indígena coexisten.

El carácter monumental del convento genera reacciones de asombro. Itzel (10 años) se pregunta: "¿Cómo es que pueden hacer estos edificios tan grandes?,

¿cómo es que los lograban hacer?". Otros se cuestionan la técnica constructiva: "Me sorprende el edificio porque tiene más de 500 años y me sorprende ver algo tan grande construido hace muchos años y con tecnología muy rudimentaria" (Damián, 9 años).



Figura 3 | Visita guiada, Sala III. El Tesoro de la Tumba 7 de Monte Albán. Museo de las Culturas de Oaxaca. Fuente: los autores.

Asimismo, hay un deseo de interacción táctil, una demanda subyacente de tipo sensorial no satisfecha. A pesar de la prohibición de tocar, lo sensorial es la vía principal de conexión con el patrimonio del museo, lo que evidencia el hecho de que las infancias demandan una experiencia táctil que la institución tradicional restringe: "Me dieron ganas de tocar algo, la fuente… y de adentro pues quería tocar la tumba 7" (Itayetzi, 9 años). Es decir, el museo, como ente monumental, impresiona, pero también distancia a las niñas y a los niños del objeto.

La discusión sobre el espacio físico es fundamental. El ex convento de Santo Domingo de Guzmán, al ser un hito de la arquitectura virreinal, actúa como un símbolo de poder. Para las niñeces que participaron en la investigación, este espacio no es neutro, sino que provoca reacciones que van desde el asombro técnico hasta el nerviosismo físico. Este sentimiento de inquietud reportado por los niños y las niñas sugiere que el museo, en su afán de ser monumental, puede resultar intimidante para el visitante local, reforzando la idea de que el patrimonio es algo que debe ser contemplado a distancia y no habitado con familiaridad. Como señala Quijano (2000), la colonialidad no está sólo en el conocimiento, sino en el espacio y en el cuerpo. Una educación patrimonial decolonial tendría que trabajar explícitamente en la vinculación de las infancias con este espacio monumental para que se sientan copropietarios del recinto y no como invitados extraños. A lo largo del recorrido hay lugares que las niñas y los niños participantes percibieron con temor y suspenso debido a la iluminación y a las restricciones de acceso, lo que les generó la sensación de estaban en un espacio que no puede ser habitado con familiaridad y con el que hay poca conexión. Esta percepción es enriquecida por la cohabitación del espacio con la afluencia turística cada vez más dominante dentro del museo, visualizándolo como un espacio para extranjeros y poco visitado por las comunidades locales.

3. Significados, valores e identidad

Se observa que las niñeces no sólo absorben datos, sino que conectan el patrimonio con su identidad contemporánea como herencia viva. Aunque el museo presenta a las culturas originarias como un pasado arqueológico, los niños y las niñas participantes hicieron que los objetos cobraran relevancia a través de sus vínculos familiares y experiencias cotidianas en Oaxaca. Se produce un anclaje identitario, donde las niñas y los niños que forman parte de la muestra reclaman el objeto como propio. Por ejemplo, Itzel (10 años) dice: "Cuando vi el… como molcajete, pero es así como larguito, me recordó mucho a mi bisabuelita. Mi bisabuelita trabajaba y hacía cacao en esas cosas y pues fue algo que me impresionó mucho y dije: *Guau*, como que sentí que ahí estaba mi abuelita. Sentí que la recordaba, en-

tonces fue muy bonito". De igual forma, Regina (9 años) añade: "Me gustó el metate, porque ahorita son más hondos… lo usaba mi abuela. Pues hacía salsas y a veces muele como un polvito, ahí lo muele". En estos relatos, el patrimonio deja de ser una pieza inerte del periodo Clásico para convertirse en un vehículo de memoria afectiva. Estas conexiones demuestran que, para las infancias, la cultura zapoteca o mixteca está viva en las manos de sus familias. Así, la educación patrimonial no debe desligar el objeto histórico y arqueológico de la trama de significados que condicionaron su elaboración y su exhibición en el museo, sin olvidar que estos significados toman nuevas formas y sentidos para las infancias, y que éstas pueden reinterpretar y generar nuevos vínculos de apropiación con la herencia cultural exhibida en la institución.

Los participantes otorgan un valor simbólico y económico al patrimonio, alejándose de la visión puramente arqueológica. Además, se centran en el valor histórico y simbólico. Los objetos son valorados como tesoros vinculados a sus antepasados, como algo increíble que permite revivir la historia. También hay una valoración de la tecnología.

Alán (11 años) vincula los objetos con procesos actuales: "Cuando vi los objetos de barro recordé algo que ya conocía: las esculturas de barro, las conocía en San Antonio Castillo en el taller Manos que Ven". Estos vínculos se dan a pesar de la mediación institucional, no gracias a ella. La insistencia de la institución en el dato histórico-escolar ignora la potencia de estas conexiones personales.

Uno de los puntos de fricción más evidente es la temporalidad presentada en el espacio cultural. El guion museográfico tiende a ubicar a los pueblos originarios en un pasado glorioso pero estático, separando al sujeto "moderno" del objeto "arqueológico". No obstante, al reconocer un metate o una pieza de barro no como una reliquia del 1500-1150 a.C., sino como una herramienta que sus abuelas utilizan hoy, los niños y las niñas participantes cuestionan esta disociación a través del reconocimiento de lo propio en lo antiguo.

4. Conocimientos y aprendizajes previos y nuevos

Se identificó una conexión directa entre los contenidos escolares y la colección del museo, ya que muchos niños y niñas vinculan los objetos con lo visto en sus libros de texto de Historia; por ejemplo, el cráneo de turquesa de la Tumba 7 de Monte Albán o las explicaciones sobre las excavaciones dirigidas por Alfonso Caso. La visita generó interrogantes sobre cómo lo hicieron y por qué vivían así, demostrando que el patrimonio activa procesos de investigación autónoma en las niñeces, a la vez que evidencia una demanda de información más accesible y menos academicista.

A pesar de que los programas educativos no siempre enfatizan la continuidad histórica de los pueblos originarios, las niñas y los niños realizan este ejercicio de manera autónoma. Rodrigo (9 años) resume: "De hecho, sentí que todo tenía que ver conmigo porque fue hecho por mis antepasados". Rubén (9 años) añade: "Pues yo lo sentí como una ofrenda, como una ofrenda del Día de Muertos que se los ponían a los muertos". Por su parte, Emilia (12 años) remarca el valor de los objetos para el orgullo regional: "Acá realmente me siento bien porque siento que estoy explorando la cultura de mi estado y pues me siento feliz".

Se puede identificar una tensión persistente entre la historia oficial que el museo intenta transmitir y la historia vivida que las niñeces construyen. La institución opera bajo una lógica de comunicación unidireccional (Hooper-Greenhill, 1994). Esta rigidez se manifiesta en el discurso museográfico de las cédulas de información. Sin embargo, los asesores educativos se encuentran condicionados por programas institucionales cerrados, que priorizan la cronología y los tecnicismos. Desarrollan discursos vinculados a las necesidades educativas de las infancias, tratando de generar vínculos identitarios y simbólicos con el contexto cultural actual. Sin embargo, estas asesorías educativas deben enriquecer su divulgación con base en las nuevas formas de interpretación decolonial del patrimonio cultural, lo que da como consecuencia que los testimonios de los niños y de las niñas participantes revelen una desobe-

diencia epistémica (Mignolo, 2010) al rechazo inconsciente de ver el objeto como algo muerto y generando sus propias vinculaciones afectivas y simbólicas.

Conclusiones

Este trabajo invita a repensar el papel del Museo de las Culturas de Oaxaca como mediador entre los objetos del pasado y las culturas vivas de Oaxaca, y el público infantil que representa a estos mismos pueblos originarios. La relación entre las niñeces, el patrimonio y el Museo de las Culturas de Oaxaca sigue siendo mayoritariamente unidireccional y mediada por personas adultas (guías y docentes). Los niños y las niñas siguen siendo receptores pasivos de una historia oficial que suele relegar a los pueblos originarios al pasado. Sin embargo, las niñeces ejercen formas de resistencia o desobediencia epistémica al construir sus propios significados a partir de sus emociones y su contexto contemporáneo. Es necesario reconocer a las infancias como actores sociales con capacidad de interpretar y valorar el patrimonio desde su propia subjetividad. No sólo ven objetos antiguos, sino que establecen vínculos con su identidad actual como oaxaqueños y oaxaqueñas.

A lo largo del análisis se ha evidenciado que las niñas y los niños actúan como intérpretes activos que decolonizan el objeto arqueológico al integrarlo en su propia red de afectos y memorias familiares. Esta capacidad de las niñeces sugiere que el museo debe transitar hacia una museografía decolonial que reconozca a las culturas originarias como vivas y presentes, y no sólo como vestigios arqueológicos. La educación patrimonial debe fomentar un diálogo intercultural donde los conocimientos de las culturas vivas tengan el mismo estatus que el dato arqueológico oficial. No basta con exhibir el pasado prehispánico; es necesario visibilizar las tensiones históricas y reconocer que el espacio del museo es parte de esa tensión entre lo colonial y las culturas originarias, que genera cierto distanciamiento con el público infantil. Debemos también reconocer la responsabilidad y animar a los y las docentes a que transmitan la importancia del patrimonio oaxaqueño desde una perspectiva decolonial, construyendo un vínculo con las propias vivencias de las niñeces y las culturas vivas de las que forman parte.

Persiste una brecha significativa entre la comunicación institucional del museo y las subjetividades infantiles. La mediación educativa institucional, coordinada por el Departamento de Comunicación Educativa, se desarrolla fundamentalmente a través de visitas guiadas para grupos escolares. Si bien el servicio es gratuito y busca la inclusión, su formato de visita guiada dirigida limita el agenciamiento infantil. Los datos demuestran que los momentos de mayor aprendizaje y conexión ocurrieron cuando los niños y las niñas pudieron divagar, recordar a su familia o comparar objetos con su entorno actual. La mediación, por tanto, no debería ser una lección de historia, sino una facilitación de diálogos, la cual actualmente se encuentra en revisión y mejora en la interlocución con las infancias.

En cuanto a las desigualdades sociales y culturales que determinan el acceso al patrimonio, el museo debe trabajar en estrategias que incluyan a diversas infancias, como afromexicanas y afromexicanos y representantes de comunidades más alejadas, asegurando que el recinto cultural sea un espacio no sólo de instrucción escolar, sino de construcción de ciudadanía.

Agradecimientos

Deseamos expresar nuestro agradecimiento a los niños y las niñas que compartieron sus voces para este estudio, así como al Departamento de Comunicación Educativa del Museo de las Culturas de Oaxaca. Este trabajo fue financiado por la Beca para Estudios de Posgrado que dictamina la Subcomisión Mixta de Capacitación y Becas de los Trabajadores Administrativos, Manuales y Técnicos del INAH, y la Convocatoria de Becas Nacionales para estudios de Posgrado 2024-2, SECIHTI. Forma parte del Proyecto ETSA América 2025-2029 (Urbanismo en México). ●

Referencias

Alvarado Solís, N. P. (2019). Los niños y el patrimonio. Los Guardianes en el Pueblo Mágico de Real de Catorce, San Luis Potosí, México. *Revista del Colegio de San Luis*, 19, 271-293. https://doi.org/10.21696/rcsl9192019961

Barrera-Fernández, D. y Hernández-Escampa, M. (2017). From cultural to creative tourism: urban and social perspectives from Oaxaca, México. *Revista de Turismo Contemporâneo*, 5, 3-20. https://doi.org/10.21680/2357-8211.2017v5n0ID12600

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores.

Briggs, C. L. (1986). *Learning how to ask: A sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research*. Cambridge University Press.

De la Jara, M. I. (2015). Infancia, museo y memoria: voces insospechadas. *Cabás*, 13, 70-91. https://doi.org/10.35072/CABAS.2015.82.26.001

Delgado Rubio, J. (2017). Arqueólogos en apuros. Un modelo de co-creación escolar en torno al patrimonio arqueológico en México. *Innovación Educativa*, 17(73), 133-152.

Falk, J. H. y Dierking, L. D. (2000). *Learning from museums: Visitor experiences and the making of meaning*. AltaMira Press.

Fernández Cabaleiro, B. (2024). El gran relato de la posmodernidad. La descolonización de los museos. Diferents. *Revista de Museos*, 9, 64-79. https://doi.org/10.6035/diferents.8193

Gándara Vázquez, M. (2023). La interpretación patrimonial intercultural. *DICERE*, 4, 125-138. https://doi.org/10.35830/dc.vi4.63

García Jiménez, S. C. y Yáñez García, J. M. (2019). Rescatando nuestro entorno cultural con patrimonitos. *Boletín FAHHO*, 30.

García Valecillo. Z. (2015). La educación patrimonial. Retos y pautas para educar a la ciudadanía desde lo patrimonial en Latinoamérica. *Cabás*, 14, 58-78. https://doi.org/10.35072/CABAS.2015.98.40.001

Goetz, J. P. y LeCompte, M. D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Morata.

Hooper-Greenhill, E. (1994). T*he educational role of the museum*. Routledge.

Merlino, A. (2009). *La investigación cualitativa en ciencias sociales*. Cengage Learning.

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Pensamiento independiente y libertad decolonial*. Ediciones del Signo.

Millán, S. (2020). La fábrica del patrimonio: más allá de una concepción arqueológica de la cultura. En J. O. Vázquez Herrera y P. L. Martínez (coords.), *Patrimonio cultural de Oaxaca, Investigaciones recientes* (pp. 22-36). Secretaría de Cultura, INAH.

Morales Vázquez, C. (2012). "Échale un ojo a tus monumentos": Un programa de difusión sobre patrimonio cultural para niños y jóvenes de México. *Intervención*, 3(5), 50-56. https://doi.org/10.30763/Intervencion.2012.5.64

Ortiz Lanz, J. E. (1998). Museo de las Culturas de Oaxaca. *Gaceta de Museos*, 12, 13-20.

Pastor Homs, M. I. (2004). *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Ariel.

Patton, M. Q. (1980). *Qualitative evaluation methods*. Sage Publications.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). CLACSO.

Santos Estrada. C. J. y Hernández Méndez, S. (2018). *Culturalitos, un proyecto de educación a través de contextos culturales*. En Tercer Encuentro Nacional de Gestión Cultural (23-26 de octubre de 2018), pp. 2-11. UDGvirtual.

Strauss, A. y Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Universidad de Antioquia.

Tobar, J., Zarate, A. y Grosso J. L. (2018). *El patrimonio cultural en tiempos globales*. Editorial Universidad del Cauca.

Vallejo, M. E., Martín, D. y Torres, P. (2002). Comunicación educativa: analizar para transformar. En M. E. Vallejo (coord.). *Educación y museos* (pp.13-26), Colección Obra Varia, INAH.

Vásquez Nava, L. (2022). Carta de Tokio: educación, cultura, patrimonio y niños. *Revista MEC-EDUPAZ*, 21, 63-74. http://dx.doi.org/10.22201/fpsi.20074778e.2022.1.21.77841

Vergès. F. (2024). *Programa de desorden absoluto. Descolonizar el museo*. Akal.

Memoria del Norte
Cinco aproximaciones alfareras en tres comunidades del noroeste de México

Memory of the North. Five pottery approaches in three communities in northwestern Mexico

Isadora Cuéllar*

A Daria, Carmela, Rosa, Cristina y Mina, por abrirme su corazón; por la confianza, los saberes compartidos y los diálogos que juntas fuimos construyendo. A ellas y a las colegas del barro con quienes he tejido esta cartografía de los afectos que me habita, hecha de encuentros, conversaciones y amistad.

A Teresa Olmedo y David Ayala-Alfonso por su acompañamiento cuidadoso, afectuoso y crítico en las reflexiones que la escritura abrió sobre los vínculos, saberes y formas de habitar los territorios.

Ciudad de México, 27 de agosto de 2026

Memoria del Norte es un acercamiento situado a una parte de las prácticas alfareras del noroeste de México. Es un proyecto expositivo multimedia que surge de una inquietud personal por comprender el presente de las prácticas alfareras en el noroeste de México, así como los saberes y las relaciones que las sostienen, más allá de su dimensión como objetos. No busca construir una representación total ni establecer una mirada definitiva sobre este territorio, sino abrir un espacio para reconocer algunos de los saberes, relaciones y formas de hacer que lo atraviesan. Lo aquí reunido es una aproximación abierta que reconoce que estos saberes continúan en transformación, desplazándose y construyéndose en relación con las personas que los sostienen.

En 2007 trabajé con cinco familias alfareras en Chiapas, el sureste de México, lo que detonó que mi práctica cerámica se vincule con el interés por ahondar en las diversas formas de hacer y entender el barro en las comunidades alfareras de mi país. La pregunta sobre el presente del quehacer alfarero en el noroeste surgió después de varios años de recorrer parte del territorio mexicano con proyectos colectivos enfocados en alfarería, compartiendo aprendizajes principalmente en la región centro-sur del país. En ese andar noté cómo la alfarería del norte parecía estar desdibujada dentro del mapa del barro en México; los referentes identitarios de su alfarería actual eran escasos y estaban enfocados en Chihuahua con la cerámica de Mata Ortiz y la rarámuri.

* **Isadora Cuéllar** | Artista visual y gestora cultural especializada en el trabajo con comunidades alfareras. Maestra en Artes Visuales por la FAD-UNAM. Docente en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" ENPEG • https://orcid.org/ 0009-0009-1151-7906 • isadoracuellar2@gmail.com

Citar este artículo como: Cuéllar, I. (2026). *Memoria del Norte*. Cinco aproximaciones alfareras en tres comunidades del noroeste de México. Revista *Nodo*, *21*(41), julio-diciembre, pp. 64-77. doi: 10.54104/nodo.v21n41.2557



Ocochochi, Chihuahua. Fotografía © Juz Escalante.

Dos viajes de trabajo detonaron este proyecto: a Ocochochi (Bocoyna, Chihuahua) en 2019, y a Punta Chueca (Hermosillo, Sonora) en 2022. Me di cuenta de que tenía mucho por conocer y profundizar, y que, en efecto, permanecía una alfarería de los pueblos originarios del noroeste. Ambas comunidades eran parte del diverso mapa alfarero que me permitía reconocer la particular dispersión territorial de los pueblos del noroeste, históricamente seminómadas. Estas comunidades —con circunstancias, saberes y necesidades particulares— fueron el guiño que inició el trazo en la cartografía de *Memoria del Norte*.

Ese interés encontró resonancia en otras compañeras; se volvió un proyecto colectivo multimedia que salió beneficiado del Programa de Fomento y Coinversiones Culturales de la Secretaría de Cultura de México;[1] se desarrolló de octubre de 2023 a septiembre de 2024. La cartografía fue trazada con cinco maestras artesanas de tres comunidades alfareras de las seis entidades que conforman la región del noroeste de México: Baja California, Chihuahua y Sonora.

Daria Mariscal pertenece a los pueblos originarios paipai y ku'ahl de Santa Catarina en Ensenada (Baja California); Rosa Ramírez y Carmela Ramírez son rarámuri de la Sierra Tarahumara en Ocochochi (Bocoyna, Chihuahua); Cristina Molina y Mina Barnett forman parte de la Nación Comcáac Socaáix de Punta Chueca en Hermosillo (Sonora).

El proyecto multimedia está conformado por piezas de cerámica sonora realizadas por las cinco maestras alfareras, imágenes y *collages* en diversos formatos de la fotógrafa Juz Escalante, y un video de la cineasta Martha Úc. La investigación y coordinación estuvieron a mi cargo, en cocuraduría con la conservadora-curadora Jo Ana Morfin.

Pensar el museo frente a los pueblos originarios implica cuestionarse qué memorias han sido silenciadas,

[1] Dependencia del Poder Ejecutivo Federal que coordina las políticas culturales en todo el territorio nacional.



Punta Chueca, Sonora. Fotografía © Juz Escalante.

qué estructuras de poder se continúan reproduciendo en sus narrativas y cómo construir otras formas de relación con las comunidades y su patrimonio. Desde una museografía del cuidado, la memoria social puede entenderse como un territorio vivo atravesado por afectos, contradicciones y tensiones sobre quién tiene la posibilidad de narrar. En este sentido, la permanencia de la institución del museo dependerá de su capacidad para abrirse a otras formas de narrar, transmitir saberes y construir narrativas visuales, emocionales y sensoriales, más allá de la lengua y los marcos institucionales dominantes.

En este sentido, la exposición colectiva *Memoria del Norte* constituye un punto de partida desde el cual revisar estas reflexiones. El proyecto me permitió aproximarme a comunidades y prácticas cerámicas del noroeste de México desde la escucha, el intercambio y la construcción de vínculos sostenidos en el tiempo, y me confrontó con las tensiones que atraviesan toda práctica de representación: quién narra y desde dónde, qué voces adquieren legitimidad y qué saberes quedan fuera de los dispositivos institucionales. Volver hoy sobre esta experiencia implica reconocer lo aprendido, mirar los procesos y decisiones desde otro lugar a la luz de las preguntas que el propio proyecto fue abriendo y resolviendo en algunos casos durante el proceso.

Por ello planteo *Memoria del Norte* como un estudio de caso desde el cual pensar las posibilidades, los límites y las responsabilidades de las prácticas curatoriales frente a los pueblos originarios y, en particular, las formas en que sus memorias y narrativas pueden trasladarse al espacio museístico sin desprenderlas no sólo de los contextos que les dan sentido, sino de las personas que les dan sentido.

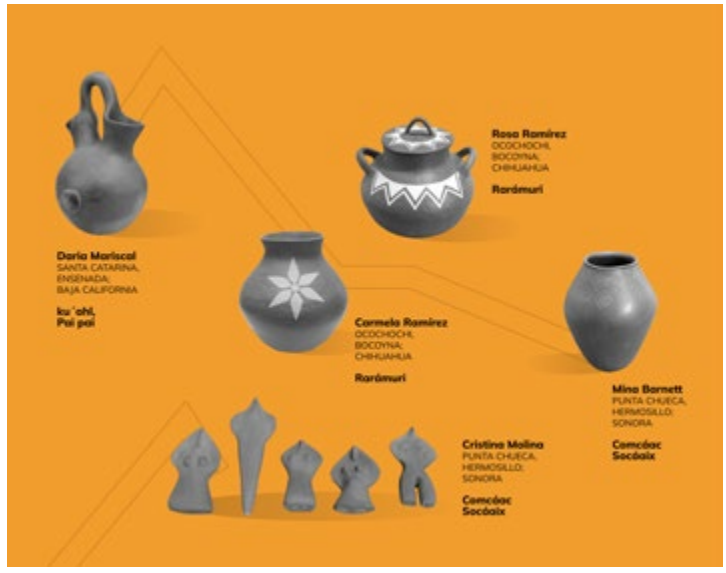
Se volvió fundamental desarrollar la exposición entre las ocho integrantes —Daria, Rosa, Carmela, Cris-

tina, Mina, Juz, Martha y yo— de manera activa y colaborativa, alejándonos de la forma en que había sido planteada inicialmente, es decir, desde una postura centralizada y con tiempos ajenos a los procesos de la comunidad. Esta estructura comenzó a desplazarse desde nuestra llegada a Santa Catarina, punto de partida de *Memoria del Norte*. Cuando conocimos personalmente a Daria, con quien hasta entonces habíamos mantenido comunicación únicamente por mensajes y videos, el proyecto comenzó a tomar su propio ritmo. Daria fue sin duda mi guía; sin palabras me encaminó a habitar otras maneras de estar y comunicar. Nuestro primer gesto de vínculo fue compartir el amor por el barro.

El proyecto nos permitió identificar cómo ciertas formas de mirar y de construir conocimiento permanecen arraigadas en nuestra práctica, particularmente cuando el acercamiento parte de quienes llegamos de fuera y no de la propia comunidad. Por ejemplo, el título me confrontó con esta mirada inicial al nombrar una parte del noroeste de México como el norte. Por cuestiones administrativas ya no fue posible modificarlo debido a que existía un contrato firmado con la Secretaría de Cultura. Por ello aquí me tomo la libertad de contextualizar el título: *Memoria del Norte. Cinco aproximaciones alfareras en tres comunidades del noroeste de México.*

Otra de las modificaciones sustanciales durante el proceso fue la importancia de enunciarlo como un proyecto colectivo y coautoral, porque se consolidó desde el intercambio con Daria, Rosa, Carmela, Cristina y Mina, reconociendo sus saberes, voces y formas de hacer como parte activa de la investigación y no únicamente como aquello que se busca documentar o representar. El proyecto se desarrolló dentro de dos marcos metodológicos: el relacional, porque se estableció desde la colaboración, el diálogo y en las comunidades; y el situado, porque se consolidó dentro del territorio, en el contexto y conocimiento local.

Memoria del Norte reúne ocho acercamientos situados: los de Daria, Rosa, Carmela, Cristina, Mina, Juz, Martha e Isadora, dentro de un territorio alfarero mucho más amplio que forma parte del noroeste de México y que está en la zona geográfica del norte del país,





Daria Mariscal con la olla que el fuego marcó con una mancha en forma de pájaro. Santa Catarina, Baja California, febrero de 2024. Fotografía © Juz Escalante.

cuya diversidad, por supuesto, rebasa los límites de este proyecto.

Memoria del Norte creció de manera orgánica. No hubo forma de contener —ni de ignorar— lo que se iba revelando a través del trabajo cotidiano, la convivencia y el intercambio con cada compañera. El barro comenzó a dictarnos los ritmos, los tiempos y las formas de estar en cada territorio. Lo que inicialmente se había planteado como una exposición multimedia de fotografía, un video a dos canales y un texto de sala, se potenció con la instalación compuesta por piezas sonoras en barro realizadas por Daria, Rosa, Carmela, Mina y Cristina, que invitaban a acercarse, permanecer y acariciarlas con la mirada, mientras los oídos y la corporalidad habitaban sus voces —la lengua entendida también como una forma de resistencia— en ku'ahl, paipai, rarámuri y cmique iitom.

El resultado es una cartografía afectiva construida desde los territorios, las memorias y sus lenguas originarias.

La exposición fue concebida desde un inicio como un proyecto itinerante: Baja California, Chihuahua y Sonora, cerrando en Ciudad de México. La primera sede fue el Museo Comcáac, en Bahía de Kino (Sonora); Mina Barnett y Cristina Molina participaron con piezas de barro sonoras acompañadas de fotografías y video; inauguraron el 13 de mayo de 2024 y permaneció abierta durante dos meses.

Una segunda versión abrió el 7 de junio de 2024 en el Centro Estatal de las Artes de Ensenada (Baja California); fue inaugurada por Daria Mariscal con una pieza sonora de barro de su autoría; la exposición, integrada también por fotografía y video, duró un mes abierta al público.

La tercera sede fue el Museo de Arte Contemporáneo Casa Redonda en Chihuahua (Chihuahua), donde se presentó la versión más amplia del proyecto. Por primera vez pudimos reunir las cinco piezas sonoras de barro hechas por Daria, Carmela, Rosa, Cristina y Mina. Se presentó la video-instalación de Martha Úc a



Mina Barnett; Punta Chueca, Sonora, marzo de 2024. Fotografía © Juz Escalante.



Rosa Ramírez y Carmela Ramírez; Ocochochi, Chihuahua, marzo de 2024. Fotografía © Juz Escalante.

dos canales; Juz Escalante desplegó tres series fotográficas —una de retratos de gran formato impresos sobre tela—, y se presentó por primera vez el video-procesual "Traza de tierra, impronta de la memoria", de mi autoría. Esta exposición se inauguró el 17 de julio de 2024 y permaneció abierta durante tres meses.

La itinerancia concluyó con una cuarta exposición en el Museo Nacional de Culturas Populares,[2] en Ciudad de México, una versión hermana a la del Museo de Arte Contemporáneo Casa Redonda en Chihuahua. Reunió una selección distinta de piezas y fotografías, y mantuvo el mismo eje curatorial al integrar la participación de todas las maestras alfareras y de los materiales audiovisuales.

[2] https://mncp.cultura.gob.mx/memoria-del-norte/

Sekolí sugí ro'áala es la primera olla tesgüinera[3] que realizó Carmela Ramírez. Aunque trabaja el barro desde niña, nunca había elaborado este tipo de ollas, pues dejaron de producirse cuando se sustituyeron por recipientes de plástico, aluminio y peltre, materiales que —cuenta—facilitaban el uso cotidiano y resistían mejor. Sin embargo, Carmela creció observando a su madre, a su tía y a su abuela modelarlas, y fue desde esa memoria corporal y afectiva que realizó su primera *sekolí sugí ro'áal*. La pieza, que conserva el tono natural de la arcilla, fue decorada con flores realizadas con en-

[3] El tesgüino —nombre mestizo con el que se conoce a este licor; en rarámuri lo llaman *sowíki* o *batáli*— es una bebida fermentada hecha a base de granos de maíz germinados que los grupos ralámuli, òóba, warijío y óódami ingieren en diversas ocasiones, ya sea durante el trabajo cooperativo o en los eventos rituales y religiosos.



Cristina Molina frente a su casa, con las piezas que conserva de su madre. Punta Chueca, Sonora, marzo de 2024. Fotografía © Juz Escalante.

gobe[4] blanco y acompañada por su relato en rarámuri sobre las formas en que trabajaban el barro durante su infancia en Ocochochi (los relatos de cada pieza en las seis diferentes lenguas se encuentran disponibles en las notas al pie).[5]

Rosa Ramírez participó con una *sekolí muní ba'súa-la* (olla con tapa para cocer frijoles). El decorado triangular del engobe blanco sobre engobe rojo hace referencia a las montañas que rodean su comunidad y que ella atraviesa cotidianamente a pie. En el registro sonoro que acompaña la pieza, Rosa narra en rarámuri[6] por qué disfruta trabajar el barro.

[4] Mezcla líquida de arcilla y agua aplicada sobre la superficie de una pieza de barro antes de secarse para modificar su color, textura o acabado.

[5] https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?oId=VXk7FZEBtOWXDS2YmGaH

[6] https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?oId=Vnk7FZEBtOWXDS2YmGaS

Para Daria Mariscal, las ollas de matrimonio son de las piezas que más disfruta realizar. A través de ellas recuerda celebraciones que antes formaban parte de la vida comunitaria y que hoy casi han desaparecido: rituales donde novios y padrinos bebían licor en ollas de dos y cuatro bocas, mientras cantaban y bailaban para celebrar la unión. Por ello, Daria seleccionó una *xchemat yaajuak* (ku'ahl) / *kirjuup matsh* (paipai) (en español, una "olla de matrimonio de dos bocas").

A Daria le duele la pérdida progresiva tanto del oficio del barro en Santa Catarina como de las dos lenguas que habla. Cuenta que muchos jóvenes ya no desean aprender ninguna, y que, desde la muerte de su madre y de su tía, ella misma ha comenzado a olvidar el ku'ahl al no tener con quién hablarlo cotidianamente.

Daria acompaña su pieza con la anécdota de una olla de la que no ha podido desprenderse desde la quema: el fuego le regaló, a través del ahumado y la reducción, una impronta con forma de pájaro sobre la su-



Carmela Ramírez; Ocochochi, Chihuahua, marzo de 2024. Fotografía © Juz Escalante.

perficie de la pieza. Marra esta historia en ku'ahl y en paipai.[7]

Mina Barnett recuerda que, cuando era niña, su abuela todavía trabajaba el barro. Jugaba con ella haciendo pequeñas figuras y *trastecitos*, pero hacia los siete años comenzó a notar que casi nadie continuaba con el oficio y que, tras la muerte de su abuela, éste dejó de transmitirse de manera directa dentro de su familia.

Con el tiempo, Mina se ha vuelto una figura fundamental en la recuperación de la memoria alfarera en Punta Chueca, en especial durante los últimos cuatro años. Su interés se centra en trabajar *hamazaj heeque* (*ollita* de barro) siguiendo técnicas cercanas a las que utilizaban sus ancestros, especialmente en busca de una delgadez extrema de las ollas que antiguamente enterraban junto con semillas y pertenencias durante los desplazamientos entre campamentos. Mina ha encontrado piezas completas y fragmentos tan delgados que hoy se refieren a esa técnica como "cáscara de huevo".

Mina participó con una *hamazaj heeque* dentro de la cual depositó un canto en cmique iitom sobre la creación de la tierra: *Hamazag cmaa quih*.[8]

Cristina Molina forma parte del grupo convocado por Mina y comenzó a modelar barro en 2023, a sus 54 años. Su padre es quien lo recolecta y prepara para que su hija lo trabaje. Tras la muerte de su madre, Cristina heredó el resguardo de las familias mantarraya de barro que el mar entregó a su mamá en Isla Tiburón y Punta Chueca, piezas a las que cada dos años dedican una celebración comunitaria de cuatro días. Actualmente

[7] https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?oId=Unk7FZEBtOWXDS2Yl2Zz

[8] https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?oId=U3k7FZEBtOWXDS2YmGZo



Carmela Ramírez; Ocochochi, Chihuahua, marzo de 2024. Fotografía © Juz Escalante.

disfruta modelar sus propias familias mantarraya. Participó en la exposición con una de cinco integrantes, acompañada por su canto *Comitiin Yapxöt*[9] dedicado a la flor del palofierro en cmique iitom. Para la Nación Comcáac, cantar significa también invocar, resonar e integrar.

Además de la exposición multimedia itinerante, la propuesta inicial de *Memoria del Norte* contempló una versión virtual alojada durante cinco años (2024-2029) en el repositorio digital "Memórica. México, haz memoria",[10] que habilita recursos digitalizados relacionados con la historia y la cultura del país; pertenece al Archivo General de la Nación.

Haber concretado una salida virtual para la exposición dentro de este repositorio resulta fundamental, pues contribuye a la construcción de la memoria colectiva desde el archivo, especialmente en el caso de lenguas poco conocidas y, en algunos casos, en riesgo de desaparición, como el paipai y el ku'ahl.

Incorporar estos materiales junto con metadatos construidos desde las propias voces de sus hablantes ha permitido no sólo identificar, describir y preservar los registros, sino también situarlos desde las diversas historias, los territorios y las experiencias que los atraviesan. De esta manera, el archivo deja de ser únicamente un espacio de resguardo para convertirse en un lugar de escucha, de relación y de transmisión.

Contribuir a nombrar lenguas, saberes y tradiciones que con frecuencia permanecen fuera de los relatos dominantes de nuestro territorio implica hacerlo desde quienes los sostienen y transmiten. En este caso,

[9] https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?oId=VHk7FZEBtOWXDS2YmGZ4

[10] https://memoricamexico.gob.mx/es/memorica/Memoria_del_norte

son las voces de Daria Mariscal, Rosa Ramírez, Carmela Ramírez, Cristina Molina y Mina Barnett las que acompañan los materiales, los anclan a sus propias memorias y formas de vida, y posibilitan otras formas de conocer y habitar la memoria.

Una de las razones por las que insisto en compartir desde qué lugar se construyeron las relaciones dentro de este proyecto tiene que ver con la necesidad de reconocer y entender que algunas cosas pudieron haberse planteado, enunciado y desarrollado desde un inicio de forma diferente; por ejemplo, la coautoría y el hecho de plantear un código de ética. Otras, en cambio, han adquirido una potencia o relevancia distinta con el paso del tiempo. Tal es el caso del archivo sonoro de las tres lenguas en las voces de sus hablantes. En este momento cuestionaría la temporalidad establecida por "Memórica": en aquel entonces, cinco años parecían un horizonte amplio; hoy, en cambio, me atraviesa la preocupación por su no permanencia y por la fragilidad de aquello que se pensó como resguardado.

Un reto interesante para *Memoria del Norte* fue el hecho de abrirle espacio dentro de un museo dedicado a *la promoción de las diferentes manifestaciones vivas de la cultura popular e indígena*, como se autodescribe el Museo Nacional de Culturas Populares. Como lo comentó su directora en ese momento, era una propuesta muy contemporánea para la línea del museo. Algo similar sucedió en el Museo de Arte Contemporáneo de Chihuahua Casa Redonda: fue la primera vez que el recinto acogía una propuesta museística con expositoras de culturas originarias.

Ambas exposiciones fueron muy bien recibidas en cada uno de los museos, tuvieron las permanencias más extensas y una excelente respuesta de sus públicos. Lo anterior es un reflejo de parte de la transformación que atraviesa actualmente al campo artístico y museístico: la necesidad de construir espacios más plurales, decoloniales, interseccionales y descentralizados, capaces de poner en relación distintas formas de conocimiento, producción y memoria.

Más que un hecho aislado, esta experiencia se inscribe en la búsqueda de otras formas de relación entre tradición y contemporaneidad, arte y artesanía, representación y autoría. Desde ahí permite pensar el museo como un espacio de intersección rizomática, en permanente transformación, donde distintas territorialidades, saberes y temporalidades puedan encontrarse sin quedar subordinados a categorías previamente establecidas.

Con *Memoria del Norte* he fortalecido mi postura ética actual: reconozco la facilidad de desarrollar proyectos extractivistas cuando se habla de pueblos originarios. Por ello es urgente poner sobre la mesa prácticas y narrativas disruptivas que incidan en construir otras vías de comunciación y diálogo directo con sus hacedores, y habitar lo rizomático en su diversidad de lenguajes, no sólo verbales.



Daria Mariscal; Santa Catarina, Baja California, febrero de 2024. Fotografía © Juz Escalante.



Rosa Ramírez; Ocochochi, Chihuahua, marzo de 2024. Fotografía © Juz Escalante.

Mientras sostengo los vínculos construidos con Daria, Rosa, Carmela, Cristina, Mina y Juz, sueño otras maneras de colaborar en futuros proyectos. Sé que el intercambio, la escucha, el cuidado y la reciprocidad que he construido no sólo para *Memoria del Norte*, sino también en otras comunidades, podrían resonar y activar más adelante otros saberes y diversas formas de hacer que busquen una resonancia colectiva de la cual pueda ser parte.

Por ejemplo, desde que se integró a la práctica comunitaria de manera cotidiana el término "horizontalidad", lo adopté, y hoy me cuestiono si realmente lo que se requiere es horizontalidad, si el término *per se* no impone una limitación. ¿Cómo ubicarnos en un mismo horizonte cuando ni siquiera geográficamente lo estamos? ¿Cómo buscar esa horizontalidad si venimos de contextos completamente diferentes y en estos viajes yo he sido la que ha llegado? Eso marca ya una posición diferente.

Reafirmo el valor del aprendizaje durante los procesos artísticos y colaborativos. No soy la misma persona que soñó *Memoria del Norte*, ni la que habitó temporalmente Santa Catarina, Ocochochi y Punta Chueca. A dos años de su presentación puedo mirar el proyecto con otra perspectiva y, al mismo tiempo, rescatar la necesidad profunda desde la cual surgió. Pienso en las relaciones que permanecen, en las semillas que sembramos colectivamente y en los vínculos que siguen activos desde diversos lugares.

Con el paso del tiempo hemos podido fortalecer nuestra amistad, construir afectos honestos y reconocer que las relaciones cambian. De este tejido de ocho integrantes, hay quienes ya no forman parte de esta trama; orgánicamente algunos vínculos se fueron reacomodando o desprendiendo.

La memoria oral ha sido fundamental en estos años. La tecnología ha contribuido a sostenerla: los mensajes de voz y las llamadas han permitido mantener vínculos permanentes, atravesados por la necesidad mutua de preservar estas relaciones, de compartir en qué y cómo estamos. Las fotografías de nuestros paisajes cotidianos en sus distintos climas, el paso del tiempo y sus transformaciones, nos hacen sentir menos alejadas y más cercanas, y siguen alimentando esa necesidad añorada de volver a estar juntas, trayendo al presente los momentos compartidos en la cocina al lado del fogón para calentarnos, al mirar las noches estrelladas, en el taller y en el recorrido a pie por el territorio y en troca[11] bajo la lluvia.

Con Rosa y Daria nos gusta preguntarnos por la salud, por la familia, y recordar a quienes ya no están. Nos hemos quebrado en llamadas telefónicas ante coincidencias dolorosas de familiares que se convirtieron en polvo de estrellas en noviembre de 2025.

En este andar se abren también otras maneras de imaginar posibles caminos para encontrarnos. *Memo-*

[11] Palabra coloquial que en México se usa para referirse a una camioneta de carga ligera con cabina y caja trasera abierta.



Mina Barnett; Punta Chueca, Sonora, marzo de 2024. Fotografía @ Juz Escalante.



Carmela Ramírez; Ocochochi, Chihuahua, marzo de 2024. Fotografía © Juz Escalante.

ria del Norte ya no es sólo un proyecto; permanece como una constelación de vínculos que continúa reverberando en el tiempo.

Algunas reflexiones

Aprender desde la experiencia compartida ha sido fundamental. El simple acto de estar —intentando suspender por momentos la urgencia del hacer o el pensar siempre en lo que sigue— abrió espacio para una escucha más atenta y una mayor conciencia de la presencia. Poco a poco fui entendiendo que cada proceso tiene su propia organicidad, sus ritmos y sus tiempos, que pueden ser muy distintos a los nuestros, muchas veces acelerados, desbordados y desvinculados de los ciclos de la naturaleza.

La escucha fue, sin duda, uno de los aprendizajes más profundos del proceso. Fue también desde esa escucha que comprendí la necesidad de la pausa y de flexibilizar los tiempos de quienes llegamos desde fuera. Pienso en lo que escribe bell hooks (1994): "Oírse unos a otros (el sonido de las diferentes voces)."

El gesto individual nunca permanece aislado; reverbera en las otras y participa en la construcción de lo colectivo, dando forma a estructuras afectivas temporales sostenidas por la convivencia, la escucha y el tiempo compartido. Al disolverse esa estructura, cada una de nosotras se queda con algo de ese cruce: una semilla nacida del hacer colectivo que permanece latente y continuará transformándose con el tiempo y con otros afectos.

Como cualquier organismo vivo —una planta o un fermento— los lazos también requieren cuidado, presencia y alimentación constante para sostenerse; de lo contrario, poco a poco se debilitan hasta morir. Hoy reconozco esa fragilidad y también la responsabilidad que implica sostener las relaciones construidas durante un proceso colectivo fuera de nuestro entorno.

Si una persona de la comunidad decide abrirnos su hogar y compartir parte de su cotidianidad e intimidad, entrar —para quienes llegamos de fuera—implica también asumir un compromiso de largo aliento. Antes que cualquier proyecto, registro o intercambio, conlleva el respeto hacia quienes nos permiten un habitar temporal de sus espacios, en el marco de relaciones de confianza y reciprocidad, reconociendo la pluralidad de formas de existir y hacer mundo en común.

La ausencia repentina rompe ese tejido gestado. Defino esta ausencia como un despojo afectivo e identitario, que puede entenderse como la pérdida de la capacidad de seguir habitando y significando las narrativas que se construyeron colectivamente. Cuando el vínculo se interrumpe o abandona, las personas pueden quedar reducidas a testimonios, fuentes o colaboradoras circunstanciales, mientras los procesos continúan circulando en otros espacios sin su presencia activa. Permanecer, regresar y sostener el diálogo se vuelve así

una responsabilidad ética que reconoce a las personas no como sujetos de estudio, sino como participantes vivas de una memoria compartida.

Concebir los proyectos en comunidad como un tejido y habitarlos desde la vida misma, en lugar de pensarlos como iniciativas de entrada por salida o regidas por una temporalidad "institucional", habilita un camino profundo sin regreso, abre la posibilidad de entender cómo el territorio y sus prácticas fungen como una urdimbre sobre la cual pueden inscribirse otras subjetividades, reconociendo los vínculos sin desdibujar las historias allí contenidas. El "proyecto" podría profundizarse hasta donde la coautoría y la colectividad decidan explorarlo; podría cumplir su cometido y dar paso a otros procesos colectivos con nuevos integrantes, o bien sostenerse en el tiempo, manteniendo esa urdimbre activa y tejiéndose desde distintos puntos, distancias y formas. ●

Referencias

hooks, b. (1994). *Enseñar a transgredir*, Madrid: Capitán Swing.

Morales, M. V. (2012). Los pueblos indígenas de Chihuahua. *Atlas Etnográfico*, México: INAH.

Rivera Cusicanqui, S. (1987), El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia, *Temas Sociales*, Bolivia: USMA.



Exterior del taller de Daria Mariscal; Santa Catarina, Baja California, febrero de 2024. Fotografía © Juz Escalante.

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).

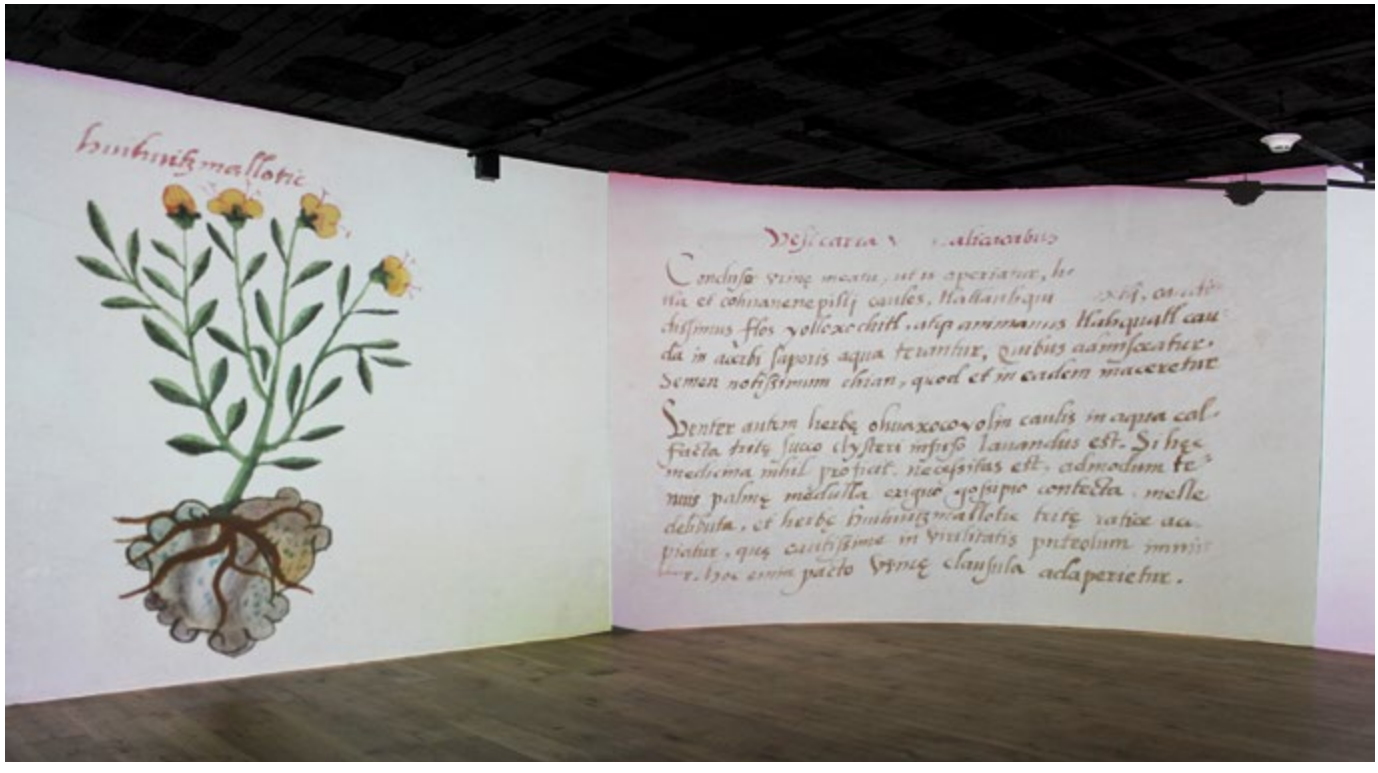


Imagen 16 | Instalación Experiencia inmersiva del Códice Florentino (Archivo CIX, CCUT, UNAM, 2025).

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.

Colecciones desde el "fin del mundo". Artefactos fueguinos en Italia, presencia indígena contemporánea y nuevas narrativas frente al relato de la desaparición

Collections from the "end of the world." Fuegian artifacts in Italy, contemporary Indigenous presence, and new narratives in the face of the account of disappearance

Chiara Scardozzi*

Resumen

El articulo analiza las colecciones fueguinas conservadas en museos italianos a partir de una investigación antropológica orientada a repensar su valor social en la contemporaneidad. Reunidos entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX en el marco de expediciones científicas, viajes exploratorios y misiones religiosas, estos artefactos fueron incorporados a circuitos museales con narrativas que tendieron a fijar a los pueblos indígenas de Tierra del Fuego bajo el signo de la desaparición. El trabajo parte de un encuentro inesperado con estos materiales y propone desplazarlos del lugar de restos de sociedades consideradas "extinguidas" hacia un campo de relaciones todavía abierto. A partir del diálogo con Margarita Angélica Maldonado, referente selk'nam, y Víctor Vargas Filgueira, referente yagán, el artículo muestra cómo sus prácticas artísticas conectadas a las memorias colectivas y al territorio participan en procesos de reconstrucción identitaria y revitalización cultural. Desde esta perspectiva, las colecciones fueguinas permiten revisar críticamente el tropo del "fin del mundo" y abrir nuevas narrativas frente al relato de la ausencia.

Palabras clave • colecciones fueguinas, indigeneidades contemporáneas, museos italianos, selk'nam, yagán

Abstract

The article analyses Fuegian collections preserved in Italian museums through an anthropological research project aimed at rethinking their social value in the present. Gathered between the late nineteenth century

* **Chiara Scardozzi** | Doctora en Antropología Cultural. Investigadora y docente de Antropologia Visual y Digital. Alma Mater Studiorum-Università di Bologna • https://orcid.org/0000-0002-2960-4794 • chiara. scardozzi@unibo.it

Fecha de recepción: 19 de agosto de 2026 • Fecha de aceptación: 17 de noviembre de 2026.

Citar este artículo como: Scardozzi, C. (2026). Colecciones desde el "fin del mundo". Artefactos fueguinos en Italia, presencia indígena contemporánea y nuevas narrativas frente al relato de la desaparición. Revista *Nodo*, *21*(41), julio-diciembre, pp. 100-112. doi: 10.54104/nodo.v21n41.2658

and the first decades of the twentieth in the context of scientific expeditions, exploratory journeys, and religious missions, these artefacts entered museum circuits through narratives that tended to place the Indigenous peoples of Tierra del Fuego under the sign of disappearance. The article starts from an unexpected encounter with these materials and proposes shifting them away from the status of remains of supposedly "extinct" societies toward a still-open field of relations. Drawing on dialogue with Margarita Angélica Maldonado, a Selk'nam referent, and Víctor Vargas Filgueira, a Yagán referent, the article shows how their artistic practices, connected to the collective memory and territory, participate in processes of identity reconstruction and cultural revitalization. From this perspective, the Fuegian collections make it possible to critically revisit the trope of the "end of the world" and to open new narratives against the long-standing account of absence.

Keywords • fuegian collections, contemporary indigeneity, italian museums, Selk'nam, Yagán

> El presente es un momento de pérdida, pero también es un momento en el que las comunidades (de personas y de otros seres vivos) buscan llegar a un acuerdo con ella, defender su lugar y transformarse en algo nuevo.
>
> Ogden, 2023: 24, traducción propia

Un encuentro inesperado

En 2023 inicié una investigación sobre las colecciones museales de interés etnológico procedentes de las Américas conservadas en Italia. El objetivo era mapear las trayectorias de los objetos, entrelazando el trabajo de campo en ámbito museal al diálogo con las llamadas *source communitites*, con el propósito de individuar algunos casos de estudios que serían también difundidos a través de una plataforma de acceso abierto dedicadas al patrimonio indígena en los museos italianos.[1] En este marco más amplio, los materiales fueguinos fueron emergiendo de forma progresiva como un campo de investigación específico e inesperado. En un primer momento, debido a mis experiencias etnográficas previas en la región del Gran Chaco[2] y, más recientemente, en el área andina argentina, mi atención se había orientado hacia los objetos procedentes de esas zonas. Sin embargo, el recorrido por museos, archivos e instituciones italianas hizo aparecer con fuerza los numerosos artefactos ligados a historias de exploración científica, evangelización y coleccionismo en Tierra del Fuego,[3] que llegaron a Italia entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX.

En ese recorrido, la investigación me permitió acercarme a un tema particularmente desafiante, ya que, en el ámbito nacional, lo que definimos como "patrimonio indígena" procedente de las Américas no suele ser percibido de manera inmediata como plenamente disonante[4] ni propiamente colonial. Por ejemplo, a diferencia de los materiales vinculados con la historia del colonialismo italiano en África,[5] las colecciones ame-

[1] La investigación fue desarrollada en el marco de dos proyectos complementarios. El primero, "Los museos etnográficos italianos con colecciones extra-europeas frente al desafío decolonial: la digitalización como herramienta para compartir y co-construir saberes" (financiado por el Plan Nacional de Recuperación y Resiliencia-PNRR "CHANGES- Cultural Heritage Active Innovation for Next-Gen Sustainable Society"). El segundo, el proyecto "Knowledge of things. Reassessing Indigenous American Heritage in Italy"–KNOT. https://www.knotproject.it (consultado el 10 de agosto de 2026).

[2] Territorio geográfico, biocultural y llanura aluvial en el centro-sur de América del Sur; abarca cerca de 1.1 millones de km²: más de 60% en Argentina, seguido por Paraguay, Bolivia y una pequeña porción en el suroeste de Brasil.

[3] Archipiélago situado en el extremo más meridional de América del Sur, separado del continente por el Estrecho de Magallanes y compartido entre Argentina y Chile.

[4] Me refiero a la definición de *dissonant heritage* propuesta por Tunbridge y Ashworth (1996) para referirse a herencias culturales que crean controversia y cuya significación histórica es objeto de debate.

[5] Sobre las colecciones museales procedentes de las colonias italianas se ha desarrollado en los últimos años una reflexión crítica multidisciplinaria, desde la antropología hasta el arte contempo-

ricanas han sido con frecuencia incorporadas a narrativas científicas o misioneras que tienden a neutralizar las condiciones históricas y políticas de su formación. Su presencia en los museos aparece así menos conflictiva, menos urgente, casi separada de los procesos de desposesión que hicieron posible la recolección, el desplazamiento y la musealización de muchos artefactos. Por esta razón, estudiar la biografía sociocultural de dichos objetos (Kopytoff, 1986) exige interrogar su procedencia, pero también los marcos institucionales y discursivos que contribuyeron a hacerlas legibles como patrimonio científico, etnográfico o misionero, y como parte de relaciones coloniales más amplias.

Si bien existen estudios de carácter museográfico acerca de las principales colecciones fueguinas conservadas en Italia (Salerno & Tagliacozzo, 2006; Dimpflmeier, 2015; Vietri & Briz i Godino, 2019), falta todavía una reflexión sistemática que interrogue críticamente su valor social en la actualidad, a la luz de los debates recientes sobre la relación entre patrimonio cultural, museos y participación de las colectividades indígenas (Peers & Brown, 2003; Harrison, 2013), también en el ámbito nacional (Guermandi, 2021; Grechi, 2021; Paini & Aria 2015). Más allá de estudios dedicados a conjuntos específicos, resulta necesario comprender cómo estos materiales pueden ser repensados hoy desde perspectivas capaces de poner en cuestión las narrativas que los fijaron como testimonios materiales de sociedades consideradas en vía de desaparición. El hecho de que estos pueblos hayan sido dados por "extinguidos" vuelve todavía más difícil reconocer la necesidad de involucrar a las personas que hoy se reconocen como pertenecientes a los pueblos indígenas fueguinos en los procesos de reinterpretación y valoración de las colecciones, así como en el debate sobre sus formas de exposición.

ráneo, orientada a repensar el patrimonio colonial y sus formas de exposición y narración, también mediante la participación de comunidades de la diáspora y de museos africanos, particularmente en Etiopía. En especial, el Museo delle Civiltà de Roma-MUCIV que, en 2017, ha heredado el Museo Colonial, y que desde el 2023 ha trabajado el proyecto expositivo llamado Museo dell'Opacità–Museo de la Opacidad (Delpino, D. L., 2026).

Observando las colecciones a la luz de las especificidades de las indigeneidades fueguinas contemporáneas,[6] los artefactos aparecen como concreciones de una historia a reconstruir, fragmentos dispersos con un valor afectivo y testimonial. Por lo tanto, los objetos obligan a desplazar la atención desde la mera conservación hacia las condiciones de su re-interpretación en el presente. Es importante reconstruir de dónde vienen, quién los recolectó y cómo ingresaron en los museos italianos, pero también es necesario preguntarse qué responsabilidades implica custodiarlos en la actualidad, qué historias pueden activar hoy y para quiénes resultan significativas. En este sentido, considero que la investigación antropológica puede contribuir a reabrir la relación entre los objetos museales, los territorios de procedencia y las personas que hoy los interrogan como parte de memorias, genealogías y reivindicaciones contemporáneas, como trataré de mostrar en esta contribución. En esta perspectiva, el aporte de Rodney Harrison (2013) resulta particularmente inspirador para pensar al patrimonio a partir de su potencialidad reflexiva y dialógica. Apoyándose en sus trabajos con comunidades aborígenes de Australia, Harrison propone comprenderlo como un fenómeno relacional y conectivo que emerge desde la interacción entre personas, objetos, lugares y prácticas. El patrimonio no aparece entonces solamente como una herencia que debe ser protegida, sino que se configura como un campo dinámico y conflictivo, donde se entrelazan cuestiones materiales, sociales, económicas, políticas y medioambientales.

La investigación combina la consulta de documentación histórica, fuentes visuales y registros museales conservados en Italia y Argentina con un primer trabajo de campo etnográfico realizado en la parte argentina de la Isla Grande de Tierra del Fuego, en abril de 2024. El estudio de los archivos y las colecciones permite reconstruir las trayectorias de los artefactos y examinar los criterios usados para clasificarlos y exhibir-

[6] Para el concepto de "indigeneidad contemporanea" tomo como referencia la obra de De la Cadena & Stern (2010).

los. El trabajo etnográfico introduce las memorias y los conocimientos de personas que hoy se reconocen como pertenecientes a pueblos indígenas fueguinos.

El análisis se detiene en las experiencias de Margarita Angélica Maldonado (selk'nam) y Víctor Vargas Filgueira (yagán), con quienes entré en diálogo durante esta primera etapa. La elección responde a su trabajo de transmisión cultural y a la importancia que adquieren las prácticas artísticas[7] en sus trayectorias. El corpus considerado reúne una selección de fuentes y materiales museales, junto con los testimonios y las observaciones que surgieron de esos encuentros, elegidos por su pertinencia para examinar la relación entre narrativas históricas de la desaparición y formas actuales de continuidad.

Son dos experiencias situadas que no pretenden representar la heterogeneidad de los pueblos indígenas de Tierra del Fuego y de sus historias. El propósito es dialogar con perspectivas que permiten repensar las formas de clasificación y exposición de las colecciones fueguinas en Italia, y explorar otras posibilidades de interpretación de los artefactos musealizados.

Del "fin del mundo" a los museos italianos

Entre las colecciones procedentes de Tierra del Fuego se encuentran muestras botánicas, minerales y zoológicas, junto con armas, indumentaria, utensilios cotidianos y otros artefactos vinculados con las sociedades indígenas genéricamente definidas como "fueguinas" o, según criterios clasificatorios parcialmente más específicos, como ona (selk'nam), alacalufes (kawésqar) y yámana (yagán).[8]

Entre los múltiples vectores que explican la llegada de estos materiales a Italia, algunos resultan especialmente relevantes: las expediciones geográficas de Giacomo Bove (Italia, 1852-1887), realizadas en 1881 y 1883, y las misiones salesianas, activas en Tierra del Fuego desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del XX (Aliaga Rojas, 2000; Nicoletti, 2008; Bascopé, 2011). A ellas se suman los intercambios entre instituciones, las compras, las donaciones y los desplazamientos posteriores que contribuyeron a formar un verdadero archipiélago de objetos dispersos y colecciones fragmentarias, muchas veces conservadas en depósitos y registrados según criterios de catalogación variables y a veces imprecisas.

Los núcleos más extensos, de carácter etnográfico, se conservan hoy en el Museo delle Civiltà de Roma —antes Museo Etnografico Luigi Pigorini—, en el Museo delle Culture del Mondo-Castello d'Albertis de Génova y en el Museo Etnológico Misionero de Colle Don Bosco, en Asti. Otros materiales, a menudo menos conocidos, se encuentran distribuidos en museos cívicos e instituciones científicas privadas de diferentes tipos, con una concentración significativa en el centro-norte del país.

La colección y posterior musealización de estos objetos contribuyeron a producir conocimiento sobre la vida en las tierras y las aguas australes, narradas frecuentemente bajo el tropo de "fin del mundo habitado".[9] Esta imagen, presente en las crónicas europeas desde el siglo XVI, construyó Tierra del Fuego como un espacio remoto, inhóspito y salvaje, pero también como un territorio susceptible de exploración, ocupación, aprovechamiento económico y conversión religiosa.

De hecho, en la segunda mitad del siglo XIX, los grupos cazadores, recolectores y pescadores seminómadas que habitaban las tierras, costas, bosques y canales del archipiélago fueguino atravesaron un momento desastroso de su historia colectiva. La expansión europea, el avance de los Estados argentino y chileno, y la incorporación de la región a economías extractivas y ganaderas, transformaron de manera profunda e irreversible sus formas de vida. En el transcurso de pocos

[7] Uso el término "artístico" en lugar de "artesanal", respetando el uso que hacen las personas involucradas en la investigación.
[8] Los nombres entre paréntesis se refieren a los etnónimos utilizados también en la actualidad; los otros términos (heterónimos) varían según la época, los museos y las colecciones.
[9] Para un análisis critico al tropo del fin del mundo se hace referencia a la reciente contribución de Laura Ogden (2023).

decenios, sus territorios fueron ocupados por cazadores de focas y ballenas, buscadores de oro y estancieros que impulsaron una violencia extrema orientada a liberar las tierras para la extracción aurífera y, sobre todo, para la cría ovina (Chapman, 1982). La llamada "caza al indio", el avance de los ejércitos, el hambre, el contagio de enfermedades desconocidas y la ruptura de las territorialidades nativas desarticularon de forma dramática las sociedades fueguinas.

Aunque Italia no participó en empresas coloniales directas en la región, fue dentro de esta trama de colonialismo de poblamiento,[10] explotación, violencia fronteriza y acción misionera que muchos artefactos nativos fueron recolectados, trasladados y transformados en objetos museales.[11]

En otra contribución (Scardozzi, 2025) mostré que los materiales fueguinos llegaron a Italia en un momento en que el país acababa de constituirse como Estado nacional y buscaba consolidar sus instituciones científicas, educativas y culturales. En este contexto, las colecciones procedentes de regiones lejanas, como la fueguina, contribuyeron a establecer un orden simbólico dentro del que Italia podía pensarse como una nación moderna, culta y científicamente avanzada frente al supuesto primitivismo de las poblaciones extraeuropeas. Como es sabido, los museos etnográficos de finales del siglo XIX tenían la función de mostrar la diversidad de los llamados "pueblos primitivos", consolidando así una imagen europea, blanca y civilizada de la modernidad. Los objetos indígenas funcionaban entonces como espejos a través de los cuales, quienes los coleccionaban, clasificaban y exhibían, podían también pensarse por contraposición a sí mismos.

Es ejemplar que una parte significativa de los materiales fueguinos reunidos por el explorador Giacomo Bove se conserve hoy en el antiguo Museo Pigorini (actualmente Museo delle Civiltà-MUCIV[12]).El Museo Etnográfico fundado por el paleontólogo Luigi Pigorini (Italia, 1842-1925) en Roma, primero de este tipo en Italia, respondió a este intento de centralizar en la capital del nuevo Estado un museo nacional orientado a la educación de las masas. Allí se proponía una comparación entre las antiguas poblaciones de la península italiana y aquellos que Pigorini, figura central del coleccionismo etnográfico en Italia, definía como "barbaros modernos", considerados útiles para comprender el pasado de la humanidad y, por extensión, el pasado de la propia nación. Los "salvajes", sus manufacturas y sus costumbres se incorporaban así a un dispositivo pedagógico y científico de matriz evolucionista que contribuía a consolidar una identidad nacional fundada en valores compartidos.

En el caso de las colecciones misioneras, muchos artefactos llegaron a Italia especialmente en ocasión de la *Esposizione Italo-Americana* (Genova, 1892), de la *Exposición Misionera Vaticana* (Roma, 1925) y de la *Exposición Misionera Salesiana* (Turín, 1926). Servían para ilustrar las formas de vidas "salvajes", pero también para documentar los éxitos de la obra evangelizadora en "los últimos confines de la tierra", otra expresión largamente difundida en las crónicas misioneras.

Como ha escrito Maria Camilla De Palma, antropóloga que coordinó el grupo, la catalogación y la restau-

[10] La noción de colonialismo de poblamiento alude a un proceso de ocupación territorial orientado a sustituir el control indígena de la tierra por un orden colonial permanente. Patrick Wolfe (2006) ha mostrado que su lógica de eliminación no se agota en la violencia física, pues comprende también dispositivos políticos, jurídicos y culturales que desarticulan la presencia y la autonomía indígenas. Esta distinción permite situar las colecciones dentro de una historia de relaciones coloniales sin equiparar la posición de las instituciones italianas con la de los Estados argentino y chileno en la conquista territorial.

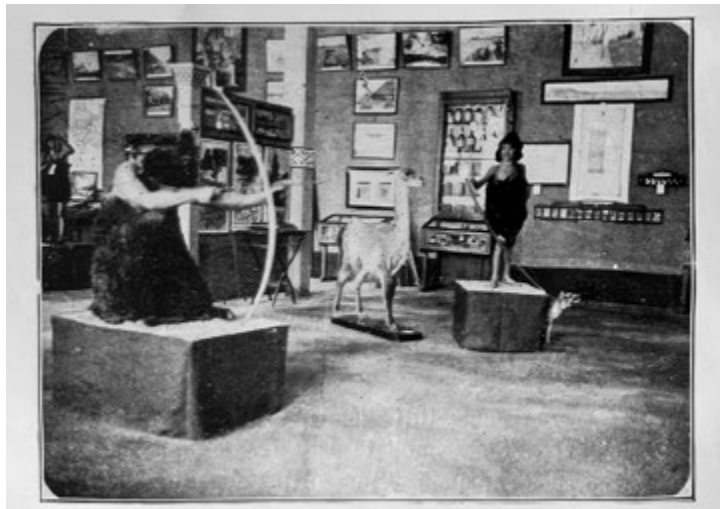
[11] Además, la presencia italiana en Argentina y Chile creció de manera exponencial gracias a las migraciones, favorecidas por políticas que veían en los europeos a los ciudadanos ideales de los nuevos Estados-nación. Argentina fue uno de los principales países de destino de la migración italiana: entre 1881 y 1914 llegaron dos millones de italianos en barco (Devoto 2007). En el territorio nacional se consolidaron numerosas comunidades migrantes, sobre todo urbanas, junto con colonias agrícola-pastoriles insertas en proyectos de colonización de territorios todavía bajo control indígena (Orazi, 2024).

[12] La colección de Bove representa la más amplia de las catorce procedentes de Tierra del Fuego conservadas en el MUCIV, con más de cien artefactos catalogados como "yagán" y, en menor medida, como "alacalufes" y "ona". Sobre este punto, véanse las contribuciones de Nobili (2006) y Vietri (2016).

ración de las colecciones del Museo Etnologico Missionario desde 1997 hasta 2007, y que hoy se encuentra a cargo del Museo delle Culture di Genova:

> Como instrumento de propaganda misionera y documento histórico ante aquello que se consideraba inevitable y deseable —la asimilación de la cultura indígena a la que se pensaba ser la verdadera civilización—, los objetos enviados a Italia, además de llevar consigo la ilusión de que la exposición de todo el material remitido por las misiones pudiera agotar la comprensión y la representación de la vida de los indígenas, sirvieron de acompañamiento a la narración de una epopeya misionera que no ha tenido igual en la historia de la evangelización (De Palma, 2006: 330, traducción mía).

A este respecto es importante recordar que, en ocasión de la *Esposizione Italo-Americana*, que celebraba el cuarto centenario del "descubrimiento" de América, un grupo de indígenas procedentes de las misiones de



Tiratore fueghino e giovanetto «Onas» armati di arco e frecce.

Las fotografías incluidas en la guía-recuerdo de la Exposición Misionera de Turín de 1926 muestran que los objetos se exhibían junto a maniquíes que representaban a los indígenas, destinados a recrear la contextualización de los objetos y la representación del entorno en el que los misioneros desarrollaban su labor evangelizadora. Algunos maniquíes todavía se conservan en el depósito del Museo Missionario Etnologico de Colle Don Bosco. Había también animales embalsamados; en el caso de esta imagen, un guanaco. El pie de imagen dice: "Tirador fueguino y joven «Onas» armados de arcos y flechas".



Izquierda | Modelos de canoas y armas para la caza y la pesca. Derecha | Flechas con puntas de vidrio. Museo Etnologico Missionario Colle Don Bosco. Fotografías de la autora (2024).

Tierra del Fuego y de la Patagonia viajó a Italia junto a Don Giuseppe de Beauvoir para ser mostrados en la "aldea patagónica". Mas tarde fueron recibidos en audiencia por Papa Leone XIII, como testimonios vivientes de la obra misionera de los salesianos (Tedeschi, 2013), enfocada en la conversión a la vida cristiana, la educación y el trabajo. Aunque el espíritu de esta exposición se alejaba, por ejemplo, de la de París, donde los fueguinos eran mostrados como "caníbales", permanecía una relación profundamente asimétrica: las personas indígenas eran valoradas en la medida en que aparecían *convertidas* y *civilizadas*. Al igual que los artefactos, los fueguinos eran incorporados a un régimen expositivo destinado a mostrar la eficacia de la obra misionera.

Continuidad y re-existencias

El estudio de los objetos del pasado fueguino me llevó a ponerme en comunicación con exponentes de las comunidades selk'nam y yagán presentes hoy en día en la parte argentina de la Isla Grande de Tierra del Fuego. Sus historias ofrecen un punto de vista diferente, desde el que es posible repensar las ideas de pérdida y desaparición impuestas por las narraciones estatales, las etiquetas museales, los relatos científicos, las historias nacionales y buena parte de la literatura también antropológica.[13] Todos estos registros contribuyeron a fijar a los pueblos fueguinos en un tiempo anterior, como si su existencia perteneciera únicamente al pasado.

Después de haber sufrido ininterrumpidos procesos de despojos y luego de décadas de invisibilizaciòn material y simbólica, a partir de los años noventa del siglo XX, esas colectividades comenzaron a dar vida a importantes procesos de recuperación identitaria y revitalización cultural.[14]

El retorno a la democracia en Argentina y el reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas a nivel internacional facilitaron diferentes procesos de autorreconocimiento[15] y búsqueda al interior de las trayectorias personales y familiares, en las memorias transmitidas de manera fragmentaria, en lenguas silenciadas y formas de conocimiento vinculadas al territorio. Volver a nombrarse selk'nam y yagán implica afirmar un punto de vista específico dentro de una historia escrita desde afuera, en la que la presencia indígena contemporánea fue negada, puesta en duda, reducida a presencia residual o a elemento folclórico en las vitrinas de los museos europeos y regionales.

La perspectiva de los "retornos" propuesta por James Clifford (2013) resulta útil para pensar a estos renovamientos sin reducirlos a una simple recuperación de un pasado perdido. Los retornos indígenas no consisten en volver intactamente a una forma anterior de vida, sino en reabrir historias consideradas concluidas, producir nuevas articulaciones entre pasado y presente y disputar los marcos desde los cuales se ha definido qué cuenta como continuidad cultural.

Desde esta perspectiva, las colecciones fueguinas conservadas en Italia pueden ser interrogadas de otro modo. Los objetos que en los museos fueron clasificados como testimonios de sociedades "desaparecidas" pueden entrar hoy en relación con personas que reconocen en ellos fragmentos de una historia propia, aunque dispersa o interrumpida.

Para entender esta visión, el testimonio de Margarita Angélica Maldonado, artista, educadora, escritora y transmisora cultural selk'nam es muy importante.

[13] Entre los casos más conocidos y que tuvieron un fuerte impacto más allá del mundo académico está el de la antropóloga Anne Chapman (Estados Unidos, 1922-Francia, 2010), que contribuyó de manera importante a la etnografía de Tierra del Fuego entre los años sesenta y setenta del siglo XX, pero también reforzó la idea de "los últimos selk'nam y yaganes" y del "fin de un mundo". Véase Chapman (1986, 2012) y su película *Homenaje a los yaganes. Los últimos indígenas de Tierra del Fuego y Cabo de Hornos* (1990).

[14] Sobre el proceso de reemergencias identitaria de tehuelche y selk'nam en Argentina véase el trabajo de Rodríguez y Horlent (2016); sobre el caso de la colectividad selk'nam en la parte chilena véase a Tocornal Montt & Muños Tapia (2025).

[15] Con base en lo establecido por el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), una persona es indígena si se reconoce como tal, mientras que una comunidad indígena puede reconocer sus miembros con base en criterios propios.

Pertenece a la Comunidad Indígena Rafaela Ishton, oficialmente reconocida por el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas en 1998. Conocí Margarita en Río Grande, durante mi estadía en la parte argentina de la Isla Grande, en abril 2024.[16] Margarita no acepta a plenitud la categoría de "descendiente" porque considera que tiende a desplazar la presencia actual de los selk'nam hacia el pasado, como si las personas presentes —nietos de los que sobrevivieron a un genocidio—[17] fueran una continuidad debilitada, incompleta o sospechosa:

> No somos usurpadores de una identidad. Si hoy estamos vestidos y ya no vivimos en nuestro hábitat natural es porque hubo una usurpación. No hubo exterminio, porque de lo contrario no estaríamos aquí. La historia hay que leerla. Hubo un genocidio. Historiadores, escritores y antropólogos siempre hablaron de nosotros y en nuestro lugar. Siempre somos puestos en cuestión y estudiados. Recuperaron historias del pasado para escribir libros, pero no hablaron del presente. Y, sin embargo, estamos aquí: ¡nosotros somos el presente![18]

Cuando tenía casi 40 años, Margarita se reconoció come selk'nam y empezó a darse cuenta de que habitaba "dos mundos" (Maldonado, 2021): el de los ancestros y el presente. Si bien el primer mundo sea invisible hoy en día, permanece a través de las memorias y de algunas prácticas conectadas con el territorio, como la recolección de frutos, hongosy mariscos para la alimentación, así como la fabricación de objetos que llegan de formas de vidas milenarias, como las máscaras de corteza y las cestas de juncos. En estos procesos contemporáneos de re-existencia, la creación de artefactos procedentes de la antigua cultura material ocupa un lugar central: excede la reproducción técnica y establece una relación entre tiempos, espacios, gestos aprendidos y la afirmación de una continuidad.





Arriba: pequeñas cestas de junco realizadas por Margarita Maldonado, Río Grande (2024). Abajo: cestas en el depósito del Museo Etnologico Missionario di Colle Don Bosco (Italia, 2024). Fotografías de la autora.

Margarita conduce un taller de cestería en Río Grande para todas las personas que quieran aprender un arte milenario. Lo que se comparte excede la técnica.

> Me dedico a transmitir el arte milenario de la cestería selk'nam que, a pesar de habernos pertenecido desde siempre, se creía perdido. Si bien las cestas aún conser-

[16] En el marco del proyecto KNOT, la colaboración con Margarita ha hecho posible la creación de un recorrido virtual llamado "Tayka tales", disponible en la plataforma, junto al modelo 3D de una cesta conservada en el Museo Etnologico Missionario Colle Don Bosco: https://www.knotproject.it/routes/tayka-tales/

[17] A partir de 1992, el genocidio selk'nam se conmemora los días 25 de noviembre. Sobre su reconocimiento ha escrito Miguel Pantoja (Pantoja y Gerrard, 2017), integrante de la colectividad selk'nam del lado argentino de Tierra del Fuego.

[18] Diálogo con Margarita Maldonado, Río Grande (Argentina), abril de 2024.

> van la función original de transporte de alimentos, en los talleres experimentamos con nuevas aplicaciones de la técnica. Es una forma más de mantenerlas vivas y no olvidar a nuestros antepasados. Siempre escuchamos decir acerca de nuestro pueblo: fueron, hicieron, murieron. Indagar, reproducir y transmitir nuestros saberes es una forma de ponernos en la piel del selk' nam que somos para decirle al mundo: nosotros pensamos, sentimos y estamos vivos, aquí y ahora.[19]

Como una piedra tirada en el agua que crea círculos, el conocimiento sembrado por medio de la cestería se volvió una forma de crear comunidad, armando un nuevo tejido social en construcción permanente.

Florecer nuevamente

En esos nuevos objetos la identidad indígena contemporánea se materializa y visibiliza, y los actuales procesos de creación ayudan a afirmar nuevas narrativas frente al relato de la desaparición. Esta dimensión se vuelve visible también en la experiencia de Víctor Vargas Filgueira, quien se reconoce como yagán, pueblo históricamente asociado a la navegación por los canales australes antes de que esas aguas fueran divididas por fronteras estatales.[20] Es representante de la Comunidad Yagán Paiakoala, formalmente reconocida por el Estado argentino en 2021. Escritor y guía del Museo del Fin del Mundo de Ushuaia, su trabajo se orienta a la visibilización y el reconocimiento de la presencia yagán en el presente, al rescate de la memoria y la toponomástica, así como a la revisión crítica de las formas en que los pueblos indígenas fueguinos han sido representados.

Conocí Victor después de haber visitado el Museo del Fin del Mundo en Ushuaia. Esa visita —junto con las de los otros museos regionales[21]— me había dejado la impresión de que ahí también la historia indígena es narrada todavía como si fuera un fósil aislado en un tiempo anterior, una pieza arqueológica entre otros restos.[22]

El diálogo con Víctor me ayuda a desplazar esa lectura y a modificar las condiciones desde las cuales los objetos pueden volver a conectarse con prácticas, conocimientos y reivindicaciones actuales. Cuando conversamos sobre el renovado interés de los museos europeos por las colecciones indígenas y por las formas de hablar del pasado y hacerlo visible en el presente, Víctor describió este proceso por medio de imágenes particularmente significativas:

> Es un florecer nuevamente. […] Todo es positivo, cualquier tarea, estos relevamientos, cosas así son positivas porque siempre algo va quedando que no estaba y se va juntando. Siempre yo digo que la historia antigua es una rompecabeza que hay que conseguir todas las piezas.[23]

[19] Testimonio de Margarita Maldonado; tomado del volumen *Voces de la artesanía. Diálogos para prácticas sustentables* (Marinucci, 2022: 44).

[20] En 1881, Argentina y Chile firmaron el Tratado de Los Límites. Para la región fueguina, el artículo 3 del Tratado establece: "En la Tierra del Fuego se trazará una línea que, partiendo del punto denominado Cabo del Espíritu Santo en la latitud cincuenta y dos grados cuarenta minutos; se prolongará hacia el Sur, coincidiendo con el meridiano occidental de Greenwich, sesenta y ocho grados treinta y cuatro minutos hasta tocar en el Canal Beagle. La Tierra del Fuego dividida de esta manera será Chilena en la parte occidental y Argentina en la parte oriental. En cuanto a las islas, pertenecerán a la República Argentina la Isla de los Estados, los islotes próximamente inmediatos a ésta y las demás islas que haya sobre el Atlántico al Oriente de la Tierra del Fuego y costas orientales de la Patagonia; y pertenecerán a Chile todas las islas al Sur del Canal Beagl» hasta el Cabo de Hornos y las que haya al Occidente de la Tierra del Fuego" (Biblioteca Digital de Tratados. https://tratados.cancilleria.gob.ar, consultado el 22 de julio de 2026).

[21] Me refiero al Museo Marítimo de Ushuaia y al Museo Municipal Virginia Choquintel de Río Grande.

[22] Las arqueólogas argentinas Danae Fiore y Ana Butto han propuesto un análisis comparativo entre el Museo del Fin del Mundo (Argentina) y el Museo Antropológico Martin Gusinde (Chile) con respecto a las representaciones de las sociedades indígenas fueguinas (Fiore y Butto, 2019).

[23] Diálogo con Víctor Vargas Filgueira, Ushuaia (Argentina), abril de 2024.

La imagen del "florecer nuevamente" le da cuerpo a una idea que, en muchos aspectos, corre el riesgo de permanecer en un plano abstracto. ¿De qué manera puede "florecer" una investigación sobre objetos conservados en vitrinas y depósitos? ¿Cómo pueden esos objetos ser activados y reinsertados en el flujo de la vida presente y en el armado de un nuevo rompecabezas? Para Víctor, la identidad indígena no es una categoría abstracta, sino algo que se practica literalmente en los "modos de hacer", en las habilidades que se transmiten, se heredan y se actualizan mediante el contacto con la tierra, los árboles, las aguas. Mostrándome la corteza de una canoa que él mismo había construido, parecida a muchos modelos de los que se encuentran conservados en Italia, afirmó:



Las tres ediciones del libro de Víctor Vargas Filgueira, *Mi sangre yagán*, junto a máscaras de corteza y una cesta de junco fabricada por él. Fotografía de la autora (Ushuaia, 2024).



Mural pintado en el muro externo del Museo de Fin del Mundo, Ushuaia. Fotografía de la autora, 2024.

> Esto es fundamental, porque eso es contacto con mi pueblo. Después se le agrega el conocimiento, la investigación, un montón de pasos que van a afirmar esto, pero si vos no te ensucias en el monte para ir a buscar esto, te falta un montón.

El gesto de Víctor al mostrar la corteza introduce una dimensión que queda fuera de cualquier registro museal. Su fabricación exige conocer los árboles, recorrer el monte y trabajar con una materia cuyas propiedades se aprenden en la práctica. La noción de *animacy* propuesta por Tim Ingold (2006) ofrece aquí una posible clave de lectura. Para Ingold, lo animado no remite a una propiedad interior de ciertos seres ni a una vida proyectada sobre objetos inertes. Designa, más bien, el potencial dinámico y transformador de un campo de relaciones en el que personas, materiales, lugares y otros seres se afectan y se constituyen recíprocamente, participando en procesos de correspondencia y transformación. La canoa, por lo tanto, puede comprenderse a partir de esas relaciones y no solamente como un artefacto terminado.

En este punto, la visión de Víctor se acerca a los enfoques recientes que cuestionan la separación rígida entre patrimonio cultural y patrimonio natural. Los objetos participan así de una red relacional todavía abierta: siguen existiendo en correspondencia con el territorio y las personas presentes. Como sugiere Rodney Harrison, no se trata únicamente de conservar aquello que proviene del pasado, sino de comprender cómo el patrimonio se ensambla en el presente y orienta formas de responsabilidad hacia el futuro (Harrison 2015).

Reflexiones finales

Las colecciones fueguinas conservadas en Italia forman parte de una historia global de producción de conocimiento, clasificación de la alteridad y construcción de jerarquías socioculturales. Reflejan también la imagen de un mundo lejano, sostenida por la presencia material de artefactos interpretados como restos de sociedades desaparecidas. Esa lectura todavía ha sido insuficientemente cuestionada y sigue reproduciendo, aun de manera involuntaria, las lógicas de patrimonialización heredadas del evolucionismo. Por eso resulta necesario volver sobre la tensión que atraviesa estos materiales: su desplazamiento histórico hacia los museos italianos y la presencia indígena contemporánea que hoy permite mirarlo desde otro punto de vista. ¿Qué historias pueden contar hoy estos objetos del pasado y qué papel pueden desempeñar desde el punto de vista social y cultural? ¿Para quiénes resultan significativos? ¿Cuál es nuestra responsabilidad, como país que los conserva, al custodiarlos, hacerlos comprensibles y volverlos accesibles? ¿De qué manera, como investigadores, podemos contribuir a reactivar estos objetos y a ponerlos nuevamente en relación con los territorios y las comunidades?

Responder a estas preguntas requiere un enfoque multiescalar, capaz de seguir la biografía sociocultural de los objetos más allá de su musealización, reconectando los artefactos con Yagan Usi, el territorio yagán, y con Karukinka, el territorio selk'nam. Mirar las colecciones a partir de las dinámicas de reviviscencia cultural que animan a las colectividades fueguinas permite situarlas dentro de un campo de relaciones en continua formación.

La *animacy* (Ingold 2006) de los objetos fueguinos reside en su capacidad de volver a entrar en relación con los gestos y los materiales que los hicieron posibles. Los juncos, las cortezas, las fibras, las maderas, no pertenecen únicamente a las colecciones del pasado. Siguen participando en prácticas actuales de aprendizaje y re-conocimiento. El objeto musealizado deja de ser resto inmóvil y vuelve a ser parte de trayectorias todavía abiertas. La investigación etnográfica puede entonces contribuir a reabrir esas correspondencias, haciendo que los objetos salgan del aislamiento clasificatorio del museo y vuelvan a inscribirse en un entramado vivo.

Pienso este estudio como a una primera etapa para abrir caminos y poner en diálogo a las instituciones museales italianas con voces indígenas contemporáneas que hablan desde posiciones activas y luchan para revertir el relato de los "últimos sobrevivientes". Esto supone interrogar las relaciones de autoridad sobre el

conocimiento: quiénes clasificaron los objetos, desde qué categorías y qué posibilidades de intervención tienen hoy las personas indígenas vinculadas con ellos. Poner las colecciones en diálogo con las experiencias de Margarita y Víctor permite reactivar los artefactos y discutir la exclusividad de las interpretaciones institucionales. Sin embargo, este desplazamiento crítico todavía no equivale a transformar las políticas museales, un proceso que requeriría colaboraciones sostenidas y formas efectivas de participación.

En este sentido, considero que las colecciones fueguinas conservadas en Italia pueden adquirir un potencial decolonial en el plano epistemológico en la medida en que su estudio y reinterpretación nos obligan a reconsiderar nuestra propia posición dentro de una historia global y a observarla desde perspectivas distintas. El llamado "fin del mundo" deja entonces de ser sólo una imagen geográfica o un tropo de la lejanía. Se convierte en un punto de vista desde donde interrogar las formas en que Europa produjo conocimiento y clasificó la alteridad también a través de prácticas de coleccionismos y procesos de patrimonialización. A partir de ahí, la investigación antropológica en el ámbito museal puede convertirse en un espacio compartido de diálogo y reflexión crítica, donde la colaboración y el intercambio de saberes permitan que los artefactos adquieran nuevas formas de existencia social. ●

Bibliografía

Aliaga Rojas, F. (2000). *La misión salesiana en Isla Dawson (1889-1911)*. Santiago de Chile: Don Bosco Editorial.

Ashworth, G., Tunbridge, J. E. (1996). *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*, New York: John Wiley.

Bascopé Julio, J. (2011). Bajo tuición. Infancia y extinción en la historia de la colonización fueguina. (Sentidos coloniales II), *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1, 1-25.

Chapman, A. (1986). *Los selk'nam. La vida de los onas*, Buenos Aires, Emecé.

Chapman, A. (2012). *Fin de un mundo. Los selk'nam de Tierra del Fuego*, Santiago de Chile: Pehuén.

Clifford, J. (2013), *Retourns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Harvard: Harvard University Press.

Delpino, G.; Di Lella, R. A. (2026). L'ex Museo Coloniale di Roma al Museo delle Civiltà, *Studi di Paletnologia*, 4, t. II, pp. 425-431.

De Palma, M. C. (2006). La Terra del Fuoco nelle collezioni del Museo delle Culture del Mondo Castello D'Albertis di Genova, in *Finis Terrae. Viaggiatori, esploratori e missionari italiani nella Terra del Fuoco*, a cura di Salerno, A. Tagliacozzo, A. Roma: Soprintendenza al Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini": 319-331.

De La Cadena, M.; Stern, O. (Eds.) (2010). *Indigeneidades contemporáneas: cultura, política y globalización*. Lima: Institut français d'études andines, Instituto de Estudios Peruanos.

Devoto, F. (2007). Storia degli italiani in Argentina, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Roma: Donzelli.

Dimpflmeier, F. (2015). Sea-shaped Identities. Italians and Others in Late Nineteenth-century Italian Navy Travel Literature: a Case Study, in F. Themudo Barata, J. Magalhães Rocha (Eds.), *Heritages and Memories from the Sea*, pp. 145-154.

Grechi, G. (2021). *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Sesto San Giovanni, Mimesis.

Guermandi, M. P. (2021). *Decolonizzare il patrimonio. L'Europa, l'Italia e un passato che non passa*, Roma: Castelvecchi.

Guida-Ricordo della Esposizione Missionaria Salesiana di Torino. 1926. Torino.

Fiore, D.; Butto, A. (2019). Fuegian Museums and Anthropological Discourses: A Comparison of the Representations of Indigenous Societies from Tierra del Fuego in the Two Southernmost Museums in the World (Museo del Fin del Mundo, Argentina, and Museo Antropológico Martín Gusinde, Chile). *Museum Anthropology*, *42* (2): 125-144.

Harrison, R. (2013). *Heritage: critical approaches*, Routledge.

Harrison, R. (2015). Beyond "Natural" and "Cultural" Heritage: Toward an Ontological Politics of Heritage in the Age of Anthropocene, *Heritage and Society*, *8*(1).

Ingold, T. (2006). Rethinking the animate, re-animathing thought, *Ethnos*, 71:1, pp. 9-20.

Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: commoditization as a process, in A. Appadurai (Ed.), *The social life of things. Commodities in cultural perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64-91.

Maldonado, M. A. (2021). *Entre dos mundos. Presente y pasado de los habitantes selk'nam-Haus de la Tierra del Fuego*. Río Grande: Ediciones Don Bosco Argentina.

Marinucci, S. (Ed.) (2022). *Voces de la artesanía. Diálogos para prácticas sustentables*.

Nobili, C. (2006). L'Italia nella Terra del Fuoco: storie di viaggiatori italiani e collezioni etnografiche, in Salerno, A.; Tagliacozzo, A. (Eds.). Finis Terrae. *Viaggiatori, esploratori e missionari italiani nella Terra del Fuoco, Roma*, Soprintendenza al Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, pp. 109-134.

Ogden, L. (2023). *Perdita e meraviglia alla fine del mondo*, Torino: Add Editore.

Orazi, S. (2024). Fratellanze con il fucile: Ricciotti Garibaldi e il progetto di colonizzazione della Patagonia, *Il Risorgimento*, *1*(24), pp. 119-143.

Paini, A., Aria. M., a cura (2015). *La densità delle cose. Oggetti ambasciatori tra Oceania e Europa*, Pisa: Pacini.

Pantoja, M., Gerrard, C. (2017). *Informe sobre el genocidio selk'nam*. Primer Foro Pueblos Originarios, Genocidio y argentinización. Bahía Blanca.

Peers, L.; Brown, A. K. (Eds.) (2003). *Museums and Source Communities*, New York: Routledge.

Rodríguez, M. E. & Horlent, L. (2016). Tehuelches y selk' nam (Santa Cruz y Tierra del Fuego): No desaparecimos, en Hirsch, S. y Lazzari A. (Eds.), *Pueblos indígenas en la Argentina: Historias, culturales, lenguas y educación*. Ministerio de Educación y Deportes, Buenos Aires: Ministerio de Educación y Deportes, pp. 7-38.

Salerno, A. & Tagliacozzo, A. (Eds.) (2006). *Finis Terrae. Viaggiatori, esploratori e missionari italiani nella Terra del Fuoco*, Roma, Soprintendenza al Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini.

Scardozzi, C. (2025). Dalla Terra del Fuoco all'Italia postunitaria: le collezioni fuegine e la costruzione di una nazione, *Il Risorgimento*, 2: 99-125.

Tedeschi, S. (2013). I Fuegini a Genova: Esposizione Colombiana e confronto con l'altro, in Bottiglieri, N. (Ed.), *Scritture salesiane. Forne contenuti testi terre australi*, Cassini: Edizioni Università di Cassino, pp. 61-103.

Tocornal Montt, M. C. & Muños Tapia, A. (2025). Reencontrarse y recordar para volver: las memorias familiares en la reemergencia selk'nam en Chile, *Revista Antropologías del Sur*, *12*(24), pp. 67-91.

Vargas Filgueira, V. (20170. *Mi sangre Yagán – Ahua Saapa Yagan*, Ushuaia; Editora Cultural Tierra del Fuego.

Vietri, L. (2016). Storia e microstorie. Le collezioni della Terra del Fuoco del Museo Luigi Pigorini, in Salerno, A. & Tagliacozzo, A. (Eds.), *Finis Terrae. Viaggiatori, esploratori e missionari italiani nella Terra del Fuoco*, Roma, Soprintendenza al Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, pp. 259-285.

Vietri, L. & Briz i Godino, I. (2019). De los archivos historicos a los archivos etnograficos: las colecciones italianas de Tierra del Fuego, *Revista de Arqueología Americana*, 37, pp. 75-121.

Wolfe, P. (2006). Settler colonialism and the elimination of the native, *Journal of Genocide Research*, 8:4, 387-409.

Gobernante y jugadora de pelota. Escultura monumental y política cultural en recientes exposiciones dedicadas a la mujer en la Huasteca posclásica

Ruler and Ballplayer: Monumental Sculpture and Cultural Policy in Recent Exhibitions Dedicated to Women in the Postclassic Huasteca

Tatiana Valdez Bubnova*

Resumen

Dos recientes e importantes exposiciones dedicadas a difundir los antiguos roles sociales de la mujer en la Huasteca mesoamericana fungieron como parte de una estrategia simbólico-identitaria desarrollada para la legitimación de un nuevo modelo inclusivo del poder político mexicano. La estrategia se puede observar en tres piezas de escultura mayor prehispánica exhibidas en esas muestras y difundidas en distintas publicaciones. Esta identificación se difundió por medio del discurso museístico y periodístico, verbal y visual, de dos exposiciones que, bajo el mismo título —*Mujeres huastecas mesoamericanas. Diosas, guerreras y gobernadoras*—, se exhibieron en el Museo Nacional de Arte Mexicano de Chicago, Illinois, y en el Museo Regional de La Laguna (MUREL, Torreón, Coahuila).

En el actual contexto político mexicano, donde por primera vez una mujer llegó a la presidencia de la República, ambas exposiciones mediaron un mensaje de particular relevancia para la actualización y reconstrucción de la identidad de género nacional, aunque la propuesta de la mujer gobernante como un símbolo cultural fundamental y arcaico se modelizó con base en pocos ejemplos —y específicos de la estatuaria— que, además, corresponden a una tradición cultural regional localizada que produjo tipos femeninos que no cuentan con correlatos en todas las culturas mesoamericanas prehispánicas.

En este texto se examina la inclusión de un motivo dentro de los aparatos de comunicación del Estado y se argumenta que ambas exposiciones formaron parte de la construcción de un discurso multimediático en el cual la antigua cultura visual huasteca fungió como parte sustancial del soporte material de una actualización de la memoria cultural nacional en lo que toca a la imagen de la mujer prehispánica. El valor simbóli-

* **Tatiana Valdez Bubnova** | Doctora en Estudios Mesoamericanos. profesora-investigadora en El Colegio de Morelos, México • https://orcid.org/0000-0003-3179-9508 • tatiana.valdez@elcolegiodemorelos.edu.mx

Fecha de recepción: 17 de marzo de 2026 • Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2026.

Citar este artículo como: Valdez Bubnova, T. (2026). Gobernante y jugadora de pelota. Escultura monumental y política cultural en recientes exposiciones dedicadas a la mujer en la huasteca posclásica. Revista *Nodo*, *21*(41), julio-diciembre, pp. 113-125. doi: 10.54104/nodo.v21n41.2439

co de esa imagen se reconstruye desde la política cultural actual con conceptos de género reconfigurados, que se transmiten mediante instrumentos de la cultura oficial con la finalidad de que una imagen renovada de la mujer arcaica ocupe su nicho en la memoria colectiva nacional. El estudio contribuye a la discusión sobre las funciones políticas de los museos y los medios oficiales escritos de difusión, el poder simbólico y la producción de memoria colectiva.

Palabras clave • análisis del discurso, estatuaria huasteca, género, memoria cultural, museografía

Abstract

Two recent exhibitions dedicated to showcasing the social roles of women in the Mesoamerican Huasteca served as part of a symbolic-identity strategy developed to legitimate a new, inclusive model of Mexican political power. Centered on three monumental sculptures displayed and circulated through various publications, female figures were promoted as rulers of the Pre-Hispanic Huasteca, thereby presenting the public with a dimension of female social agency rarely recognized in Mesoamerican studies. This identification was disseminated through the museum and journalistic narratives —both verbal and visual— of two exhibitions held under the same title, *Mesoamerican Huastec Women: Goddesses, Warriors, and Rulers*, at the National Museum of Mexican Art in Chicago, Illinois, and the Museo Regional de La Laguna (MUREL, Torreón, Coahuila).

This article examines the insertion of a motif into a governmental system of information dissemination. It is argued that both exhibitions formed part of the construction of a multimedia discourse in which ancient Huastec visual culture served as the material support for an updating of national cultural memory regarding the image of the pre-Hispanic woman. The symbolic value of this image is reconstructed through contemporary cultural policy using renewed concepts of gender, transmitted via official culture platforms so that a renewed image of the archaic woman may occupy a niche in national collective memory.

Our study contributes to the debate on the political functions of museums, symbolic power, and the production of collective memory.

Keywords • discourse analysis, Huastec statuary, gender, cultural memory, museography

Introducción

Entre 2024 y 2025, en fechas cercanas al inicio del mandato de la primera mujer presidente en México, el gobierno del país, a través de la Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, organizó dos sonadas exposiciones de piezas arqueológicas de la tradición huasteca prehispánica. La primera se realizó del 26 de abril al 1º de julio de 2024 en Chicago, capital del estado de Illinois (Estados Unidos), y la segunda se llevó a cabo del 2 de febrero al 27 de julio de 2025, en Torreón, capital del estado mexicano de Coahuila. Ambas muestras presentaron el mismo corpus de 132 piezas y promovieron la difusión de la riqueza cultural de la Huasteca prehispánica, una antigua región mesoamericana habitada desde que se tiene memoria por poblaciones de etnias y culturas diversas. De 900-1521 d.C., entre los periodos Epiclásico y Posclásico, se desarrolló el estilo escultórico del corpus que nos ocupa: "La Huasteca contaba entonces con la presencia de varios pueblos indígenas, como los huastecos, nahuas, pames, totonacos, chichimecas y tepehuas. Su presencia respondía a diferentes procesos migratorios y a las etapas de expansión de los imperios teotihuacano, tolteca y mexica" (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, 2016; Ochoa, 1984).

De acuerdo con lo publicado en órganos oficiales mexicanos, la museografía tuvo como propósito general revisar y transformar las narrativas tradicionales sobre la cultura huasteca mediante la visibilización del papel activo de las mujeres en las esferas religiosa, política, económica, social y ritual durante la época prehispánica (Secretaría de Cultura-INAH, 2024b).

A juzgar por las instituciones involucradas en la exhibición y la difusión, la política cultural —entendi-

da como "el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados para orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social" (García Canclini, 1987: 26)— estuvo en el origen de las exhibiciones, dado que el propósito antes descrito es consistente con las políticas culturales de género que se desarrollan en la coyuntura del periodo presidencial mexicano comenzado en el año de 2024.

La muestra realizada en Chicago sobresalió como una destacada proyección internacional del legado cultural huasteco prehispánico, que proporcionó a la comunidad de origen mexicano y a los demás asistentes la oportunidad de conocer, mediante el acceso directo a fuentes primarias, aspectos de una compleja tradición artística de la Mesoamérica prehispánica. Conforme con los propósitos de los órganos oficiales se logró así promover la cohesión entre comunidades, lo que forma parte del proyecto general del museo que albergó la muestra. En su sitio web se afirma: "We believe in art as a bridge between communities, and we believe that art in education expands minds and breaks down barriers while preserving cultural heritages" (National Museum of Mexican Art, 2026). Además, la muestra se presentó en un escenario que por sí mismo representa un símbolo cultural para propios y ajenos: ocupó la sede del Museo Nacional de Arte Mexicano (National Museum of Mexican Art), una de las instituciones culturales más relevantes para la diáspora mexicana y la preservación del patrimonio artístico fuera de México que, además, se ha consolidado como el único museo latino acreditado por la American Alliance of Museums en Estados Unidos. Resulta significativo que el recinto alberga además una de las colecciones más extensas de arte chicano y mexicano moderno en Estados Unidos, que legitima las manifestaciones artísticas derivadas de la experiencia migratoria y la vida en la frontera mexico-estadounidense.

Desde su título —*Mujeres huastecas mesoamericanas. Diosas, guerreras y gobernadoras* / *Ancient Huastec Women. Goddesses, Warriors and Governors*—, la temática de la exposición anunciaba que aportaría al conocimiento del papel mítico-religioso, social y cultural de las mujeres de la región huasteca desde el periodo Preclásico hasta el Posclásico (INAH, 2024a), etapa final del desarrollo del mundo mesoamericano antiguo y anterior a la conquista europea.

En el año de la ascensión de la primera mujer al cargo de presidente de los Estados Unidos Mexicanos se acrecentó el interés y la expectativa pública en torno a la agencia de la mujer mexicana en el poder político y su fundamentación legitimante. La atención a estos aspectos se magnificó también en la comunidad mexicana residente en Illinois, estado donde habita una de las comunidades de origen mexicano más grandes de Estados Unidos.

Los aspectos legitimantes de los escenarios albergaron el discurso museográfico —entendido éste en su aspecto de "definición de los contenidos de la exposición y sus imperativos" (Desvallées y Mairesse, 2010: 56)— y piezas de exhibición originales procedentes de algunos destacados museos mexicanos, acompañadas por información relativa a la cosmovisión mesoamericana precolombina (López Austin, 1996) y explicaciones de la participación femenina en diversas prácticas culturales antiguas, como las profesiones y los roles rituales (INAH, 2024b). En el discurso en medios oficiales acerca del contenido de la exposición se destacó el papel cultural, político y económico femenino, y se enfatizó el sentido del simbolismo corporal en los atavíos, la parafernalia, los adornos y las modificaciones corporales representados en la escultura (INAH, 2024b), que resultan profundamente significativos para la contextualización de los tipos femeninos antiguos mostrados en Chicago y Torreón.

Tras finalizar la exposición en Illinois, la muestra se trasladó al Museo Regional de La Laguna (MUREL) de Coahuila, el recinto cultural e histórico de mayor relevancia en la Comarca Lagunera, y un pilar de la divulgación del patrimonio histórico, arqueológico y cultural nacional. De esta manera, exhibir la muestra en ese museo amplificó el impacto del discurso oficial de género hacia el norte de la República mexicana. Cabe destacar que el impulso integrador y unificador nacionalista de la muestra cubrió a dos de los mayores estados

de México —Coahuila y Durango— que integran la Comarca Lagunera. Ésta se consolidó a finales del siglo XIX y durante el siglo XX como un polo agroindustrial, algodonero y ganadero de gran relevancia nacional, desarrollando una identidad cultural propia, independiente de los centros políticos de sus respectivas capitales estatales (Saltillo y Victoria de Durango) (Aboites Aguilar, 2013; Cerutti, 2000; Plana, 1996).

Se exhibieron figuras de barro, joyas, pectorales, vasijas, instrumentos musicales, ornamentos de concha, y un corpus de escultura mayor, del cual nos ocupan aquí tres piezas por la relevancia política del discurso en torno a su identificación temática.

Todo estuvo acompañado de información sobre aspectos de la vida precolombina en la Huasteca como la agricultura, el comercio y la organización jerárquica de la sociedad estatal, y fue estructurada por dos curadores, ambos académicos especializados en el estudio de la Huasteca prehispánica del Centro INAH Veracruz: María Eugenia Maldonado Vite (2024a) y David Morales Gómez (s.f.).

Con los ámbitos culturales cotidiano, maternal, público, bélico y divino representados en el corpus de las exhibiciones, los curadores procuraron mostrar cómo en la Huasteca se desarrolló una identidad regional y cultural particular que formó parte del mosaico pluriétnico de Mesoamérica. Para el tema que aquí desarrollamos destaca que el arte escultórico y la tradición ceremonial huasteca fueron planteados como un antecedente de la cultura nacional, en tanto se manejaron como componentes del patrimonio de la nación mediante una operación museográfica que vinculó antigüedad, continuidad cultural y pertenencia identitaria (Secretaría de Cultura- INAH, 2024b).

Aunque en las exhibiciones se presentaron diversos objetos de importancia arqueológica, en lo particular nos ocuparemos de las ya mencionadas tres piezas de la estatuaria lítica mayor de reciente descubrimiento, que se han tornado especialmente representativas de los esfuerzos institucionales por la consolidación de los fundamentos históricos de la agencia femenina en la identidad nacional, mediante el trabajo sobre el contenido referencial del patrimonio cultural escultórico.

Dos de las piezas se llaman de manera convencional "Joven de Amajac I" y "Joven de Amajac II". Ambas fueron halladas en la comunidad de Hidalgo Amajac, municipio de Álamo Temapache, Veracruz, y están documentadas formalmente en publicaciones académicas, comunicados e informes técnicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) (Maldonado Vite, 2021; INAH, 2021; INAH, 2023a; Rodríguez, 2021; Arrieta, 2024).

La tercer pieza se llama "La Jugadora de Pelota" y fue estudiada por Maldonado Vite, quien realizó una publicación en el catálogo de la exposición mencionada (2024b).

Destaca "La Jugadora de Pelota" ya que, al finalizar las exposiciones mencionadas, se fomentó la trascendencia de su imaginería cuando pasó a ocupar un lugar simbólicamente prominente en la escultura urbana de la Ciudad de México, capital del país.

El proyecto simbólico de las dos exposiciones descritas se concibe como parte de los procesos de una canonización patrimonial, capaces de actualizar y regular los significados legítimos atribuibles a la feminidad en la comunidad imaginada de la ciudadanía mexicana (Anderson, 1983) en la medida en que, por su mediación, se fijen motivos y jerarquías interpretativas en la memoria de una comunidad y se delimiten las fronteras entre los textos culturales centrales y marginales.

Marco teórico y metodología

Para la semiótica de la cultura desarrollada por Iuri M. Lotman, la cultura se entiende como un sistema dinámico de producción, conservación, traducción y transformación de significados. Dentro de este sistema, la distinción entre textos centrales y textos periféricos o marginales no es fija, sino resultado de procesos históricos mediante los cuales una cultura organiza su espacio semiótico y establece qué discursos adquieren autoridad, legitimidad y capacidad normativa. Los textos culturales —sean éstos visual-figurativos, verbales o mixtos— sólo adquieren sentido dentro de un campo de relaciones donde existen códigos dominantes,

códigos alternativos, mecanismos de traducción, zonas de exclusión y espacios de innovación (Lotman, 1996).

Por otra parte, desde la perspectiva teórica de Michel Foucault, los procesos mediante los cuales una cultura produce, conserva, traduce y transforma significados no pueden comprenderse únicamente como una acumulación neutral de ideas o representaciones simbólicas, sino como el resultado de prácticas discursivas e institucionales históricamente determinadas que organizan lo que puede ser dicho, pensado, legitimado y reconocido como verdadero dentro de una época específica. Para Foucault, las formaciones discursivas no son meras herramientas transparentes de representación, sino dispositivos de poder que configuran los límites de lo pensable y estructuran los saberes aceptados. En *La arqueología del saber*, el filósofo francés precisa: "Los discursos no son solamente conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o representaciones), sino prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan" (Foucault, 2002 [1969]: 81).

Asimismo, Foucault sostiene que toda producción de discurso se halla guiada por un entramado normativo, mientras que define la práctica discursiva como "Un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa" (Foucault, 2002 [1969]: 153).

Bajo esta clave metodológica analítica, el estudio del discurso acerca de las piezas escultóricas en el contexto de las exposiciones que nos ocupan implica examinar los determinantes históricos y las condiciones de posibilidad bajo las cuales ciertos enunciados de carácter visual, figurativo y verbal son seleccionados, expuestos e instituidos como verdades históricas sobre la mujer prehispánica, al tiempo que otros enunciados interpretativos quedan excluidos, silenciados o son desplazados hacia la periferia. En este caso se trata de otras tradiciones culturales mesoamericanas distintas de la Huasteca.

Las instancias gubernamentales que nos ocupan son organismos del Estado encargados de administrar los recursos nacionales, aplicar las leyes y brindar servicios públicos, y que estructuralmente cuentan con una notable capacidad de creación y modificación simbólica a través de recursos como las prácticas discursivas promovidas por instituciones públicas (por ejemplo, los museos), en tanto éstos ejercen una función mediadora crucial para la implementación de políticas públicas.

Por otra parte, en materia de género, la política cultural del actual gobierno mexicano se concibe como el conjunto de acciones institucionales, programas, discursos, reformas y estrategias de gestión orientadas a incorporar la igualdad sustantiva entre mujeres y hombres, la perspectiva de género y el reconocimiento histórico de las mujeres como ejes transversales de la producción, conservación, difusión y apropiación social del patrimonio cultural nacional. Esta política se articula con el proyecto gubernamental denominado "República de y para las mujeres", así como con la incorporación de la igualdad sustantiva como principio rector de la administración pública federal (DOF, 2025). En el Plan Nacional de Desarrollo 2025-2030, el Gobierno de México presenta este eje transversal para articular políticas orientadas a la erradicación de la violencia de género, la autonomía económica y la participación política paritaria (Gobierno de México, 2025).

La articulación entre la teoría de las prácticas discursivas de Foucault y la semiótica de la cultura de Iuri Lotman proporciona un fundamento para comprender los mecanismos institucionales mediante los cuales una legitimación de tal magnitud se construye, enuncia y comunica. En *Universe of the Mind* (1990), Lotman sostiene que las culturas elaboran descripciones de sí mismas que organizan la memoria colectiva y legitiman el orden social: "Every culture creates a model of itself" (p. 213). Estas autodescripciones funcionan como mecanismos mediante los cuales el Estado y las instituciones culturales organizan la memoria histórica y configuran narrativas que posicionan a determinadas identidades o figuras como constitutivas del devenir de la nación.

Una de las herramientas para afianzar la agencia femenina en el rol de gobernante del país —entendida

la agencia como la capacidad de los individuos o colectivos para actuar intencionalmente dentro de estructuras sociales, transformándolas o reproduciéndolas (Giddens, 1984: 9)— radica en legitimarla mediante modelos de continuidad cultural desde tiempos arcaicos (Lotman, 1990: 104). Coincidimos con el planteamiento de Laurajane Smith, para quien las políticas patrimoniales que rigen la organización de exposiciones en recintos públicos forman parte de las políticas culturales en tanto determinan qué elementos del pasado son validados como patrimonio y cuáles son marginados. Smith afirma: "Heritage is not a thing, a site or a place, but a cultural process" (Smith, 2006: 44). Desde la teoría de la memoria, Andreas Huyssen señala que las políticas culturales participan activamente en la construcción de memorias colectivas mediante museos, monumentos y exposiciones: "The museum has become one of the central institutions of contemporary memory culture" (Huyssen, 1995: 14).

En el contexto contemporáneo de la incorporación de la primera mujer a la presidencia de México y su legitimación histórica, el espectro de agencia social relacionada con la condición femenina en el contexto prehispánico puede entenderse como una formación semiótica que se manifiesta en una formación discursiva en proceso de estabilización al interior del orden cultural nacional (Foucault, 2002; Lotman, 1996: 11-27).

Como un ejemplo mencionaremos que algunas figuras femeninas prehispánicas que por tradición se encuentran posicionadas en el núcleo simbólico de la cultura nacional mexicana. Es el caso de deidades mexicas como Coyolxauhqui y Coatlicue. Muestra de ello es que la imagen de Coyolxauhqui se difundió de forma masiva en las monedas de 50 pesos mexicanos emitidas entre 1982 y 1984, sin que se conozan casos de resistencia social a ésta.

Sin embargo y pese a su relavancia cultural, deidades como Coyolxauhqui se encontrarían alejadas del simbolismo del poder político prehispánico directo y central. Pero el núcleo de una cultura es dinámico e histórico, y en este caso nos ocupamos de la cultura nacional mexicana, donde la divulgación de la imagen femenina prehispánica en medios oficiales ha contribuido



Figura 1 | Dibujo de moneda de 50 pesos mexicanos de 1984, con la figura de la diosa Coyolxauhqui. Dibujo generado con ChatGPT/OpenAI. Revisión, selección y adecuación final: Tatiana Valdez Bubnova, 2026. La imagen es una representación interpretativa asistida por IA y no sustituye a la fotografía original ni al examen directo de la pieza.

de manera consistente a la integración de representaciones sociales (el autor del concepto es Serge Moscovici, 1961) de la femineidad. Consideramos que una efectiva reconstrucción, inclusión y persistencia de representaciones femeninas en asociación con la imagen pública del poder político actual no respondería únicamente a la antigüedad fundacional del modelo de la presunta gobernante huasteca, sino a una oportuna y trascendente inserción en los mecanismos de la memoria textual (Lotman y Uspenskij, 1978: 211-232) mediante recursos potencialmente capaces de establecerse de manera significativa en la autopercepción de una comunidad en las nuevas condiciones institucionales de enunciación (Foucault, 2002) de la actual coyuntura política mexicana. Entre estos mecanismos se encuentran los filtros de selección y la recodificación de enunciados y textos para ajustarlos a las normas vigentes de los medios de difusión de la cultura oficial.

El repertorio de motivos escultóricos femeninos prehispánicos que se había convencionalizado como punto de referencia muestra hoy una disonancia frente a las transformaciones en los regímenes normativos de género y las expectativas sociales sobre la agencia fe-

menina en la estructura del poder político. Desde la teoría de la memoria social y el análisis discursivo, esta tensión se interpreta como un reajuste entre los marcos colectivos de rememoración, los movimientos cívicos y las nuevas reglas de producción enunciativa en el espacio público (Foucault, 2002; Halbwachs, 2004; Assmann, 2011; Lotman, 1998).

Procedimiento metodológico de la investigación

Para abordar el problema planteado, la estrategia de investigación adoptó un diseño cualitativo de carácter analítico-interpretativo, estructurado en tres fases procedimentales interrelacionadas:

1. **Delimitación y selección del corpus (material y discursivo).** En un primer momento se procedió a la delimitación y catalogación del corpus objeto de estudio. Éste se compuso por dos dimensiones complementarias: por un lado, el corpus de la cultura visual, integrado por tres piezas exentas de la estatuaria monumental lítica huasteca de reciente descubrimiento ("La Joven de Amajac I", "La Joven de Amajac II" y "La Jugadora de Pelota") y su réplica e instalación en el espacio urbano del Paseo de la Reforma; por otro lado, el corpus discursivo y mediático, conformado por los guiones museográficos, boletines de prensa institucionales (Secretaría de Cultura-INAH), comunicados de museos, catálogos e intervenciones en medios de comunicación y redes digitales generadas en torno a las exposiciones *Mujeres huastecas mesoamericanas. Diosas, guerreras y gobernadoras* (Chicago y Torreón, 2024-2025).
2. **Análisis de las condiciones de producción y reglas de enunciación.** En la segunda fase, siguiendo los lineamientos de la arqueología del discurso propuesta por Foucault, se analizaron las condiciones históricas de posibilidad que configuraron la emergencia y legitimación de los enunciados sobre la "mujer gobernante" prehispánica. Para ello se examinó el contexto político-gubernamental de la coyuntura 2024-2025 en México, así como los documentos rectores de la política cultural y de igualdad de género de la administración pública federal (Plan Nacional de Desarrollo 2025-2030, ProIgualdad y Programa Sectorial de Cultura). Esto permitió rastrear las reglas no escritas de selección, visibilización e intervención institucional en la construcción del canon patriótico y de la memoria colectiva.
3. **Análisis semiótico-estructural de la distribución y circulación del espacio semiótico.** Finalmente, desde el modelo semiótico de Iuri Lotman, se llevó a cabo un análisis comparativo de las estrategias de recodificación y traslado de los signos escultóricos entre el centro y la periferia de la semiosfera nacional. Se contrastaron los criterios de exhibición, visibilización u omisión entre las esculturas con atributos exclusivamente de autoridad política ("La Joven de Amajac") y aquellas que, además, incluyen atributos rituales de decapitación y conflicto ("La Jugadora de Pelota"), identificando así los filtros normativos mediante los cuales el sistema gubernamental de difusión de información modeliza las imágenes del pasado para actualizarlas dentro del núcleo de la memoria cultural contemporánea.

Breves comentarios acerca del corpus escultórico

El área cultural mesoamericana más promovida en términos de política cultural mexicana es el altiplano central (Navarrete, 2008; Florescano, 2003), debido a la consolidación de una narrativa nacionalista centralizada que instituyó a la cultura mexica como la matriz simbólica del Estado mexicano moderno en detrimento de otras regiones prehispánicas (Matos 2010; Lombardo, 1994). En esa cultura prehispánica, las mujeres mayormente se representaron escultóricamente como deidades, madres y mujeres del común de distintas edades, ataviadas con vestimentas nobles o populares. La Huasteca no formaba parte geográfica del área centromexicana, pero se desarrolló a lo largo de los siglos como una zona pluriétnica donde cohabitaron hablantes

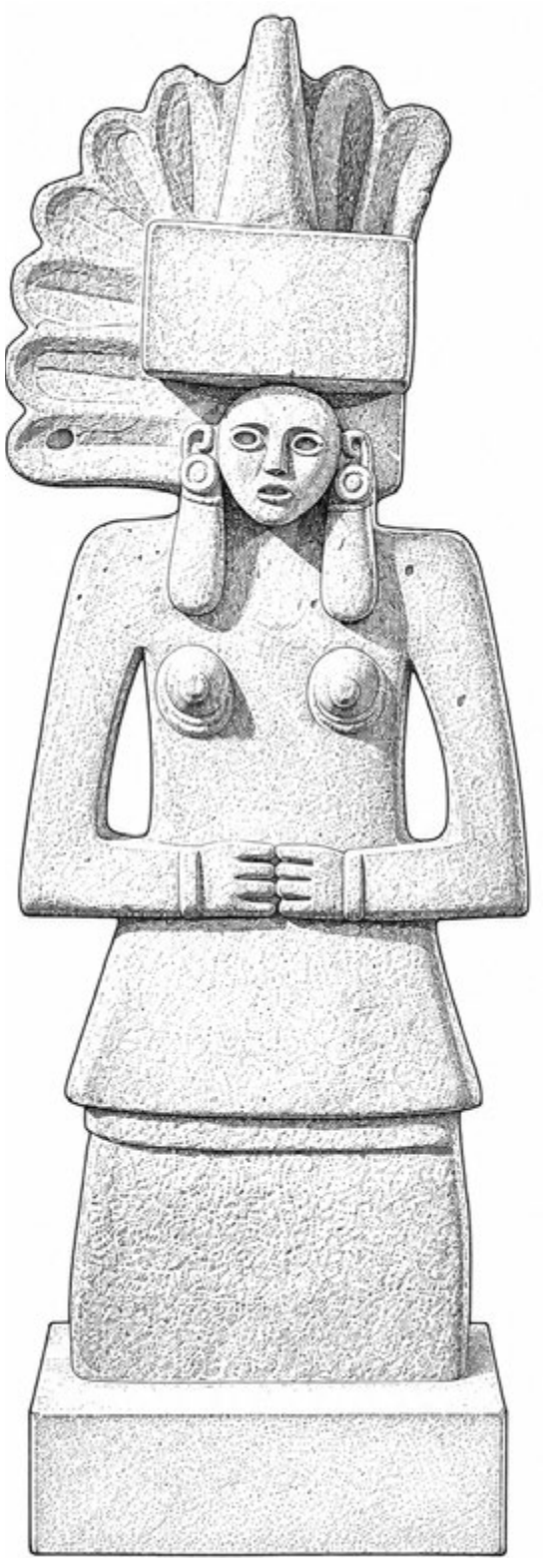


Figura 2 | Dibujo de una estatua identificada como Tlazoltéotl que se resguarda en el Museo Británico. Dibujo generado con ChatGPT/OpenAI. Revisión, selección y adecuación final: Tatiana Valdez Bubnova, 2026. La imagen es una representación interpretativa asistida por IA y no sustituye a la fotografía original ni al examen directo de la pieza.

de distintos grupos lingüísticos, como los nahuas y los teenek, y hay evidencia de que existieron interacciones fluidas entre el altiplano central y el Golfo que han facilitado el uso de categorías derivadas del ámbito náhuatl-mexica para definir diversas manifestaciones de la cultura material huasteca (ver por ejemplo Ochoa, 2007: 17-32).

De la región Huasteca procede un importante corpus escultórico que se caracteriza por una marcada unidad estilística y que ha sido estudiado extensamente desde finales del siglo XIX hasta la actualidad (Dávila Cabrera, 2009; De la Fuente y Gutiérrez, 1980; Du Solier, 1945, 1947; Ekholm, 1944; Koontz, 2008; Ladrón de Guevara, 2012, 2020; Ladrón de Guevara y Stresser-Péan, 2021; Macías, 2023; Meade, 1978; Mirambell, 1991; Muñoz Espinosa, 2024; Ochoa, 1984; Ochoa y Gutiérrez, 1999; Palka, 2015; Richter, 2015a, 2015b; Seler, 1902-1923; Staub, 1935; Stresser-Péan, 2005-2009; Taube, 2015; Zaragoza Ocaña, 2015). A ese corpus corresponden las tres esculturas que fueron exhibidas en las mencionadas exhibiciones de Chicago y de Torreón y que convencionalmente se han nombrado como "La Joven de Amajac I", "La Joven de Amajac II" y "La Jugadora de Pelota".

El tipo de escultura monumental exenta huasteca que nos ocupa representa comúnmente a individuos masculinos y femeninos erguidos, de pie, en posturas frontales e hieráticas. Las figuras femeninas de este tipo fueron identificadas frecuentemente en la literatura del siglo XX con la diosa náhuatl Tlazoltéotl y sus variaciones (Seler, 1902-1923; Ochoa y Gutiérrez, 1999), aunque las fuentes de donde procede tal identificación son, por regla general, de origen mexica, puesto que se conoce relativamente poco acerca de la cultura específica de los nahuas prehispánicos que se asentaron en la costa del Golfo (Stresser-Pean, 2020).

Estas estatuas han sido asociadas históricamente con descripciones coloniales recopiladas por Sahagún (2006: 16), o bien, con deidades de la fertilidad como las diosas Teem del panteón teenek (*Los Angeles Times*, 2021). Sin embargo, investigaciones arqueológicas recientes sostienen la posibilidad de que se trate de representaciones de ancestros, mujeres de las élites, partici-

pantes en actividades rituales o figuras con alta agencia social y política (Maldonado, 2021a, 2024; Richter, 2015a). La identificación de los personajes que representaría dicho corpus es un problema abierto que posiblemente será posible aclarar conforme la evidencia arqueológica lo permita.



Figura 3 | Dibujo de una de las estatuas conocidas como "La Joven de Amajac". Dibujo generado con ChatGPT/OpenAI. Revisión, selección y adecuación final: Tatiana Valdez Bubnova, 2026. La imagen es una representación interpretativa asistida por IA y no sustituye a la fotografía original ni al examen directo de la pieza.

En las dos exposiciones *Mujeres huastecas mesoamericanas. Diosas, guerreras y gobernadora*s, las tres piezas de esta estatuaria lítica adquirieron un valor discursivo y simbólico primordial como imágenes femeninas de gobernantes locales. La altura de "La Joven de Amajac 1" es de dos metros, la de "La Joven de Amajac 2" es de 1.54 metros, y "La Jugadora de Pelota" mide 1.43 metros de altura. Todo intento de demostración de estas identificaciones deberá basarse en el ulterior estudio extensivo del corpus completo disponible, que considere los rasgos tipológicos formales de las tres estatuas, y en el estudio contextual correspondiente, pero estos propósitos exceden los límites de este estudio.

Resultados

En la difusión mediática e institucional de las exposiciones en Chicago y Torreón se anunció de manera enfática que el público podría apreciar las esculturas que representan mujeres con autoridad de mando: "Las grandes protagonistas de la exposición son las esculturas representativas de la joven gobernante de Amajac" (INAH, 2025a). Respecto a la segunda figura, "La Jugadora de Pelota", su identificación temática se difundió de forma análoga, pues se publicó que "Es posible que la obra milenaria represente a una gobernante con los atributos de ese ritual prehispánico" (INAH, 2025b).

"La Joven de Amajac 1" (hallada en 2021 en Hidalgo Amajac, Veracruz) fue identificada por especialistas del INAH no como deidad, sino formalmente como la representación de una mujer gobernante (Maldonado, 2021a, 2023; TVMAS, 2023). "La Joven de Amajac 2", descubierta en la misma localidad en 2023, reforzó esta tesis interpretativa (INAH, 2023a).

La divulgación periodística e institucional reconoció abiertamente a la figura que inspiró la estatua como "la primera mujer gobernante en la historia del país antes de la conquista" (INAH, 2023c).

Paralelamente, la identificación de "La Jugadora de Pelota" como una gobernante con atributos rituales de élite realizada por la arqueóloga Maldonado Vite (INAH, 2025b) contribuyó al mismo marco de enunciación.

Un hecho fundamental en la reconfiguración del espacio discursivo público ocurrió en 2023, cuando el gobierno de la Ciudad de México instaló una réplica a gran escala de la primera escultura de "La Joven de Amajac" en Paseo de la Reforma, una de las avenidas más emblemáticas del país. La estatua luce una falda larga, tocado alto, muñequeras y un pectoral tipo oyohualli, elementos indicativos de un alto rango social y político.

A diferencia de "La Joven de Amajac", la réplica de la jugadora de pelota no fue trasladada al espacio monumental urbano de la capital, probablemente debido a que los atributos escultóricos de esta última incluyen la representación explícita de una cabeza decapitada asida por los cabellos, elemento vinculado a la práctica ritual del juego de pelota y al sacrificio de élite (Daneels, 2016). La explicitud visual de la decapitación resultaría disonante dentro de las enunciaciones gubernamenta-



Figura 4 | Dibujo de la estatua que se conoce como "La Jugadora de Pelota". Dibujo generado con ChatGPT/OpenAI. Revisión, selección y adecuación final: Tatiana Valdez Bubnova, 2026. La imagen es una representación interpretativa asistida por IA y no sustituye a la fotografía original ni al examen directo de la pieza.



Figura 5 | Dibujo del monumento colocado en el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México, inspirado en la estatua conocida como "La Joven de Amajac". Dibujo generado con ChatGPT/OpenAI. Revisión, selección y adecuación final: Tatiana Valdez Bubnova, 2026. La imagen es una representación interpretativa asistida por IA y no sustituye a la fotografía original ni al examen directo de la pieza.

les contemporáneas orientadas a promover discursos de pacificación e inclusión social. Desde el análisis foucaultiano, esta selección evidencia las reglas no escritas de la función enunciativa: la institución gubernamental selecciona y visibiliza aquellos enunciados figurativos que refuerzan la narrativa de la agencia política e igualdad de género, al tiempo que omite o devela parcialmente aquellos signos cuya carga bélica o sacrificial no se adecua al marco del discurso institucional dominante (Foucault, 2002).

Los museos actúan como "lugares de memoria" (Nora, 1984: 23-43; Allier Montaño, 2008), garantizando la transición de la memoria vivida hacia la historia legitimada. La puesta en circulación de estas esculturas no constituye una mera recuperación neutral del pasado, sino una verdadera estrategia discursiva e intervención institucional en el canon de la memoria cultural (Assmann, 2011; Foucault, 2002).

Discusión

En las instituciones museísticas y en los estudios arqueológicos se negocian de forma continua las formas legítimas de representar el pasado. Desde la semiótica cultural, este fenómeno se analiza como un proceso de resemantización mediante el cual ciertos signos son desplazados del margen al centro de la semiosfera (Gherlone, 2022; Lotman y Uspenskij, 1978). Complementariamente, desde la teoría foucaultiana del discurso, este desplazamiento responde a una transformación en las reglas de formación enunciativa que determinan qué figuras del pasado pueden ser investidas de autoridad histórica en el presente (Foucault, 2002).

Hasta fechas recientes, la estatuaria monumental femenina dentro del imaginario nacional mexicano había estado supeditada a las nociones de fertilidad, maternidad o culto a las deidades agrícolas. Con las exposiciones *Mujeres huastecas mesoamericanas. Diosas, guerreras y gobernadoras* y su despliegue mediático, el Estado mexicano articula un discurso donde se dota a la mujer prehispánica de agencia política directa y liderazgo estatal.

Mediante el uso estratégico del espacio público y de recintos de alto prestigio institucional en México y en el extranjero, las entidades gubernamentales promueven desde el punto de vista local y parcial de la Huasteca una actualización de la memoria cultural nacional que coincide con un hito histórico sin precedentes: la llegada de la primera mujer a la presidencia del país. A través de esta operación discursiva e iconográfica, la figura de la presunta mujer gobernante arcaica deja de ser un enunciado marginal para convertirse en un pilar de legitimación simbólica del presente, que se plantea como democrático e inclusivo. Sin embargo, para que se aproxime a una realidad se requiere que, cuanto antes, también se demuestren las identificaciones. ●

Referencias

Aboites Aguilar, L. (2013). *El agua de la nación: Una historia política de México (1888-1946)*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

Allier Montaño, E. (2008). Places of memory. Is the concept applicable to the analysis of memorial struggles? The case of Uruguay and its recent past. *Cuadernos CLAEH*, 4 (se), 87-109.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (E. L. Suárez, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Arrieta Pardo, B. L. (coord.). (2024). *La joven gobernante de Amajac*. Gobierno del Estado de Veracruz.

Assmann, J. (2011). *Memoria cultural y civilización temprana. Escritura, recuerdo e imaginación política*. Cambridge University Press.

Cerutti, M. (2000). *Propietarios, empresarios y empresa en el norte de México: Monterrey y La Laguna (1840-1920)*. Siglo XXI Editores.

Daneels, A. (2016). *Juego de pelota y política. Un estudio sobre cómo se desarrolló la sociedad del periodo Clásico en el centro de Veracruz*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.

Dávila Cabrera, P. (2009). La Huasteca: Problemática y nexos culturales. En D. Zaragoza Ocaña (coord.), *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca. Homenaje a Leonor Merino Carrión* (Colección Científica 541, pp. 33-48). Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Dávila Cabrera, P., Zaragoza Ocaña, D., y Mirambell, L. (1991). *Arqueología de San Luis Potosí*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Desvallées, A., y Mairesse, F. (dirs.). (2010). *Conceptos claves de museología*. Armand Colin / International Council of Museums (ICOM) / ICOFOM.

Diario Oficial de la Federación (DOF). (2025, 15 de septiembre). Programa Sectorial de Cultura 2025-2030. Decreto publicado en el *Diario Oficial de la Federación*.

Du Solier, W. (1945). Estudio arquitectónico de los edificios huastecos. *Anales del INAH*, t. 1, 121-145.

Du Solier, W. (1947). Sistema de entierros entre los huaxtecos prehispánicos. *Journal de la Société des Américanistes*, 36, 197-214.

Ekholm, G. F. (1944). Excavations at Tampico and Panuco in the Huasteca, Mexico. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, 38(5), 321-599.

Florescano, E. (2003). *El patrimonio cultural de México*. Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber* (A. Garzón del Camino, trad.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1969).

Fuente, B. de la, y Gutiérrez Solana, N. (1980). *Escultura huasteca en piedra: Catálogo*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

García Canclini, N. (ed.). (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo.

Gherlone, L. (2022). The center-periphery dynamics in Yuri Lotman's later works: A way forward for new epistemological dialogues. *RUS: Revista de Literatura e Cultura Russa*, 13(23), 20-38.

Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. University of California Press.

Gobierno de México. (2025). *Programa Nacional para la Igualdad entre Mujeres y Hombres (ProIgualdad) 2025-2030*. Gobierno de la República.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

Huyssen, A. (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Routledge.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). (2023a). Nueva imagen en piedra de la Joven gobernante de Amajac surge del subsuelo veracruzano (Boletín 337). Secretaría de Cultura-INAH.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). (2023b). Se encontraron seis entierros en el rescate arqueológico de la escultura de la Joven Gobernante de Amajac II (Boletín 459). Secretaría de Cultura-INAH.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). (2023c). Develación del monumento "La Joven de Amajac" en Paseo de la Reforma. Portal del Gobierno del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). (2024a, 17 de julio). La exposición Mujeres huastecas mesoamericanas cerrará con éxito su estadía en Chicago (Boletín 421). Secretaría de Cultura-INAH.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). (2024b, 2 de mayo). Mujeres huastecas mesoamericanas establecen su poderío en el Museo Nacional de Arte Mexicano de Chicago (Boletín 242). Secretaría de Cultura-INAH.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). (2025a, 15 de mayo). Últimas semanas de la exposición Mujeres huastecas mesoamericanas. Diosas, guerreras y gobernadoras (Boletín 226). INAH.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). (2025b). La jugadora de pelota, otra escultura que refuerza la tesis del poder femenino en la Huasteca (Boletín 138). INAH.

Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI). (2016). *Atlas de los Pueblos Indígenas de México: Huastecos-Etnografía*. INPI.

Koontz, R. (2008). Iconographic interaction between El Tajín and South-Central Veracruz. En P. J. Arnold III y C. A. Pool (eds.), *Classic Period Cultural Currents in Southern and Central Veracruz* (pp. 323-359). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Ladrón de Guevara, S. (coord.). (2012). *Culturas del Golfo*. Conaculta / Jaca Book.

Ladrón de Guevara, S. (2020). *Sonrisas de piedra y barro. Iconografías prehispánicas de la Costa del Golfo de México*. Universidad Veracruzana.

Ladrón de Guevara, S., y Stresser-Péan, C. (coords.). (2021). *Vida, muerte y creencias en la Huasteca posclásica*. INAH / MNA / Fundación Stresser-Péan / UV / CEMCA.

Lombardo de Ruiz, S. (1994). *El pasado prehispánico en la cultura nacional*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

López Austin, A. (1996). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas* (2 vols., 2a ed.). Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Los Angeles Times / AP. (2021, 8 de enero). Encuentran antigua escultura femenina en el este de México. *Los Angeles Times*.

Lotman, I. M. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (A. Shukman, trad.). Indiana University Press.

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.

Lotman, I. M. (1998). *La semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Cátedra.

Lotman, I. M., y Uspenskij, B. (1978). On the semiotic mechanism of culture. *New Literary History*, 9(2), 211-232. https://doi.org/10.2307/468571

Macías Madero, A. (2023). La Huasteca: Un acercamiento a través de la cultura material del sitio arqueológico de Tamohi, San Luis Potosí. *International Journal of Progressive Sciences and Technologies*, 39(1), 33-43.

Maldonado Vite, M. E. (2024a). La estructura política y social en el sur de la Huasteca del Posclásico. En I. Flores García (Ed.), *Huasteca*. Dirección Editorial Veracruzana, Universidad Veracruzana.

Maldonado Vite, M. E. (2021). La señora de Amajac. Escultura de una mujer gobernante en el sur de la Huasteca. *Arqueología Mexicana*, (168), 84-89.

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (2024b). *Mujeres huastecas mesoamericanas: Diosas, guerreras y gobernadoras* [Catálogo de exposición]. Secretaría de Cultura-INAH.

Matos Moctezuma, E. (2010). *Las piedras negadas: De la Coatlicue al Templo Mayor*. El Colegio Nacional.

Meade, J. (1978). *La Huasteca tamaulipeca* (2 vols.). Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Autónoma de Tamaulipas.

Morales Gómez, D. (s.f.). *Jornada Estatal de Museos de Veracruz: Experiencias y trayectorias*. Observatorio Universitario de Museos (OUM), Universidad Veracruzana.

Moscovici, S. (1961). *La psychanalyse, son image et son public*. Presses Universitaires de France.

Muñoz Espinosa, M. T. (2024). *Adolescente de Jalpan: Primer estudio iconográfico y esbozo de interpretación iconológica sobre una escultura huasteca en la Sierra Gorda del Noreste de México* (Paris Monographs in American Archaeology). Archaeopress Publishing Ltd. https://doi.org/10.32028/9781803278391

National Museum of Mexican Art. (2026). *Our Story / History, Mission + Impact*. https://nationalmuseumofmexicanart.org/history

Navarrete, F. (2008). *Las relaciones interétnicas en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario México Nación Multicultural.

Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire: I. La République*. Gallimard.

Ochoa, L. (1984). *La Huasteca antes y después de los aztecas*. CIESAS.

Ochoa, L. (2007). *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*. Consejo Veracruzano de Arte Popular.

Ochoa, L., y Gutiérrez, G. (1999). Notas en torno a la cosmovisión y religión de los huaxtecos. *Anales de Antropología*, 33, 91-163.

Palka, J. W. (2015). The Huasteca in Mesoamerican studies. En K. A. Faust y K. N. Richter (eds.), *The Huasteca: Culture, History, and Interregional Exchange* (pp. 214-224). University of Oklahoma Press.

Plana, M. (1996). *El reino del algodón: La estructura agraria de la Comarca Lagunera (1840-1910)*. Universidad Autónoma de Nuevo León.

Richter, K. N. (2015a). Constructing international elite identity in the Huasteca. En K. A. Faust y K. N. Richter (eds.), *The Huasteca: Culture, History, and Interregional Exchange* (pp. 75–97). University of Oklahoma Press.

Richter, K. N. (2015b). Postclassic Huastec sculpture. En K. A. Faust y K. N. Richter (eds.), *The Huasteca: Culture, History, and Interregional Exchange* (pp. 75-97). University of Oklahoma Press.

Rodríguez Everaert, A. S. (2021). La joven de Amajac: ¿"la mujer indígena" que nos dio patria? *Revista Común*.

Sahagún, B. de (2006). *Historia general de las cosas de Nueva España (Libro I)*. Porrúa.

Secretaría de Cultura-INAH (2024b, 2 de mayo). *Mujeres huastecas mesoamericanas establecen su poderío en el Museo Nacional de Arte Mexicano de Chicago*. Boletín de Prensa.

Seler, E. (1902-1923). *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach– und Altertumskunde* (5 vols.). A. Asher.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Routledge.

Staub, W. (1935). Archaeological observations in the Huaxteca, eastern Mexico. *Maya Research*, 2, 33-36.

Stresser-Péan, G. (2005-2009). *Tamtok: Sitio arqueológico huasteco* (2 vols.). Conaculta / INAH / CEMCA.

Stresser-Péan, G. (2020). *Los nahuas del sur de la Huasteca y la antigua extensión de los huastecos*. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

Taube, K. (2015). Portrayals of solar imagery, sacrifice, and war in Late Postclassic Huastec iconography. En K. A. Faust y K. N. Richter (eds.), *The Huasteca: Culture, History, and Interregional Exchange* (pp. 98-127). University of Oklahoma Press.

TVMAS. (2023, 6 de junio). María Eugenia Maldonado Vite, "Orgullo Veracruzano-Joven Gobernante de Amajac" [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_WQy3Zbhi4g

Zaragoza Ocaña, D. (2015). An archaeological perspective. En K. A. Faust y K. N. Richter (Eds.), *The Huasteca: Culture, History, and Interregional Exchange* (pp. 59-74). University of Oklahoma Press.



Fotografía © Rodrigo Salido Moline, 2026.

Laura Filloy Nadal

Reimaginando los objetos: herencias culturales para las comunidades

Reimagining Objects: Cultural Legacies for Communities

Samira Macías Flores* • Emilia Raggi Lucio**

Laura Filloy Nadal (Ciudad de México, 1966) es licenciada en Restauración y Conservación de Bienes Muebles por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete (ENCRyM); maestra y doctora en Arqueología por la Université de Paris-I, Panthéon-Sorbonne; desde 2003 es profesora en la licenciatura en Arqueología de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (Instituto Nacional de Antropología e Historia-INAH) y en la licenciatura en Restauración y Conservación de la ENCRyM. Ha impartido numerosos cursos, seminarios y diplomados en México y en el extranjero. Como investigadora ha sido invitada por la Universidad de Princeton, Dumbarton Oaks Research Library, la Université Paris Ouest, la Universidad Sapienza de Roma y Harvard.

Uno de sus logros más relevantes ha sido la investigación integral de objetos de plumaria antigua, como el *cuexyo chimalli* —rodela emplumada— y el tapacáliz (un mosaico de plumaria) del Museo Nacional de Antropología. Bajo su liderazgo se conformó un equipo de trabajo con biólogos, físicos, historiadores del arte, arqueólogos y químicos, así como una colaboración con artistas contemporáneos para reproducir y comprender las técnicas de manufactura empleadas en los talleres de los *amantecas*[1] y por los orfebres de los siglos XV-XVI.

Su tesis doctoral —*Costumes et Insignes d'un roi Maya de Palenque: K'inich Janaab' Pakal. Vie et mort d'un*

[1] Los amantecas eran artesanos dedicados a la confección de ornamentos compuestos de plumas finas. Se puede observar una descripción en el *Códice Florentino*.

* **Samira Macías Flores** | Licenciada en restauración de bienes muebles. Ha trabajado en proyectos de restauración para el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Museo del Templo Mayor y la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC). Actualmente es residente de obra en el retiro de antigrafiti en la barda perimetral del Jardín Etnobiológico en Oaxaca • https://orcid.org/0009-0007-7279-9332 • samirestorer@gmail.com

** **Emilia Raggi Lucio** | Doctora en Historia del Arte por la UNAM. Se ha especializado en el estudio del arte de los pueblos originarios de América y cuenta con diversas publicaciones sobre el tema. Es gestora cultural y actualmente co-coordinadora de ACHS Intangible Heritage (ICH) Researchers Network • https://orcid.org/0009-0009-6910-8873 • emiliaraggi@gmail.com

Citar este artículo como: Macías Flores, S. y Raggi Lucio, E. (2026). Laura Filloy Nadal. Reimaginando los objetos: herencias culturales para las comunidades. Revista *Nodo*, *21*(41), julio-diciembre, pp. 126-135. doi: 10.54104/nodo.v21n41.2605



Excavación en Teotihuacan, en el conjunto Xalla, Estructura 3, Plaza Central, donde se encontró la escultura del cautivo de mármol, 2002. Fotografía © Leonardo López Luján.

Souverain maya du Classic Recent ("Indumentaria e insignias de un rey maya de Palenque: K'inich Janaab' Pakal. Vida y muerte de un soberano maya del Clásico Tardío")— es una muestra fehaciente de la metodología que desarrolló e implementó durante su labor como docente en la ENCRyM para mostrar la vida social de los objetos.

Actualmente se desempeña como curadora de las colecciones de América Antigua del Metropolitan Museum of Art (MET) de Nueva York. Junto con Joanne Pillsbury (curadora *Andrall E. Pearson* de Arte Americano Antiguo), llevaron a cabo el diseño del guion de las salas basado en una metodología propia que incluye grupos de trabajo con investigadores, estudios científicos de los objetos y el conocimiento de las propiedades comunicativas de las obras de arte de los pueblos originarios de América antes de la incursión europea en el siglo XVI. Además, han innovado para tender puentes entre el Museo y las comunidades migrantes. Filloy Nadal relata que el interés inquisitivo sobre los objetos y sus materiales nació al viajar con sus padres. Su madre —la matemática y pianista Maru Nadal— solía preguntar a los artesanos acerca de cómo habían elaborado sus obras y cuál era el significado de los diseños.

Dos momentos marcan la trayectoria profesional de Laura: una estancia en el Museo Británico en Londres. Ahí tuvo la oportunidad de trabajar en distintos talleres de restauración y acercarse a diversos materiales, a su historicidad, a las técnicas de manufactura y a la cultura. El otro momento es la docencia: en la ENCRyM

la formación no sólo es teórica. Gracias a la gestión de su mentor, Jaime Cama Villafranca (España, 1933), el trabajo con las comunidades tiene un gran peso. Se proponen procesos de restauración y conservación a largo plazo en los que el involucramiento con los agentes poseedores de las herencias culturales es fundamental para la preservación y el cuidado de las piezas que quedan en sus manos cuando el profesionista se retira.

Laura desarrolló su pasión por el estudio de los objetos, su manufactura y su conservación al elaborar su tesis de licenciatura sobre la conservación de la madera arqueológica en contextos lacustres de la Cuenca de México: "Eso me llevó a descubrir que lo que me gusta es estudiar los objetos, entender cómo se habían hecho, con qué se habían hecho y por qué se habían conservado".



Laura Filloy Nadal con la ornitóloga Lourdes Navarijo Ornelas y la historiadora del arte María Olvido Moreno Guzmán durante los trabajos de identificación de las plumas del *Cuexyo chimalli*. Laboratorio de Conservación del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México, 2018.



Estudio de los materiales del ajuar de Pakal (Proyecto PAPIIT-DGAPA UNAM IN403210 "Red de Análisis no destructivo para Estudios en Arte, Arqueología e Historia-ANDREAH), Museo Nacional de Antropología, 10 de octubre de 2010. Fotografía © José Luis Ruvalcaba Sil.



Laura Filloy Nadal realizando el conteo del número de plumas usadas para crear el borde emplumado del *chimalli*, 2019.



Laura Filloy Nadal y la curadora Diana Magaloni Kerpel en el Museo del condado de Los Ángeles, con el tapacaliz del MNA antes de ser montado en la exposición *Mixpantli. Space, Time, and the Indigenous Origins of Mexico* ("*Mixpantli*. Espacio, tiempo y los orígenes indígenas de México"), 2021.



Con el libro de su autoría *Pakal el Grande. Soberano maya de Palenque*, en la librería Octavio Paz del Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

En este sentido, una de sus habilidades esenciales es la capacidad para establecer redes. Cuando comenzó a trabajar como restauradora en el Museo Nacional de Antropología se puso en contacto con diversas instituciones para crear un grupo de investigadores y académicos que estudiaran los objetos y sus materiales. En el año 2000, bajo la batuta del historiador, antropólogo y arqueólogo Felipe Solís Olguín (México, 1944-2009), inició el proyecto de renovación del Museo. Junto con las restauradoras Frida Montes de Oca Fiol y María Barajas, propusieron una metodología de conservación que se adentraba en estudios científicos sobre la manufactura de las piezas y sus materiales.

De este modo, la restauración es, para Filloy Nadal, una disciplina antropológica en la que el trabajo con los objetos no es sólo técnico; es investigación sobre el



Laura Filloy Nadal frente a un panel de plumas wari de Perú, 650-1000 d.C., durante una visita comunitaria a las galerías renovadas. @The MET.

pasado: "quienes trabajamos como restauradores investigamos, comprendemos, restauramos y conservamos las herencias culturales".

Llama igualmente la atención su punto de vista sobre el pasado, los objetos y, sobre todo, la relevancia de las mujeres en el trabajo de restauración. Su manera de nombrar aquello que se conserva refleja también una postura crítica frente a la noción tradicional de patrimonio: "Observo herencias, no patrimonio. No nos gusta la palabra *patrimonio*; nos gusta la palabra *herencias*, porque hablar de herencias muestra una riqueza mucho más amplia: no se trata solamente de aquello que tiene valor económico o que se posee, sino de todo lo que recibimos, transformamos y transmitimos, tanto material como inmaterial. Además, nos permite alejarnos de una visión patrimonialista y, en cierto sentido, de una idea de patrimonio vinculada al *pater*. No deja de ser significativo que la restauración se mueva, además, en un ámbito muy femenino: el noventa por ciento somos mujeres".

Durante su doctorado en la Universidad de la Sorbona, donde profundizó, desde una perspectiva teórica,



Joanne Pillsbury y Laura Filloy Nadal durante una visita guiada a la Galería de Artes de la Antigua América. Sala Michael C. Rockefeller, mayo de 2025. @The MET.



Visita guiada en español a la exposición *Lives of the Gods. Divinity in Maya Art* ("La vida de los dioses. La divinidad en el arte maya"), curada por Osvaldo Chinchilla, Joanne Pillsbury y Laura Filloy Nadal, en abril de 2023. En la vitrina, un vaso con una escena mitológica, 600-800 d.C. @The MET.



Visita guiada a la exposición *Lives of the Gods. Divinity in Maya Art* ("La vida de los dioses. La divinidad en el arte maya"), abril de 2023. Filloy Nadal muestra unos paneles de madera de Tikal. @The MET.

El Señor Murciélago, del Museo del Templo Mayor-INAH, formó parte de la exposición *Creatures of Myth and Imagination. Europe and the Americas*, exposición temporal co-curada con Julia Perratore y Joanne Pillsbury, mayo-octubre de 2026, en los Cloisters-MET.



Galería Michael C. Rockefeller. Figura huésped de Escuintla, Guatemala, 2026. @ The MET.

en el estudio de las cadenas operativas y el análisis de sociedades cuyos sistemas de escritura aún se encontraban en proceso de desciframiento, propuso una investigación holística sobre la máscara de K'inich Janaab' Pakal, gobernante de Palenque. Esta investigación le permitió articular y ahondar en una serie de preguntas que han acompañado su trabajo: ¿cómo fueron elaborados los objetos?, ¿con qué materiales?, ¿dónde se obtuvieron?, ¿cuáles son sus significados?

Para la curadora Filloy Nadal, los materiales con los que se elaboraron en la antigüedad los objetos de los pueblos originarios forman parte de un complejo cuyas cualidades visuales y sensoriales sirven para crear significados religiosos y simbólicos, con la finalidad de desencadenar una respuesta emocional. Un ejemplo son los objetos elaborados con plumas, que transmiten la sensación de vibración: cambian de tonalidad, producen destellos y parecen cobrar vida o "tener alma" cuando su portador se mueve.

Desde esta perspectiva comenzó a explorar el sentido de ser de los objetos y su participación en la liturgia



Exposición *Seres híbridos del mito y la imaginación. Europa y América antes de 1500*, Cloisters-MET, del 18 de mayo al 18 de octubre de 2026. Fotografía © Claudia Norman. @The MET.



Visita guiada en español para personas de Latinoamérica. Relieve maya de La Pasadita, obra firmada por el artista maya Chakalte', activo en la región del Usumacinta entre 750-800 d.C. (Guatemala o México). Sala Michael C. Rockefeller, MET, mayo de 2026.



Visita guiada en español para personas de Latinoamérica; exposición temporal *Seres híbridos del mito y la imaginación*. En la vitrina, a la derecha, pendiente de Quetzalcóatl; a la izquierda, placa de marfil medieval. @The MET.

y en la vida de las comunidades, partiendo de la premisa de que no todos los materiales son iguales y que cada uno posee características y significados propios.

Este enfoque implicó un complejo proceso de toma de decisiones, no sólo relacionadas con la conservación, sino también con la restauración, pues las intervenciones realizadas en la máscara del gobernante de Palenque modificaron su fisonomía. A partir de esta experiencia abordó también el estudio del retrato entre los mayas desde una perspectiva teórica y estética, ampliando su investigación a las máscaras mayas y su relación con la identidad, el linaje y el poder. Estos estudios dieron lugar, entre otros proyectos, a la exposición *Rostros mayas: linaje y poder* (2004).

En 2021 se presentó la oportunidad de concursar para una plaza como curadora de Arte de las Américas Antiguas en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Después de conversar con sus hijas, decidió participar en el proceso. Ellas fueron fundamentales en ese momento: la incitaron a pensar en sí misma, en lo que convenía a su desarrollo profesional, en aquello que había deseado siempre, y dejar de lado por un momento la perspectiva de madre. Laura recuerda: "Mis hijas me impulsaron a pensar en lo que era mejor para mí; fueron fundamentales para tomar la decisión".

Así, en 2022 se incorporó al Museo Metropolitano de Arte (MET) como parte del equipo de la Sala Michael C. Rockefeller. Su proyecto primordial ha sido la renovación de las galerías dedicadas a las antiguas cul-

turas de América, en cuyo desarrollo ha considerado que la función de los objetos en los museos es múltiple.

Su visión también incluye una concepción del museo como un espacio de participación social, en el que el curador debe asumir una posición frente a las comunidades a las que sirve. Desde esta perspectiva, el museo no debe ser únicamente un lugar de contemplación o esparcimiento, sino también un espacio de conexión con la educación, el trabajo, la productividad, la lengua, el territorio, la identidad y el crecimiento personal. Laura señala: "Dentro del Museo, Joanne y yo somos activistas porque el arte es política, y abrir al público en general una institución como el MET implica tomar una posición con respecto a las comunidades que conviven en sus espacios".

Asimismo, a lo largo de su estancia en el MET se ha preocupado por fomentar el interés y el acercamiento de las comunidades migrantes a las exhibiciones, con el propósito de dar cabida a quienes desean conocer su historia y su legado, así como de establecer un vínculo intergeneracional. Para ella es fundamental que el Museo sea visto como un recurso al que todas las personas tienen derecho de acceder y disfrutar. Así, ha trabajado para que las comunidades migrantes se puedan apropiar de los espacios en las mismas condiciones que cualquier ciudadano neoyorquino, desarrollando estrategias de comunicación y colaboración con los consulados. En particular, con las instituciones de México, Guatemala y Perú ha organizado visitas guiadas en español que incluyen transporte, comida y el boleto de entrada al Museo.

Este trabajo partió también del hecho de reconocer que, para quienes nunca han visitado un museo —y mucho menos una institución como el MET—, entrar por el acceso principal, subir las escalinatas y atravesar una puerta sin saber qué encontrarán al otro lado puede resultar intimidante. Por ello, entre otras estrategias, buscó que fuera el Museo quien diera el primer paso hacia las comunidades: se establecieron vínculos con organizaciones de migrantes y de estudiantes que ya tenían un contacto cercano con estas comunidades. Como explica Laura: "Se tejió una red con los consulados y asociaciones de apoyo a migrantes, y también



La organización mixteca Ñani Migrante, de Nueva York, después de visitar, junto con Filloy Nadal, la exposición *Lives of the Gods. Divinity in Maya Art*, en 2023.

con los estudiantes latinos inscritos en las universidades. El Museo salió a la calle con la idea de generar confianza: las visitas guiadas iniciaban en la acera, sobre la Quinta Avenida, por el acceso lateral, creando una situación de empoderamiento para los visitantes".

En este sentido, se crearon contenidos con un enfoque multidisciplinario en los que participaron académicos e investigadores de todo el continente, arqueólogos, historiadores del arte, así como artistas indígenas contemporáneos. Las salas se concibieron con la idea de ser un espacio donde las comunidades de descendientes de países latinoamericanos se sientan en un entorno familiar.

Los contenidos se elaboraron a partir de la investigación de Pillsbury y de Filloy Nadal, así como de colegas y académicos internacionales, y de artistas indígenas y contemporáneos. La sala se concibió para ser accesible a cualquier público, pero pensando que en el futuro ese espacio también debería ser usado por las comunidades de origen de las que provenían las piezas y que habitan en Nueva York y en áreas cercanas.

Para dar acceso a la gente que no habla inglés se tradujeron los contenidos al español; estos textos no ca-

bían físicamente en las paredes ni en las vitrinas, por lo que se publicaron en la página web y están disponibles en la sala mediante un código QR. Para complementar la experiencia se elaboró un folleto impreso para niños. Además, se instauraron —aun antes de la apertura de la sala— visitas guiadas en español. También se han nombrado las culturas de acuerdo con su autodenominación: mexicas (conocidos en otros museos como aztecas), zapotecos o mixtecos (pueblos originarios de los estados de Oaxaca y Puebla, y cuyos descendientes migrantes habitan en Nueva York).

Con la idea de mostrar a los visitantes que las culturas originarias son comunidades vivas, algunos artistas contemporáneos —herederos de sus tradiciones— participaron en actividades vinculadas con las galerías. Así ocurrió, por ejemplo, en la clausura de la exposición *Lives of the Gods. Divinity in Maya Art*, que contó con la participación del rapero maya Pat Boy (Jesús Cristóbal Pat Chablé, Quintana Roo, México, 1991), quien, a través de su música, mostró cómo la lengua maya permanece viva, se reinventa y encuentra nuevas formas de expresión en las voces de las generaciones jóvenes. Adicionalmente, para la inauguración de la recién renovada ala Michael C. Rockefeller en mayo de 2025, se comisionó una obra coral inspirada en los objetos de la colección mesoamericana del MET concebida al alimón por el poeta nahua Mardonio Carballo (Veracruz, México, 1974) y la compositora Gabriela Ortiz (Ciudad de México, 1964).

Otro punto clave a destacar es la vinculación con la educación, en particular con la City University of New York (CUNY), una institución pública urbana que ofrece a sus estudiantes la posibilidad de obtener un título universitario independientemente de sus recursos económicos o antecedentes migratorios y que cuenta con una importante matrícula de estudiantes migrantes, incluidos aquellos sin estatus migratorio regular. Como parte del trabajo con las comunidades se implementaron talleres en lengua mixteca y visitas temáticas en español, y se instaló una ofrenda de Día de Muertos durante el Mes de la Herencia Hispana 2024 en la sede del MET ubicada en el Bronx, un barrio con una importante presencia de población de origen latinoamericano.

Como hemos visto, para Laura Filloy Nadal el trabajo en los museos es integral. No se trata sólo de investigar las historias de los objetos, quiénes los elaboraron, los materiales de los que están hechos, sus rutas de comercio y las relaciones sociales que se articulaban en torno a ellos. Implica también reconocer a las comunidades vinculadas a los espacios museales como actores fundamentales en la construcción y transmisión del conocimiento. Desde esta perspectiva, el museo deja de ser únicamente un espacio que conserva y comunica saberes para convertirse también en un lugar de intercambio, donde distintos conocimientos y experiencias intergeneracionales se encuentran. En este proceso, la educación ocupa un lugar fundamental en el desarrollo de las instituciones. ●



Laura Filloy Nadal con el reconocimiento otorgado por la Society of Foreign Consuls in New York, por su trabajo con las comunidades migrantes en la ciudad de Nueva York. Consulado de la India, 22 de marzo de 2025. Fotografía © Emilia López Filloy.

Bordados de amores y desamores: un proyecto de investigación-creación textil con mujeres de Saltillo, Coahuila (México)

Bordados de amores y desamores: A textile research-creation project with women from Saltillo, Coahuila (Mexico)

Paulina Pérez Alcántara*, Jesús Gerardo Cervantes Flores**

Resumen

La presente investigación tuvo como objetivo explorar las historias de amor y desamor de mujeres de Saltillo, Coahuila, a partir de las representaciones construidas en obras textiles dentro del proyecto *Bordados de amores y desamores*. Desde un marco teórico que entiende el amor como construcción social, se dialoga con los estudios sobre amor romántico, género y arte textil. A partir de la investigación-creación textil como método, se desarrolló un taller de bordado de tres sesiones con seis mujeres participantes, quienes crearon una pieza de arte textil a partir de una historia personal de amor o desamor. Los hallazgos muestran que el amor no se limita a la pareja, sino que incluye vínculos familiares, amistosos, memorias compartidas, duelo y amor propio. Asimismo, el bordado operó como lenguaje expresivo y espacio reflexivo que permitió resignificar experiencias afectivas complejas. El estudio concluye que la investigación-creación textil constituye una vía pertinente para generar conocimiento situado sobre las experiencias amorosas de las mujeres.

Palabras clave • amor, arte textil, bordado, investigación-creación, mujeres

Abstract

The present study aimed to explore the stories of love and heartbreak of women from Saltillo through the representations created in textile works within the project *Bordados de amores y desamores*. From a theoretical framework that understands love as a social construction, the study engages with scholarship on

* **Paulina Pérez Alcántara** | Licenciada en Diseño textil y Moda. Investigadora independiente • https://orcid.org/0009-0006-9399-4113 • paulinaperezalc@gmail.com

** **Jesús Gerardo Cervantes Flores** | Doctor en Ciencias Sociales. Universidad Autónoma de Coahuila • https://orcid.org/0000-0001-5174-7639 • j.cervantes@uadec.edu.mx

Fecha de recepción: 24 de abril de 2026 • Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2026.

Citar este artículo como: Pérez Alcántara, P., Cervantes Flores, J. G. (2026). *Bordados de amores y desamores*: un proyecto de investigación-creación textil con mujeres de Saltillo, Coahuila (México). Revista *Nodo*, *21*(41), julio-diciembre, pp. 136-149. doi: 10.54104/nodo.v21n41.2459

romantic love, gender, and textile art. Using textile research-creation as a method, a three-session embroidery workshop was conducted with six women participants, who created a textile art piece based on a personal story of love or heartbreak. The findings show that love is not limited to romantic relationships, but also includes family ties, friendships, shared memories, grief, and self-love. Likewise, embroidery functioned as an expressive language and reflective space that enabled participants to reframe complex emotional experiences. The study concludes that textile research-creation constitutes a relevant pathway for generating situated knowledge about women's experiences of love.

Keywords • love, textile art, embroidery, research-creation, women

Introducción

El amor no es sólo un sentimiento; es una construcción social y, por lo tanto, una serie de significados, sentidos, prácticas, rituales e instituciones que ordenan nuestras formas de relacionarnos erótico-afectivamente. Sztajnszrajber (2020) señala que el amor es un dispositivo social que establece y regula las vinculaciones afectivas; aprendemos los significados del amor y a amar a partir de los grupos sociales a los que pertenecemos (García, 2015).

Además, el amor está culturalmente situado, es decir, toma los valores del contexto social, económico, político y tecnológico en el que se instala (Cervantes Flores, 2024), razón por la cual difícilmente podrá entenderse como un concepto único, absoluto y universal. Por el contrario, es complejo, contradictorio y cambiante (Manrique, 2009).

En Saltillo, investigaciones previas realizadas con juventudes han mostrado la permanencia de significados y prácticas vinculadas principalmente con el amor romántico y la relación de pareja: la búsqueda de relaciones duraderas, la reciprocidad, la exclusividad afectiva y erótica, el matrimonio y la formación de una familia aparecen como referentes importantes para comprender la experiencia amorosa (Hernández, 2014; Hernández, González y Regino, 2017; Cervantes Flores, 2024). Estos trabajos permiten conocer algunas de las formas en que el amor es significado en el contexto local; sin embargo, han privilegiado el estudio de las juventudes y, particularmente, del amor de pareja.

Quedan menos exploradas, en este contexto, las formas en que mujeres de distintos grupos etarios construyen y representan sus experiencias de amor y desamor desde sus propias trayectorias de vida, así como la posibilidad de aproximarse a estas experiencias mediante lenguajes distintos al exclusivamente verbal. El amor puede expresarse en la relación de pareja, pero también en los vínculos familiares, la amistad, la memoria, el duelo o la relación con ellas mismas. Explorar estas experiencias supone, entonces, atender no sólo a aquello que las participantes dicen sobre el amor, sino también a las formas en que lo simbolizan, materializan y resignifican.

En este punto, el arte textil —y particularmente el bordado— ofrecen una posibilidad para acercarse a estas experiencias. Por su relación histórica con lo doméstico y lo femenino —pero también por su capacidad para articular memoria, afectos y experiencias—, el bordado puede funcionar como una forma de enunciación y de producción de conocimiento. Desde la investigación-creación, la pieza artística deja de ser únicamente el resultado de un proceso para convertirse también en una vía para indagar: se investiga mientras se crea, y se crea mientras se investiga.

A partir de lo anterior, esta investigación se pregunta: ¿cómo representan mujeres de Saltillo sus historias de amor y desamor a través de la creación textil, y qué permite conocer el bordado sobre esas experiencias afectivas? El objetivo fue explorar las historias de amor y desamor de mujeres saltillenses a partir de las representaciones que construyen en obras textiles. Para ello creamos *Bordados de amores y desamores*, un proyecto de investigación-creación textil en el que seis mujeres de entre 21 y 56 años, a partir de un objeto personal, narraron una experiencia de amor o desamor y crearon una obra mediante la técnica del bordado.

La investigación busca aportar en dos sentidos. Por una parte, amplía la mirada sobre los significados del amor en el contexto saltillense al incorporar experiencias de mujeres de distintas edades y considerar vínculos afectivos que no se reducen a la relación de pareja. Por otra, explora las posibilidades de la investigación-creación textil como estrategia metodológica para aproximarse a experiencias afectivas complejas, entendiendo el bordado no sólo como representación visual de un relato previamente construido, sino como un lenguaje mediante el cual las participantes pueden elaborar, materializar y resignificar sus experiencias.

Marco teórico

Investigaciones previas (Hernández, 2014; Hernández, González y Regino, 2017; Cervantes Flores, 2024) realizadas a juventudes saltillenses coinciden en que los significados y las prácticas en torno al amor de la población de estudio están enmarcadas, especialmente, en el amor romántico: buscan relaciones para toda la vida basadas en la reciprocidad y sostenidas en la institución legal y espiritual del matrimonio, con exclusividad afectiva y erótica, y con la intención de formar una familia a partir de esa unión.

Amor romántico

El amor romántico es entendido por Giddens (1998) como el tipo de amor que más ha penetrado en las prácticas y los significados del amor en la actualidad. Nace de la idea de la unión mística entre un hombre y una mujer que están destinados a estar juntos. Se presenta desde *El banquete* de Platón (384 a.C.) en el discurso de Aristófanes y el mito del andrógino —también conocido como el de los seres dobles o la búsqueda de la otra mitad: narra que hay una persona —y sólo una— con la que se está destinado o destinada a estar, y que la vida —y el cuerpo— no están completos sino hasta el encuentro con el ser amado. De ahí que una de las características inquebrantables del amor romántico sea la exclusividad (Hernández, 2014). El amor romántico se sostiene en una serie de mitos o creencias entendidas como verdades incuestionables y resistentes al cambio (Rodríguez, 2017).

Orellana y Garay (2020) recogen una lista de mitos románticos, entre los que destacan la pasión eterna o la promesa de que el amor verdadero debe durar para siempre; la equivalencia entre amor y enamoramiento, esperando que las sensaciones del enamoramiento se mantengan durante todos los años de vida de la relación; la creencia que los celos indican la existencia de un verdadero amor; la falacia de que las personas cambian por amor; el amor verdadero todo lo puede y todo lo aguanta; creer que sólo hay un amor verdadero en la vida; y la falacia de la entrega total o el sacrificio de los proyectos individuales en beneficio de los de la pareja.

Otro mito romántico es el de asociar el encuentro amoroso con la felicidad y la plenitud, desechando la idea de una vida feliz o plena sin la persona amada (Pascual, 2016). En este sentido, Rodríguez y Rodríguez (2016) advierten que el amor romántico promueve, a partir de sus mitos, la dependencia emocional, pues señala que la fusión o simbiosis de la pareja asegura una experiencia amorosa más gratificante y de máxima felicidad. Además, Pascual (2016) señala que los mitos de que el amor lo puede todo y de que es normal sufrir por amor suelen inhibir la capacidad de reconocer violencias o maltratos en el contexto de una relación amorosa.

Para Hagene (2008), el problema del amor romántico es que, lejos de ser algo natural, es una construcción social que históricamente ha reproducido las desigualdades entre hombres y mujeres, siendo ellas las más afectadas en estas relaciones asimétricas, dejándolas en roles de subordinación y vulnerabilidad ante los hombres. En este sentido, Ruiz y Garrido (2018) profundizan en que el amor romántico se basa en la dependencia, el control y la subordinación de las mujeres ante los hombres, coartando sus libertades individuales. En este mismo orden de ideas, Lagarde (2001) coincide en que el amor romántico margina a las mujeres a la dependencia de su esposo, despojándolas de

su subjetividad, de la capacidad de decisión sobre su cuerpo y sexualidad, y cosificándolas en nombre del amor.

Arte textil y bordado

Históricamente, las prácticas textiles han estado ligadas al ámbito doméstico y a lo femenino, ocupando espacios como el hogar y la vida cotidiana. En este sentido, labores como el bordado, el remiendo o el zurcido han formado parte de la intimidad doméstica, tradicionalmente asignadas a las mujeres (Maddonni, 2021). Esta asociación contribuyó también a su desvalorización, al ser consideradas actividades menores vinculadas a la utilidad y a lo femenino más que a la creación artística. Calafell Sala (2021) señala que el bordado y el tejido han sido históricamente invisibilizados e infravalorados, aun cuando poseen posibilidades discursivas y de producción de conocimiento.

De acuerdo con Porcel-Ziarsolo (2026), no fue sino hasta las décadas de 1920 y 1930 cuando las mujeres se involucraron de forma más decisiva en el campo artístico a través de la creación textil. Sin embargo, el reconocimiento de estas prácticas estuvo atravesado también por la distinción entre arte y artesanía. Rosentreter Villarroel (2020) señala que las prácticas textiles han ocupado un lugar ambiguo entre ambos campos, dificultando su incorporación dentro de los sistemas tradicionales de valoración artística.

Esta distinción tuvo consecuencias en la legitimación de las prácticas textiles dentro del campo artístico. Incluso, cuando las artistas comenzaron a incorporar técnicas como la costura dentro del sistema del arte, estos saberes continuaron siendo percibidos como ajenos al campo artístico legítimo (Viñolo Berenguel, 2023). Sin embargo, esta relación histórica con lo femenino y lo doméstico también permitió que las prácticas textiles adquirieran dimensiones políticas y contestatarias. Rosentreter Villarroel (2020) muestra cómo el bordado y otras prácticas textiles han sido utilizadas por mujeres como formas de expresión, reivindicación y participación en procesos sociales.

No obstante, a partir de las transformaciones impulsadas por las vanguardias artísticas del siglo XX, el arte textil comenzó un proceso de resignificación. La incorporación de lo cotidiano y lo doméstico en el arte abrió la posibilidad de reconsiderar estas prácticas, permitiendo su progresiva inclusión en la escena artística contemporánea (Maddonni, 2021). En América Latina, experiencias como las arpilleras chilenas muestran además cómo las prácticas textiles desarrolladas colectivamente por mujeres han servido para comunicar experiencias sociales y políticas, conservar memorias y hacer visibles situaciones que encontraban otros espacios de expresión limitados (Rosentreter Villarroel, 2020).

En la actualidad, el arte textil se posiciona como un medio con un alto potencial expresivo y simbólico. De acuerdo con Viñolo Berenguel (2023), las prácticas textiles permiten articular narrativas que evocan desde lo doméstico, la memoria colectiva, la experiencia cotidiana y los eventos históricos. Además, lo textil se vincula directamente con los afectos y la experiencia, privilegiando lo táctil como forma de conocimiento y percepción (Maddonni, 2021). Pérez-Bustos y Márquez Gutiérrez (2015) profundizan en esta dimensión al señalar que el bordado permite poner en relación formas de conocimiento históricamente separadas o jerarquizadas, incorporando dimensiones colectivas, afectivas y táctiles en los procesos de producción y circulación del conocimiento. En este sentido, además de constituir un medio material, el arte textil puede entenderse como un lenguaje capaz de expresar experiencias subjetivas y emocionales.

Dentro del arte textil, el bordado permite profundizar en las relaciones entre género, conocimiento y experiencia. Calafell Sala (2021) propone reconocer precisamente en la historia de feminización del bordado una de sus posibilidades epistemológicas y políticas. Desde esta perspectiva, bordar puede constituirse en una forma de comunicar, reflexionar y producir conocimiento desde experiencias vinculadas con lo cotidiano, los afectos, el género y los cuidados.

A través de esta práctica se articulan procesos creativos individuales y colectivos que permiten dar cuenta

de experiencias, creencias y contextos de vida (Viñolo Berenguel, 2023). Así, el bordado puede entenderse como una forma de enunciación que trasciende lo doméstico, reconfigurando las fronteras entre lo público y lo privado. Calafell Sala (2021) muestra que el bordado puede funcionar como un lenguaje que permite continuar diciendo más allá de la palabra escrita y articular experiencias desde el cuerpo y la materialidad. Asimismo, el bordado implica una temporalidad específica marcada por la repetición y la lentitud. La ejecución de puntada tras puntada favorece procesos de reflexión pausada, en los que el hacer manual se convierte en un espacio de pensamiento y elaboración de la experiencia (Ruiz Garrido, 2018). De este modo, el bordado no se limita a ser una técnica de producción visual, sino que es, a su vez, una práctica que posibilita la introspección y la construcción de significado.

De esta manera, el bordado puede configurarse como una práctica colectiva que favorece la creación de espacios de diálogo e intercambio. El bordado en grupo permite la interacción entre lo verbal y lo textil, generando dinámicas en las que las expresiones individuales se comparten y se transforman en narrativas comunes (Viñolo Berenguel, 2023). Pérez-Bustos y Márquez Gutiérrez (2015) entienden estos espacios como encuentros entre saberes en los que el aprendizaje del bordado se construye en relación con otras personas y con la propia materialidad de la práctica. Desde esta perspectiva, el hacer textil involucra sensibilidades y afectos que exceden la palabra y permite construir relaciones de intercambio y aprendizaje. Esta acción colectiva contribuye a la construcción de memoria compartida, en la que las participantes generan sentidos y vínculos mientras producen objetos textiles (Ruiz Garrido, 2018). En este proceso, el bordado deja de ser concebido como una labor trivial o decorativa para reconocerse como un espacio de producción de conocimiento y encuentro colectivo (Pérez-Bustos, 2019).

De acuerdo con Viñolo Berenguel (2023), al ser una forma de autorrepresentación, el bordado nos permite comprender y explicar los discursos y sentidos emergidos de la experiencia vital de las participantes, dando lugar a su representación y transformación.

En este proyecto de investigación-creación textil se utiliza el arte textil y, particularmente, el bordado, para explorar las historias de amor y desamor de las mujeres participantes.

Investigación-creación textil: un método de generación y divulgación de conocimiento

La investigación-creación es un método investigativo que indaga sobre un fenómeno particular a través del proceso creativo de un producto artístico, mediático o cultural. Esta forma de investigación da lugar, además de la indagación, a la intervención y la divulgación del conocimiento generado. Orozco-Álvarez *et al*. (2021) señalan que la investigación-creación desde el diseño —en este caso textil— se concibe en el proyecto mismo: el quehacer de quien o quienes coordinan el proyecto, así como de sus participantes, es generar conocimiento a medida que se trabaja con la creación. Es decir, es un proceso que está intrínsecamente relacionado: no se investiga y luego se crea, sino que se investiga creando o se crea investigando. En este sentido, Delgado *et al*. (2015) agregan que, lejos de entender a las creaciones artísticas como expresiones ornamentales, se incorporan al proceso de investigación como herramientas metodológicas.

Manning (2019) señala que la investigación-creación, además de generar conocimiento, es una forma de intervención de la realidad toda vez que genera una pluralidad de discursos que permiten caminar hacia realidades más abiertas y diversas. Silva-Cañaveral (2016) agrega que los proyectos de esta naturaleza actúan como un dispositivo de intervención y difusión del conocimiento que trasciende los espacios hegemónicos de la academia y la investigación científica.

En este sentido, Valencia-Tobón (2019) señala que el conocimiento académico se ha constreñido históricamente a los formatos textuales. El autor destaca que a través de las expresiones artísticas y culturales se superan las limitaciones descriptivas de lo textual, abriendo paso a otras formas de generar y divulgar el conocimiento.

Este proyecto fue posible gracias a la participación activa de seis mujeres saltillenses que, a través del bordado, exploraron y expresaron sus historias de amor y desamor. En esta línea, Daza (2009) señala que la investigación-creación debe hacerse desde la comunicación participativa, es decir, desde el discurso de la población de estudio, activando la expresión de quien vive el fenómeno estudiado. Esto da paso a la pluralidad de experiencias y visiones en torno a un fenómeno en particular (Delgado *et al*., 2015), en este caso, las formas en que las mujeres saltillenses viven el amor y el desamor.

El taller constó de tres sesiones. En la primera se les presentó el objetivo y la dinámica del taller y se les expuso cómo se tratarían los datos para esta investigación. Posteriormente, se solicitó a las participantes llevar un objeto que representara para ellas una historia de amor o desamor. De manera opcional, podían acompañarlo con un texto relacionado con dicha experiencia. Durante la primera parte de la sesión, cada participante se presentó, mostró el objeto seleccionado y compartió la historia asociada a éste. Algunas participantes llevaron textos escritos previamente y los leyeron frente al grupo, mientras que otras construyeron su relato de manera espontánea durante la sesión.

Después, se destinaron veinte minutos a un ejercicio de escritura libre en el que las participantes registraron ideas, recuerdos, palabras o asociaciones surgidas a partir de la historia y del objeto que habían compartido. Quienes lo desearon leyeron después sus escritos frente al grupo. En una segunda parte de la sesión se trabajaron nociones básicas de bordado, ya que no todas las participantes contaban con experiencia previa. Se revisaron aspectos como el enhebrado de la aguja, la colocación de la tela en el bastidor y algunos tipos de puntadas que pudieran utilizar en la elaboración de sus piezas. Finalmente, cada participante realizó bocetos e inició la exploración de aquello que deseaba representar mediante el bordado.

En la segunda sesión, las participantes retomaron sus propuestas e iniciaron o continuaron con la elaboración de sus piezas. Algunas ya tenían definida la composición que desarrollarían, mientras que otras fueron tomando decisiones durante el proceso. A lo largo de la sesión surgieron también conversaciones espontáneas en las que compartieron recuerdos y experiencias personales relacionadas con las historias que estaban bordando.

Se solicitó que las piezas estuvieran terminadas o próximas a concluirse para la tercera sesión con el propósito de dedicar la mayor parte del encuentro al diálogo colectivo. Cada participante presentó su bordado frente al grupo y explicó los elementos que lo conformaban, así como los significados que atribuían a las imágenes, textos, materiales, colores, formas y símbolos utilizados. Después de cada presentación se abrió un espacio de intercambio en el que todas las participantes podían realizar comentarios y compartir sus propias reflexiones.

Para el análisis se consideraron las piezas textiles elaboradas por las participantes y las explicaciones que cada una realizó sobre su propia pieza durante la presentación final. En los bordados se atendió a los elementos que las participantes identificaron como significativos, entre ellos las imágenes, palabras, objetos incorporados, materiales, colores, formas y símbolos.

La interpretación de las piezas se realizó a partir de los significados expresados por las propias participantes. No se estableció previamente un sistema de correspondencias simbólicas para interpretar los materiales, colores o formas utilizados. Desde el inicio del taller, cada participante seleccionó libremente los recursos visuales y materiales que consideró pertinentes y les atribuyó un significado de acuerdo con su propia experiencia. Por esta razón, los elementos de las piezas fueron analizados en relación con las explicaciones que cada participante ofreció sobre ellos.

Posteriormente, las piezas y las explicaciones asociadas a ellas se pusieron en relación con el propósito de identificar coincidencias, diferencias y conexiones entre las distintas experiencias representadas. Las categorías de análisis no fueron establecidas previamente, sino que surgieron a partir de los sentidos que las participantes atribuyeron a sus propias piezas. De esta manera, se buscó que la interpretación se mantuviera vinculada con sus explicaciones, diferenciando entre

los significados atribuidos por ellas a sus obras y la lectura analítica desarrollada posteriormente en la investigación.

Participantes

A la convocatoria *Me gusta tejer* lanzada a través de redes sociodigitales —una cuenta de Facebook y una de Instagram dedicada a la difusión de talleres y proyectos en torno al tejido y el bordado— respondieron seis mujeres con las que se inició el taller de bordado "Amores y desamores". Todas las mujeres que iniciaron concluyeron el proceso.

En la Tabla 1. Participantes, se presenta el seudónimo y la edad de las seis participantes del proyecto.

Tabla 1 | Participantes

Seudónimo	*Edad*
Margarita	56
Azucena	21
Dalia	51
Jazmín	28
Rosa	30
Jacinta	30

Resultados

En este apartado se exponen los resultados del taller de bordado: las obras que las participantes crearon a partir de un objeto evocador de una historia de amor.

Margarita

Margarita formó parte de este proyecto, que tomó como un espacio en el que podía trabajar el duelo, pues su padre murió dos meses antes del inicio del taller, y su madre había fallecido un año antes. Como se ve en la figura 1, el objeto evocador de la historia de amor fue una fotografía de sus padres cuando eran novios.

Margarita borda el inicio de la historia de amor de sus padres: en el centro coloca una fotografía donde están ellos abrazados una noche de 15 de septiembre, día que celebra la Independencia de México. Todavía no sabían que se casarían, formarían una familia y que, tiempo después, terminaría la historia de amor.

Margarita realizó su bordado sobre un pañuelo de su padre, que tiene unas manchas de sangre de Margarita de cuando era niña. Los tulipanes rosas simbolizan el párkinson, que padecía su madre, y están hechas del material de los pants que usó durante sus últimos días de vida. En la parte inferior derecha del bordado hay una bolsa con frijoles, que simbolizan la enfermedad renal de la que murió su padre, quien era urólogo.



Figura 1 | Bordado de Margarita.

El texto que rodea la imagen dice:

> Nos construimos en un atado / de flores del cedro viejo / hojas del nogal / nueces / hierba mecida por el viento
> raíces y micelio en el barro / contemplo a mi origen descreándose poco a poco hasta / quedar solo la certeza / de nuestro amor/miedo/desencuentro/ abrazo eterno.

la certeza de que nuestra alfa centauri es…
recibo • acepto • agradezco • honro

El bordado, para Margarita, es una forma de honrar a sus padres, de agradecerles por darle la vida.

Jacinta

Jacinta participó en el taller abordando su experiencia familiar como eje central de la pieza textil. El objeto evocador fue una fotografía en la que aparece junto a su esposo y sus hijos, la cual describe como su "objeto más preciado de amor puro", al concentrar el vínculo afectivo que mantiene con su familia.

La pieza fue elaborada sobre tul. Como se observa en la figura 2, en el centro del bastidor se encuentra la silueta de una mujer sentada que abraza sus piernas en una especie de posición fetal. Alrededor de la figura se bordaron estrellas en tonos naranja, beige y rojo, mientras que en el borde se colocaron pedazos de tul en relieve que generan un efecto tridimensional, evocando una atmósfera densa. El texto que escribió Jacinta describe a su familia como su "más grande tesoro e inspiración", así como un refugio emocional constante.



Figura 2 | Bordado de Jacinta.

Dalia

El objeto evocador de Dalia fue el libro *Women who run with the wolves*, de Clarissa Pinkola Estés, que identifica como una influencia significativa en sus procesos de reflexión personal, particularmente a partir de los relatos que vincula con su propia experiencia de vida.

La pieza fue elaborada sobre una tela satinada negra. Como se observa en la figura 3, la composición se estructura a partir de una cruz delineada en blanco que contiene la frase "Aquí yace la búsqueda del amor en el lugar equivocado". En el centro de la cruz hay un corazón anatómico bordado, del cual emerge una línea roja punteada que conecta con una serie de corazones, algunos bordados y otros en relieve. También vemos corazones rotos bordados sobre el lienzo. En la base, un fragmento de tul encapsula pequeñas conchas recolectadas por la participante, mientras que en el resto del lienzo se distribuyen cruces más pequeñas.



Figura 3 | Bordado de Dalia.

Dalia vincula la pieza con un proceso de cierre personal, identificando la búsqueda del amor como un eje central en su vida, y describe como determinante en su experiencia de plenitud o desarmonía. Asocia las cruces con momentos de "descanso", entendidos como etapas de duelo y renacimiento, y señala que la elección de su pareja marca un aparente final de esta búsqueda, pues pone énfasis en el amor propio.

Azucena

Azucena trabajó su pieza textil a partir de un pin del videojuego *Outer Wilds*, objeto que asocia al inicio de su relación de pareja, ya que ambos solían compartir tiempo jugando. La narrativa del videojuego se centra en la exploración espacial y la resolución de un misterio. Azucena decidió plasmarlo en su bordado, que realizó sobre manta, utilizando retazos de tela sujetos mediante punto atrás para construir la composición. Como se observa en la figura 4, se forma un paisaje desértico en el que destaca la figura de un cráneo del que emerge nueva vida, acompañado de la frase "The universe is and we are", que proviene del juego. Según Azucena, la pieza plantea la idea de que, a partir de la muerte, es posible el surgimiento de algo nuevo.



Figura 4 | Bordado de Azucena.

Jazmín

Jazmín trabajó su pieza textil a partir del vínculo que ha construido, a través de la música, con su mejor amigo y con su prometido. El objeto evocador consistió en dos discos de vinilo del grupo The Beatles, que la participante identificó como parte importante de su vida. Este gusto musical se vincula tanto con su prometido —quien le obsequió un tocadiscos para poder escuchar los vinilos— como con el recuerdo de su mejor amigo fallecido, con quien también compartía el gusto por los Beatles.



Figura 5 | Bordado de Jazmín.

La pieza fue elaborada sobre manta. Como se observa en la figura 5, la composición presenta una mesa sobre la que está un tocadiscos. En su relato, Jazmín señala que el bordado representa la importancia que tiene para ella el hecho de realizar actividades significativas con las personas que ama.

Rosa

Rosa participó en el taller abordando su relación de pareja. Los objetos con los que trabajó fueron dos anillos: el primero —actualmente perdido— lo recibió al iniciar su relación de noviazgo, y el segundo es su anillo de matrimonio. Ambos objetos representan momentos clave en la historia con su esposo.



Figura 6 | Bordado de Rosa.

La pieza fue bordada sobre manta. Como se observa en la figura 6, al centro del bastidor representó ambos anillos junto con la palabra "Everlong". Alrededor de estos elementos aparecen dos ramas en forma circular: de un lado, lavanda, y del otro, albahaca, plantas aromáticas que son las favoritas de ella y de su esposo. Para Rosa, este bordado de los anillos representa las distintas etapas con su pareja. El anillo con dos pequeños corazones, como símbolo del inicio de la relación, y el segundo, su argolla matrimonial, como la construcción de un proyecto de vida en común. La palabra bordada es el título de la canción del grupo Foo Fighters, y fue de las primeras canciones que le dedicó su esposo.

Discusiones

Los resultados de esta investigación sostenida en un proyecto de investigación-creación textil confirman que el amor no aparece como una experiencia puramente individual o espontánea, sino como una construcción social atravesada por sentidos culturales, biográficos y materiales. Como señalan Sztajnszrajber (2020) y García (2015), las personas aprenden a amar y a nombrar el amor desde los marcos simbólicos disponibles en su entorno. En las piezas elaboradas por las participantes, el amor emerge asociado a objetos cotidianos, rituales familiares, recuerdos musicales, fotografías, anillos, libros o videojuegos, lo que permite observar que las experiencias afectivas se encarnan en elementos concretos de la vida social. No se trata únicamente de emociones internas, sino de relaciones mediadas por símbolos que condensan historias, expectativas y memorias.

En esta línea, en las obras y los discursos de las participantes persisten algunos imaginarios vinculados al amor romántico, pero se abre a un horizonte más amplio de formas de entender el amor. Además pareciera que el arte textil, desde el bordado, permitió dar espacio a narrativas diversas en torno al amor o el desamor, posicionándose desde lugares no necesariamente románticos en su totalidad.

Diversas piezas sitúan al amor de pareja como una experiencia significativa y estructurante. El caso de Rosa resulta ilustrativo: los anillos representan etapas fundamentales de la relación con su esposo y simbolizan la construcción de un proyecto de vida compartido. Del mismo modo, Azucena vincula el inicio de su relación con una práctica compartida —jugar videojuegos— que se transforma en memoria afectiva de pareja. Estas narrativas dialogan con lo planteado por Giddens (1998) y por Hernández (2014), que señalan la centralidad que conserva la relación de pareja estable como ideal contemporáneo de realización amorosa. En ambos casos, la pareja aparece como espacio privilegiado de sentido, continuidad y acompañamiento.

Sin embargo, los resultados también muestran desplazamientos importantes respecto de una visión restringida del amor romántico. Si bien algunas participantes recuperan elementos asociados a la estabilidad conyugal, el amor no se reduce a la pareja heterosexual ni al matrimonio como destino último. Jacinta coloca en el centro de su pieza a la familia en sentido amplio; Jazmín construye su relato afectivo a partir del vínculo simultáneo con su prometido y con su mejor amigo fallecido; Margarita trabaja el amor filial y parental desde la memoria de sus padres y desde el duelo. Estos hallazgos amplían lo expuesto en investigaciones previas

sobre juventudes saltillenses, donde predominaba el amor de pareja como referente principal. En el presente estudio, las mujeres participantes —de diversos grupos etarios— significan el amor desde una pluralidad de vínculos: conyugales, familiares, amistosos e intergeneracionales.

Lo anterior sugiere que el amor se encuentra culturalmente situado y cambia según trayectorias vitales, edades y experiencias concretas. Mientras que en estudios con juventudes saltillenses (Hernández, 2014; Hernández, González y Regino, 2017; Cervantes Flores, 2024), la búsqueda amorosa suele centrarse en la elección de pareja, aquí aparecen mujeres en distintos momentos del curso de vida que otorgan relevancia a otras formas de afecto: el cuidado familiar, la gratitud hacia los padres, la memoria compartida o la compañía cotidiana. En ese sentido, el hallazgo no contradice la teoría, sino que la complejiza: el amor romántico sigue presente, pero convive con otras experiencias afectivas menos visibles en los discursos tradicionales.

Por otra parte, los aspectos críticos del amor romántico señalados por Lagarde (2001), Hagene (2008) y Ruiz y Garrido (2018), advierten que dicho modelo puede sostener relaciones de subordinación femenina, dependencia emocional o sacrificio personal. En los resultados no aparecen de manera explícita relatos de violencia, control o sometimiento masculino. Esto constituye una diferencia importante frente al énfasis crítico del marco teórico. No obstante, la ausencia de estas narrativas no implica necesariamente la inexistencia del problema, sino que el dispositivo metodológico privilegió historias que las participantes decidieron bordar y compartir públicamente. Es posible que, al tratarse de un espacio creativo breve y colectivo, emergieran con mayor fuerza memorias significativas, elaboraciones simbólicas o procesos de reparación emocional antes que relatos directos de agravio.

Esta ausencia puede discutirse también desde la especificidad del hacer textil como forma de narrar la experiencia. González-Arango (2026) propone comprender los textiles como una textualidad alternativa a la cultura escrita y como una forma de "escritura sin palabras", en la que intervienen iconografías, signos y materialidades que permiten documentar distintos aspectos de la vida. Desde esta perspectiva, las piezas elaboradas durante el taller no constituyen únicamente ilustraciones de aquello que las participantes expresaron verbalmente, sino otra forma de construir y comunicar la experiencia. Las imágenes bordadas fijan recuerdos y participan en procesos de resignificación en los que intervienen tanto aquello que se decide contar como las formas elegidas para hacerlo. Esto supone reconocer que el relato verbal y el textil no necesariamente dicen lo mismo, ni que uno constituye la traducción del otro. Antes bien, la materialidad puede enriquecer el relato verbal y hacer inteligibles dimensiones de la experiencia desde otras formas estéticas, creativas y epistémicas. En este caso, no permite interpretar la presencia de símbolos de ruptura, duelo, muerte o renacimiento como evidencias de violencia o subordinación que las participantes no manifestaron, pero sí reconocer en las piezas una elaboración de la experiencia amorosa que rebasa aquello que fue expresado mediante la palabra.

A esta dimensión narrativa se suma el carácter relacional del textil. Pérez-Bustos (2026) propone entender los textiles como tecnologías que no sólo son realizadas por las personas, sino que producen relaciones y participan en la configuración de quienes se vinculan con ellas. En su análisis de las cobijas, la autora muestra cómo los objetos textiles pueden convertirse en extensiones de cuerpos y espacios domésticos, guardar las marcas de quienes los hicieron y articular recuerdos de cuidado, intimidad, hogar, vida y pérdida. Esta perspectiva permite observar las piezas de *Bordados de amores y desamores* por aquello que representan y por las relaciones que se materializan en ellas. La incorporación de fotografías, prendas, objetos conservados o materiales vinculados con personas significativas adquiere especial relevancia: son símbolos utilizados para contar una historia, así como materialidades que han formado parte de los vínculos que se recuerdan y que, al ser incorporadas al bordado, entran nuevamente en relación con las participantes. De esta forma, el hacer textil permitió narrar una experiencia amorosa volviendo sobre ella desde el presente, reorganizando sus

materiales y recuerdos y, en ese proceso, produciendo nuevos sentidos sobre los vínculos, las pérdidas y la propia trayectoria.

Además, aparece con claridad otro aspecto señalado por la literatura crítica: la necesidad de recentrar el amor en la subjetividad de las mujeres. Dalia ofrece quizá el caso más evidente. Su pieza declara "Aquí yace la búsqueda del amor en el lugar equivocado" y plantea el tránsito hacia el amor propio. Esta narrativa cuestiona la idea de que la plenitud depende sólo del encuentro amoroso con otra persona (Pascual, 2016). El bordado de Dalia representa una ruptura simbólica con la promesa de salvación romántica y una resignificación del deseo desde sí misma. Se trata de un hallazgo particularmente valioso, pues muestra que, en su caso, no sólo se reproducen imaginarios heredados, sino que también son revisados críticamente, rebelándose ante ellos.

Respecto al arte textil, los resultados respaldan ampliamente lo planteado por Maddonni (2021), Viñolo Berenguel (2023) y Pérez-Bustos (2019): el bordado funciona como lenguaje expresivo, espacio de memoria y dispositivo de producción de conocimiento. Cada pieza tradujo experiencias complejas a formas visuales y materiales difíciles de condensar únicamente mediante discurso verbal. Margarita integró prendas, manchas, semillas y fotografía para narrar enfermedad, muerte, origen y gratitud. Rosa recurrió a plantas aromáticas para representar singularidades de la vida compartida. Azucena utilizó la estética de un videojuego para hablar de muerte y renacimiento. En cada caso, lo textil permitió decir de otro modo.

Asimismo, se confirma la idea de que el bordado posee una temporalidad reflexiva. Las piezas no parecen respuestas inmediatas, sino elaboraciones pausadas de experiencias afectivas. El paso de seleccionar objetos evocadores, narrar la historia y traducirla a puntadas favoreció procesos de introspección coherentes con lo señalado por Ruiz Garrido (2018): la repetición manual habilita pensamiento y resignificación. Esto es visible especialmente en los trabajos vinculados al duelo, como los de Margarita y Jazmín, donde el acto creativo opera también como trabajo emocional.

Finalmente, los hallazgos respaldan la pertinencia de la investigación-creación como método. Tal como sostienen Orozco-Álvarez *et al.* (2021) y Delgado *et al.* (2015), aquí no se investigó después de crear, sino durante el curso de la creación. El conocimiento emergió del proceso mismo: del objeto elegido, de la conversación grupal, de las decisiones estéticas y de la exposición final. Además, el taller funcionó como un espacio participativo donde las mujeres no fueron sólo informantes, sino autoras de representaciones sobre sus propias vidas. Se desplaza la mirada extractiva de ciertos modelos tradicionales de investigación y se reconoce a las participantes como productoras de sentido. De esta forma, los resultados muestran que el amor y el desamor pueden comprenderse con mayor profundidad cuando se escucha la palabra, pero también cuando se observa lo que las manos narran.

Conclusiones

Esta investigación tuvo como objetivo explorar las historias de amor y desamor de mujeres saltillenses a partir de las representaciones elaboradas en obras textiles dentro del proyecto de investigación-creación *Bordados de amores y desamores*. A partir del trabajo realizado con seis participantes fue posible aproximarse a los significados que atribuyen al amor desde sus trayectorias vitales, así como explorar la pertinencia del bordado como medio metodológico para indagar en las experiencias afectivas complejas. En este sentido, el estudio se centró en conocer qué dicen las participantes sobre el amor y cómo lo simbolizan, lo materializan y lo resignifican mediante la creación textil.

Entre los principales hallazgos destaca que el amor apareció como una experiencia múltiple y no reducida exclusivamente al vínculo de pareja. Si bien algunas participantes situaron la relación amorosa con sus esposos o prometidos como eje relevante de sus piezas, también emergieron otras formas de amor vinculadas con la familia, la amistad, la memoria y el duelo. Las obras de Margarita y Jacinta mostraron la centralidad del amor familiar; Jazmín articuló simultáneamente el

vínculo con su prometido y con un amigo fallecido; y Dalia problematizó la búsqueda amorosa y colocó en el centro el amor propio. Esto sugiere que, aunque los imaginarios románticos continúan presentes, conviven con formas más amplias y diversas de significar lo afectivo.

El estudio permitió advertir que el bordado constituye una vía fértil para la elaboración subjetiva de experiencias emocionales. La temporalidad pausada del trabajo manual favoreció procesos de introspección, memoria y resignificación. En varios casos, las piezas funcionaron como ejercicios de duelo, cierre o agradecimiento. No se trató sólo de producir objetos estéticos, sino de transformar vivencias en formas visibles y compartibles. En ese sentido, el bordado operó de forma simultánea como lenguaje expresivo, práctica reflexiva y espacio de encuentro colectivo entre mujeres.

Lo anterior aporta al conocimiento sobre el fenómeno estudiado al evidenciar que los significados del amor cambian de acuerdo con la etapa de vida, la biografía y el contexto social de quienes lo experimentan.

Frente a perspectivas que privilegian el amor de pareja como centro exclusivo de la vida afectiva, esta investigación muestra un mapa emocional más amplio, donde coexisten vínculos filiales, amistosos, conyugales e incluso procesos de reconciliación consigo mismas. También contribuye metodológicamente al mostrar que la investigación-creación textil permite tener acceso a dimensiones del fenómeno que difícilmente emergerían sólo mediante entrevistas o cuestionarios tradicionales.

La investigación presenta, sin embargo, algunas limitaciones. En primer lugar, se trabajó con un grupo reducido de seis mujeres participantes, lo cual no permite generalizar los hallazgos al conjunto de mujeres saltillenses. En segundo término, la convocatoria se llevó a cabo a través de redes vinculadas al tejido y bordado, por lo que es probable que acudieran personas previamente interesadas en estas prácticas creativas. Además, el taller se desarrolló en tres sesiones, lo que limita la posibilidad de observar procesos más prolongados de transformación subjetiva o vinculación grupal. Finalmente, al tratarse de historias compartidas en un espacio colectivo, algunas experiencias dolorosas o íntimas pudieron permanecer en reserva.

A la luz de estos resultados, futuros estudios podrían ampliar la muestra e incorporar mujeres de distintas colonias, clases sociales y generaciones, así como comparar experiencias urbanas y rurales. También sería pertinente desarrollar investigaciones con hombres, personas no binarias o poblaciones diversas para explorar cómo varían los significados del amor según género e identidad. Del mismo modo, resultaría valioso realizar proyectos longitudinales que permitan observar los efectos emocionales y comunitarios sostenidos de la investigación-creación textil. Finalmente, se abre una ruta promisoria para estudiar el bordado y otras prácticas artísticas como dispositivos de comunicación, memoria e intervención social en torno a fenómenos afectivos contemporáneos. ●

Referencias

Calafell Sala, N. (2021). "Femealogías" de una práctica cotidiana. Reflexiones encarnadas sobre el bordado y sus posibilidades epistemológicas. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, 15(1), pp. 182-210. DOI: 10.21057/10.21057/repamv15n1.2021.37130.

Cervantes Flores, J. G. (2024). *Amor y cortejo en espacios virtuales. Un estudio con juventudes universitarias de Saltillo*. Universidad Autónoma de Coahuila.

Daza, S. L. (2009). Investigación-creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1), pp. 87-92.

Delgado, T. C., Beltrán, E. M., Ballesteros, M. y Salcedo, J. P. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto*, 11(17), pp. 10-28. DOI: 10.18566/iconofac.v11n17.a01.

García, A. (2015). El amor como problema sociológico. *Acta Sociológica*, 66, pp. 35-60. DOI: 10.1016/j.acso.2015.05.002.

Giddens, A. (1998). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Cátedra.

González-Arango, I. C. (2026). Textiles testimoniales. Un archivo digital de voces de hilo y documentos de tela para dignificar la vida en medio del conflicto armado en Colombia. En N. Quiceno Toro y B. López Petzoldt (eds.),

Narrativas textiles. Tramas de dolor y empatía en América Latina (pp. 243-261). CLACSO y CALAS. DOI: 10.54871/ca26ns13.

Hagene, T. (2008). Amor, género, y poder. Un caso de la Nicaragua posrevolucionaria. *Latinoamérica*, (46), pp. 169-206.

Hernández, A. (2014). *Relaciones amorosas de pareja entre jóvenes universitarios/as. Una mirada desde la perspectiva de género* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma de Coahuila].

Hernández, A., González, J. y Regino, D. J. (2017). Análisis del significado de amor de pareja en jóvenes de Coahuila. *Políticas Sociales Sectoriales. Revista de la Facultad de Trabajo Social y Desarrollo Humano*, 3(3), pp. 86-99.

Lagarde, M. (2001). *Claves feministas para la negociación del amor*. Puntos de Encuentro.

Maddonni, K. (2021). Las prácticas artísticas textiles contemporáneas abordadas a través de la lente del afecto. *Papeles de Cultura Contemporánea*, (23), pp. 193-217. DOI: 10.30827/pcc.vi23.21726.

Manning, E. (2019). Proposiciones para la investigación-creación. *Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 6(6), pp. 79–87. DOI: 10.14483/25909398.14229.

Manrique, R. (2009). *¿Me amas? Todos los consejos que necesitas sobre el amor*. Editorial Pax México.

Orellana, C. I. y Garay, N. (2020). ¿Y vivieron felices para siempre? El amor romántico en guiones de películas comerciales. *Teoría y Praxis*, (36), pp. 47-90. DOI: 10.5377/typ.v1i36.14186.

Orozco-Álvarez, M., Ayala-García, C., Zuleta Montoya, F. A. y Ávila Forero, J. S. (2021). La investigación-creación en diseño. Cuatro casos de generación de nuevo conocimiento desde la disciplina. En C. Córdoba Cely y M. C. Ascuntar Rivera (eds.), *Investigación + creación a través del territorio* (pp. 73-104). Editorial Universidad de Nariño.

Pascual Fernández, A. (2016). Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación. *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades* (10), pp. 63-78. DOI: 10.30827/dreh.v0i10.6850.

Pérez-Bustos, T. y Márquez Gutiérrez, S. (2015). Aprendiendo a bordar. Reflexiones desde el campo sobre el oficio de bordar y de investigar. *Horizontes Antropológicos*, 21 (44), pp. 279-308. DOI: 10.1590/S0104-71832015000200012.

Pérez-Bustos, T. (2019). ¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía? *Disparidades. Revista de Antropología*, 74(1), e002d. DOI: 10.3989/dra.2019.01.002.04.

Pérez-Bustos, T. (2026). Cobijas. Una mirada cotidiana a la política de los textiles. En N. Quiceno Toro y B. López Petzoldt (eds.), *Narrativas textiles. Tramas de dolor y empatía en América Latina* (pp. 109-127). CLACSO y CALAS. DOI: 10.54871/ca26ns07.

Platón (2010). *El banquete*. Editorial Planeta Mexicana. (Obra original publicada *ca*. 385-370 a. C.).

Porcel-Ziarsolo, A. (2026). Textiles en el arte y arte con textiles. Contribuciones de mujeres a su legitimación artística entre los siglos XIX y XX. *Arte, Individuo y Sociedad*, 38(1), pp. 1-15. DOI: 10.5209/aris.101143.

Rodríguez, T. (2017). *El amor y la pareja. Nuevas rutas en las representaciones y prácticas juveniles*. Universidad de Guadalajara.

Rodríguez, T. y Rodríguez, Z. (2016). El amor y las nuevas tecnologías. Experiencias de comunicación y conflicto. *Comunicación y Sociedad*, (25), pp. 15-41. DOI: 10.32870/cys.v0i25.4420.

Rosentreter Villarroel, K. (2021). Arpilleras. De vestigios de la historia a obras de arte (1974-2020). *Papeles de Cultura Contemporánea*, (23), pp. 9-45. DOI: 10.30827/pcc.vi23.21713.

Ruiz Garrido, B. (2018). Prácticas textiles para subvertir los espacios públicos: Del sufragismo al contra-feminicidio. *Dossiers Feministes*, (23), pp. 143-168. DOI: 10.6035/Dossiers.2018.23.9.

Ruiz, D. y Garrido, A. (2018). *Rompiendo moldes. Transformar imaginarios y normas sociales para eliminar la violencia contra las mujeres*. Oxfam International.

Silva-Cañaveral, S. J. (2016). La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia. *Revista de Investigación, Desarrollo e Innovación*, 7(1), pp. 49-61. DOI: 10.19053/20278306.v7.n1.2016.5601.

Sztajnszrajber, D. (2020). *Filosofía a martillazos: Tomo 1*. Paidós.

Valencia-Tobón, A. (2019). La creación como una forma de investigación. *Revista Universidad EAFIT*, 54(174), pp. 82-83.

Viñolo Berenguel, M. (2023). Bordado colectivo, entretejer una etnografía de la vejez en Gangi. En C. Gregorio Gil y B. García Peral (eds.), *Etnografía y feminismos. Restituyendo saberes y prácticas de investigación* (pp. 153-175). Peter Lang.

Julieth Morales en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. La exposición *Namui nu pirɵ*

Rita Hinojosa

El Museo de Arte Moderno de Bogotá presentó, del 13 de marzo al 1 de junio de 2025, en la sala Sonia y Carlos Haime, obras de la artista de origen guambiano Julieth Morales, una exposición curada por Eugenio Viola.

Los modos expresivos desde donde se construye el universo de las obras derivan de formas y fibras textiles, la instalación y el video, para revelar una necesidad de diálogo en el entramado simbólico constituido en las relaciones entre las piezas, la conexión sagrada con el territorio y la vida. Con ellos instaura un lugar emergente de sensibilidad cultivada sobre la más alta comprensión de una raigambre comunitaria misak, en su pertenencia y en la mirada tendida sobre los acontecimientos contemporáneos de las artes por su vivencia en el mundo de la academia.



El título dado a la exposición —*Namui nu pirɵ* [*Nuestro territorio*], en lengua namtrik (de los guambianos)— se funda en la actitud de la artista sobre su realidad histórica, su pertenencia a una estirpe de originarios que, en sus luchas por la recuperación de sus suelos y resignificaciones espirituales, han entregado a los indígenas un lugar de dignidad. Es un título que comprende el acontecimiento social profundo contenido en ella.

La artista

Julieth Morales (Silvia, Cauca, 1992) es una artista que pertenece al pueblo misak. Su residencia entre el Resguardo de Guambía y Popayán es una presencia de la interculturalidad donde transita. Estudió Artes Plásticas en la Universidad del Cauca, un ámbito de riqueza académica y pensamiento crítico que ha marcado su mirada. Desde 2017, su obra se muestra en escenarios del arte nacionales e internacionales. Recibió el Premio Sara Modiano (2019) y una mención en el Salón de Arte Joven Colsanitas (2022). Ha realizado exposiciones individuales en el Museo La Tertulia (Cali, 2019), el Museo de América de Madrid (2025-2026), y ha participado en muestras colectivas en Inhotim, MAC Panamá y el Museo del Banco de la República. En 2023 realizó residencias en el Museo Reina Sofía y en la Universidad Massey. En 2025 obtuvo la Residencia Cité Interna-

Rita Hinojosa | Es directora de la Unidad para el Desarrollo de la Ciencia, la Investigación y la Innovación-UDCII de la Facultad de Artes, de la Universidad Antonio Nariño, en Bogotá (Colombia).
rhinojosa@uan.edu.co

Nota: Todas las fotografías son de Maritza Arana Tique.

Citar este artículo como: Hinojosa, R. (2026). Julieth Morales en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. La exposición *Namui nu pirɵ*. Revista *Nodo*, *21*(41), julio-diciembre, pp. 150-152.
doi: 10.54104/nodo.v21n41.2606

tionale des Arts y una beca del Ministerio de Cultura de Colombia.

La obra

Después de muchos años de resistencia política, los guambianos lograron la recuperación de los territorios y la configuración de asentamientos que legitiman sus relaciones ancestrales con la tierra, hacen mérito ante el Estado y se instaura la forma administrativa comunitaria de Resguardo. Esto determina el establecimiento de las actividades humanas sobre ese espacio físico territorial desde la mirada de las tradiciones y los saberes indígenas. De ahí la pregunta por su historia, por la comunidad, y una respuesta que pretende encontrar para afirmar el lugar que se construye, una pertenencia al mundo concebido. Para los guambianos, la historia es viva, hace parte de su vida actual, de su presente. Al llegar a la raíz, Julieth Morales encontró lo que significa vivir como guambianos, que alguno de ellos llamó "los principios constitucionales" de su sociedad. Y sus preguntas por la historia y por la comunidad se conservan presentes en sus creaciones.

Una forma consecuente es la revelación de las relaciones ancestrales con la tierra, los hallazgos de las narrativas míticas del origen, y cómo estos factores se relacionan desde su lugar de enunciación. Los procesos de creación de Morales constituyen una epifanía de sus impulsos íntimos. El arte es un estado de encuentro y conexión con sus raíces indígenas que expande su comprensión en el trabajo colaborativo con las mujeres de su comunidad. Morales parte del concepto de *minga* —la tradición de trabajo comunitario indígena— para resignificar la memoria y resistencia de su pueblo a través del arte, ese otro ámbito significativo dentro de su universo simbólico, el lugar para



explorar, cuestionar y honrar su identidad compartida en su dimensión mestiza.

Otros hallazgos en la territorialización de su pensamiento permiten apreciar su obra como un hecho social, una revelación del territorio en su naturaleza, un entramado de historias, rituales y luchas. Experiencias como hilar, sembrar, tejer o alimentar el fuego son también formas de conocimiento, actos de comunicación en la cosmovisión ancestral misak. En este sentido podemos leer su determinación de conjugar ese otro lugar cultivado en la academia, en un tránsito potente que anticipa un nuevo espacio



para pensar la resistencia a través del arte.

Es en este ámbito donde su voz se ha consolidado en tono de convocatoria hacia tornar la mirada sobre las experiencias de la historia y las narrativas indígenas en la escena de las artes actuales, hacia la elevación de la reflexión crítica sobre ancestralidad, identidad y comunidad.



La perspectiva de su pensamiento estético

Los estudios de Julieth Morales en la Universidad del Cauca fueron una experiencia académica plena de situaciones y oportunidades para fortalecer un profundo proceso de descubrimiento y de análisis crítico acerca de sus realidades culturales, a su pregunta por la identidad, a su dar sentido y honor a su ser mestizo.

Su práctica y expresión artística libera las posibilidades de categorizaciones, sin disputas entre contemporaneidad y ancestralidad. Sugiere su distancia de las apreciaciones que han soportado los discursos que identifican lugares estéticos en las experiencias de creación de los artistas originarios y proponen juicios sobre las estéticas y narrativas indígenas. Es una posición que desafía la visión occidental de precariedad del arte indígena a través de una poderosa luz sobre el sentido de un proceso vivo de memoria, cambio y resistencia.

En ella, el arte recupera su dimensión de compromiso político revolucionario. ●

Referencias

Schwarz, R. A. (1976). Hacia una antropología de la indumentaria: el caso de los guambianos. *Revista Colombiana de Antropología*, 20: 296-334.

Schwarz, R. A., Pardo Rojas, M. (2018). *La gente de Guambía. Continuidad y cambio entre los misak de Colombia*. Popayán: Universidad del Cauca, 303 pp.

Apología del resto en Bogotá

Juan Miceli

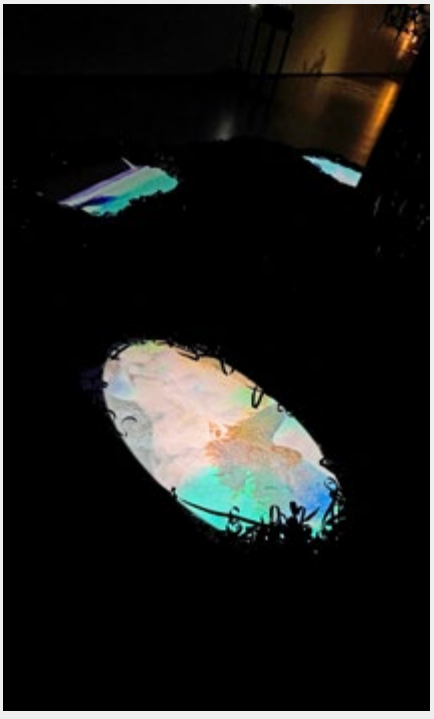
• ***Apología del resto***
Videoinstalación de cinta VHS y cuatro videos fluviales, Juan Miceli, 2026. Museo de Artes Visuales (MAV-Universidad de Bogotá Tadeo Lozano) / Festival de la Imagen 2026 / ARTBO 2026

Apología del resto es una videoinstalación polifónica y ritual que insiste en la colaboración como modo de generar sentido (o no), y en la exploración de zonas intermedias como fuga de lo dual. Invito de este modo a generar redes alternativas de relación. Partiendo de la inversión del cuerpo y del trabajo arqueológico con material VHS y videos hechos con máquinas de visión diversas (rayos X, video 360, microscopias, redes neuronales, etc.), me pregunto acerca de las posibilidades que existen de desclasificar matrices de control de amplio espectro como la perspectiva monocular, la clasificación enciclopédica o la digitalización sistemática de la vida. Este accionar indaga en nuestras identidades audiovisuales flotantes, que creo inseparables de la *machina*. Es, asimismo, un modo de tratar de (no) responder, desde la acción, algunas preguntas inútiles: ¿dónde van las imágenes cuando sus soportes caducan? ¿Podemos separar la materia VHS del magnetismo que lo hace posible? ¿Es la técnica un órgano?

Apología del resto huye de las sustancias y adora la materia: bucea en el *jugo* de máquinas, es decir, en el río de cintas magnéticas como modo de des-normalizar la mirada y proponer otras instalaciones y sonidos posibles. Forma parte de mis obsesiones y es inseparable del proyecto de investigación-creación que desarrollo actualmente en el doctorado en Artes y Tecnoestéticas (Universidad Nacional de Tres de Febrero-UNTREF, Argentina) que indaga en la suspensión[1] de matrices de control a partir del tacto y de la práctica artécnica. Me interesa remarcar que *Apologia del resto* no es algo que ilustre dicho proceso, sino que es parte medular del mismo: creo que hacer obra es nodal en la investigación de prácticas electrónicas en Latinoamérica. Actualmente el proyecto se amplía en la experiencia de Estancia FLACSO, invitado por el Área de Comunicación y Cultura de dicha Universidad.

Es necesario aclarar que cuando hablo de matrices de control entiendo que éstas nos modelan tanto como como nos potencian. Allí radica justamente su complejidad. Entre ellas, me interesan particularmente las máquinas de visión que configuran y expanden nuestros modos de mirar que creemos *naturales*. Me


© Jorge Bandera


© Jorge Bandera

Juan Miceli | Doctorando en Artes y Tecnoestética (Universidad Nacional de Tres de Febrero-UNTREF, Argentina) • juan.miceli@gmail.com

Citar este artículo como: Miceli, J. (2026). *Apología del resto* en Bogotá. Revista *Nodo*, *21*(41), julio-diciembre, pp. 153-155. doi: 10.54104/nodo.v21n41.2607

[1] Al respecto, comparto el articulo homónimo publicado en revista *Nodo.* https://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/es/article/view/2177/1653



© Gabo Munguía

llama la atención todo aquello que dejamos atrás, me atrae lo que queda: las imágenes desechadas —y las tecnologías que las produjeron en su momento—, las huellas magnéticas, las corrientes que ya han pasado, los rastros de lo que ya no está pero cuyos restos insisten en mostrar que *acá hubo (y hay) vid*a. Me empodero en la acción de recuperar esos materiales y devolverlos a la circulación con un movimiento inverso que los rescata y los pone en acción, nuevos. Creo que se trata de una decisión tecnoestética: elijo trabajar con lo desechado como gesto fundante y des/clasificador.

Apología del resto —que es simultáneamente obra, proceso de escritura e investigación— insiste con la pregunta recurrente: ¿a dónde van las imágenes cuando los soportes *mueren*? ¿Se evaporan, desaparecen con las tecnologías que las produjeron, (y/o) persisten en una frecuencia fantasmática?

En esta videoinstalación multipantalla —presentada en la sala del Museo de Artes Visuales (MAV) de la Universidad de Bogotá Tadeo Lozano, en la muestra *Senso/Grafías* en el marco del Festival de la Imagen y de ArtBo— todo es huella de algo que ya no existe, pero pervive. Todavía parece vibrar como un fósil parlante del futuro, siempre vital. Su materialidad magnética desciende directo del petróleo, es decir, del *jugo* de huesos. Consiste en un archivo encontrado al lado de un contenedor de basura por un colega, que lo donó sabiendo de mi proyecto. Está conformado por 47 casetes VHS que contienen partidos de futbol (Copa Libertadores, América, Mundiales, etc.). A partir de la consigna de abrir la caja negra, junto con un grupo de amigos y amigas sacamos lo que hay en su interior. Traje ese material a Bogotá para modelar esa escultura líquida que parece no diferenciar lo técnico y lo orgánico, lo fósil y lo fluido. Conviven con ella tres pantallas LED y una proyección en la que se ven fragmentos de videos de formatos múltiples (rayos X, generativos, súper 8, etc.) que descarté en proyectos de registro de performances en ríos diversos: el Paraná en Argentina, el Thames en Estados Unidos, el Bogotá en Colombia y el Saint Laurent en Canadá.

Al recuperar lo que sobra del material que produzco en video y al trabajarlo como arcilla digital (sobre este concepto se puede consultar la tesis de maestria Interfaz Inversa https://ceiarteuntref.edu.ar/2024/07/interfaz-inversa-i_i-juan-miceli/, insisto en este movimiento apologético que intenta invertir el ciclo del descarte y generar una suspensión de imágenes. Esta investigación en torno a lo fluvial fue el proyecto que me trajo por primera vez a Colombia en 2025, a través de la Residencia Uniandes del Programa Presente Continuo, y que le debe mucho a los diálogos con el investigador Alejandro Ponce de León.



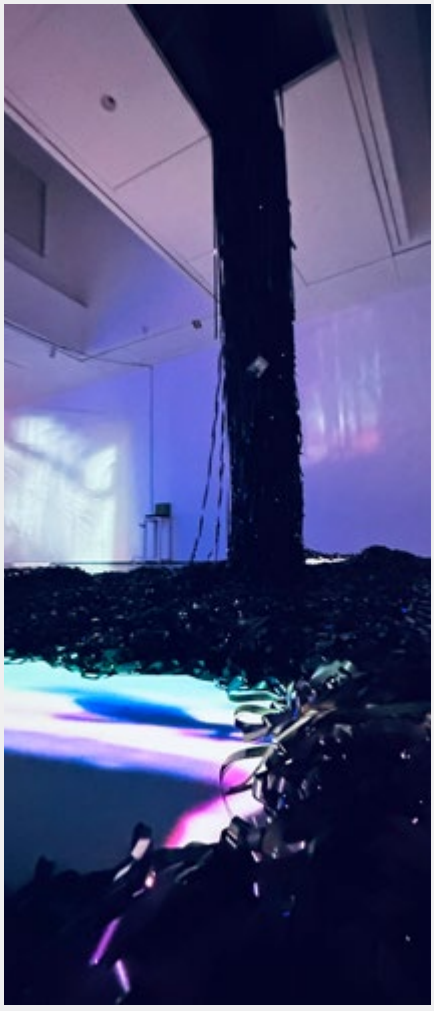
© Gabo Munguía



© Liliana Florez García



© Gabo Munguía



© Gabo Munguía

Hay algo clave en esta videoinstalación que tiene que ver con la dimensión corporal: por un lado, los cuerpos de agua pensados como ríos de la memoria y espacio experimental de invocaciones que involucra mi propia corporalidad; por el otro, el tacto entre lo fluvial y la tierra como definitorio de lo latinoamericano. Todo en *Apología del resto* parece estar suspendido: el material que cuelga del techo, el cuerpo flotando en los ríos, las imágenes del archivo VHS flotantes e invisibles (pero presentes), el descarte de los videos recuperados con redes neuronales, también nuestras identidades.

Quien visita la instalación puede hacerla crecer aún más, interactuar con ella: hay carreteles de VHS a disposición para seguir destejiendo; hay diapositivas a través de las cuales se puede mirar; una máscara termofusionada que puede usarse; discos floppi. Todo se puede tocar, porque el tacto es una dimensión clave en mi hacer que, de algún modo, considero textil.

En *Apología del resto* traigo hordas de imágenes multiformato en las que se mezclan diversos ríos de América que aluden a lo fluvial como "caudal de imágenes", pero también en tanto ruta de extracción y drenado. A partir de experiencias en ríos diversos, volver a traer lo descartado deviene tenaz, como un modo situado de hacer obra y de invertir el sentido de lo lineal que cose lo urbano siempre al sometimiento de un río. Esa configuración también es tecnopoética y genera imaginarios situados y más preguntas: ¿podemos abrir esas cajas negras y conjurar al fantasma en la máquina?

Esta instalación es mi modo de suspender ciertas máquinas y experimentar su ausencia. Me propongo, a partir del desarrollo de este proyecto, insistir en fraguar otras posibilidades colectivas de circular e imaginar, que desclasifiquen matrices muy incorporadas y lógicas naturalizadas para encontrar posibilidades propias, nuestras. ●

Continuidad y ruptura. Magia, hechicería y brujas: personajes femeninos en *Interpretaciones en serie. Narrativas de la TV contemporánea*

Carolina Sanabria, Aliber Escobar y Bértold Salas (coordinadores)

- Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1ª ed., México, 2024

Gezabel Guzmán



Interpretaciones en serie. *Narrativas de la TV contemporánea* es una obra que propone comprender la complejidad del fenómeno serial contemporáneo atendiendo tanto a sus dimensiones estéticas y narrativas como a sus implicaciones sociopolíticas, industriales y culturales, especialmente en el contexto de las plataformas de *streaming*.

Para invitar a su lectura, en la presente reseña se analizan las representaciones femeninas en diversas series, destacando la persistencia de tensiones entre rupturas narrativas y continuidades simbólicas. A través del análisis de ciertos capítulos se argumenta que, aunque emergen personajes femeninos complejos que desafían mandatos y estereotipos de género, estas representaciones suelen reinscribirse en lógicas patriarcales de larga duración. Así, el poder femenino aparece con frecuencia asociado a lo corporal, lo mágico, la hechicería, la brujería, la locura o la monstruosidad.

Finalmente, se resalta que la obra sostiene una postura crítica frente a las industrias culturales, señalando que la ficción seriada no sólo entretiene, sino que también contribuye a la despolitización, al consumo irreflexivo y a la naturalización de las desigualdades sociales. No obstante, *Interpretaciones en serie* abre espacios para la reflexión crítica al visibilizar zonas de tensión, resistencia y complejidad en las narrativas televisivas, convirtiéndose en una invitación a desarrollar una mirada crítica frente al consumo de series y a cuestionar los imaginarios que éstas producen y reproducen.

Interpretaciones en serie. Narrativas de la TV contemporánea es un libro donde Carolina Sanabria (doctora en Comunicación Audiovisual), Aliber Escobar (doctor en Filosofía y en Teoría y Análisis Cinematográfico) y Bértold Salas (doctor en Literatura y Artes de la escena y la pantalla) lograron agrupar a autoras y autores con diversas formaciones académicas para analizar series de ficción de diferentes géneros —drama, *thriller*, aventuras, *anime*, melodrama, comedia, falso documental— provenientes de distintas latitudes —Dinamarca, Estados Unidos, Inglaterra, Corea, Japón, Canadá, Venezuela, España— en un intento por entender la complejidad de un fenómeno emergente que responde a su vez a la conformación de las sociedades actuales. Así lo explican:

> *Interpretaciones en serie* ofrece un enriquecedor recorrido por la ficción televisiva en el siglo XXI. El trayecto asume diferentes formas: desde el análisis de las apuestas tanto estéticas como temáticas

Gezabel Guzmán | Es profesora investigadora en el Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
gezabel.guzman@uacm.edu.mx

Nota: El libro se puede comprar en: https://publicaciones.uacm.edu.mx/gpd-interpretaciones-en-serie-9786072615441-67afa4521a61f.html

Citar este artículo como: Guzmán, G. (2026). Continuidad y ruptura. Magia, hechicería y brujas: personajes femeninos en *Interpretaciones en serie. Narrativas de la TV contemporánea*. Revista *Nodo*, *21*(41), julio-diciembre, pp. 156-160.
doi: 10.54104/nodo.v21n41.2413

> de producciones específicas, hasta el examen de industrias desde perspectivas como el género y las políticas nacionales, e incluso valoraciones sociopolíticas del fenómeno serial en el contexto de las plataformas de streaming (Sanabria, Escobar y Salas, 2024: 7).

El libro cuenta con una presentación y catorce capítulos, y está dividido en cuatro secciones: 1) Héroes fracasados y cínicos, 2) Miradas a lo íntimo, 3) Posmodernidades y trasvases y 4) Polémicas. Es fruto de voluntades, colaboraciones y complicidades académicas interesadas en producir una postura crítica, pues "las industrias culturales no sólo crean públicos, sino también imponen modos de vida sin que nadie se percate ni se preocupe ya por ello" (Escobar, 2024: 392).

El libro es basto en contenido, por tanto, serán abundantes las posibles lecturas y reflexiones que de éste emanen. Para invitar a su lectura quiero compartir algunas reflexiones sobre la complejidad de los personajes femeninos que se muestran en el análisis de ciertas series donde podemos observar algunas rupturas a nivel narrativo y de representación, pero continuidades en el plano simbólico y cultural reproduciendo lógicas patriarcales de larga duración.

En el capítulo "Mujeres que cortan, rebana, tallan y escriben [...]", María Martínez Díaz analiza la serie *Sharp Objects* (basada en la novela homónima de Gillan Flynn, publicada en 2006). Nos sumerge en el pensamiento de Flynn, quien presenta personajes femeninos complejos, sobre todo mujeres que pueden ser inmorales, violentas y malvadas, pero no son "*femme fatale*, ni tampoco mujer guerrera como en *Wonder Woman*, son otra cosa con elementos de ambas" (p. 135). La autora las nombra personajes *postfeministas* (retomando a Rosalind Gill y a Enes Gülderen).

Sin problematizar en el concepto *postfeminismo* que María Martínez emplea, al parecer la serie permite ver otras historias, sobre todo de mujeres que rompen el mandato de víctimas. Sin embargo, se presentan dos opciones para ellas. Una, ante la imposibilidad que tiene la mujer de protestar o rebelarse, la locura se vuelve en un destino inevitable.



Serie *Sharp Objects*. Origen: Radiocantilo. (2018). Cine y Tv. *Radiocantilo*. https://www.radiocantilo.com/2018-06-29/la-prensa-especializada-se-rinde-ante-sharp-objects-la-nueva-serie-de-hbo-9419

Dos, frente a la opresión acumulada acuden a un lado monstruoso para resistir desde ahí. Estos dos caminos se mostrarán fusionados conforme la serie avanza en su trama, por lo que la autora argumenta: "estos personajes femeninos [...] más bien encuentran una posibilidad de resistencia en su misma locura o monstruosidad" (p. 136).

Así, aunque se proyecten otras posibilidades de ser mujer, la serie responde a estereotipos patriarcales que han determinado a las mujeres, es decir, "la niña buena es la obediente y sumisa, frente a la mala que sería la desobediente y rebelde" (p. 138). Esas niñas buenas atravesadas de clase, nos explica la autora, serán después mujeres silenciosas, lindas y agradables, educadas bajo una lógica patriarcal relacionada con la dominación masculina para ser sonrientes, atentas, discretas, difuminadas.

De forma paralela, una protagonista de la serie,

> desesperada por encontrar su propia voz, empieza a escribir sobre su piel, palabras que brotan y pululan desordenadamente sobre ella misma, marcándola, tatuándola en cada uno de los rincones de su cuerpo [...] "mi piel, como ves, grita" [...] en la versión literaria lo primero que la protagonista escribió sobre su piel fue *wicked* (malvada, retorcida) (p. 142).

Para María Martínez, esto nos adentra al arquetipo de la bruja, mujeres que, como explica Federici, tienen saber y poder. Sin embargo, llama la atención que ésta no es la única serie —de las que se analizan en el libro— donde se aborda el tema de las mujeres en su vínculo con la magia. Por cierto, durante la Baja Edad

Media y la Edad Moderna, el discurso sobre la alteridad en torno a ésta se llevó al extremo, al definirla como brujería (*maleficum*), como arte maligno (Valk, 2025).

El capítulo escrito por Tatiana Herrera Ávila se titula "*Peaky Blinders*, una emblemática de la marginalidad". Desde el arranque de la serie, Tommy Shelby (el protagonista) pasea montado en su caballo negro por los arrabales urbanos de Birmingham, "cuando un hombre se acerca y le dice: 'es ella [...] la mujer que adivina el futuro'. Ella procede a soplar polvo rojo en la nariz del caballo, un hechizo para que gane la carrera, comentan unos niños, quienes observan ocultos la escena" (p. 111). El hechizo, explica Herrera, hace un guiño a la herencia gitana del protagonista y alude al mundo del misterio y la magia que cuestiona la racionalidad moderna de mediados de la primera mitad del siglo XX.

Cabe señalar, como explica Valk (2025), que la magia se ha atribuido a "los otros, a los paganos, a los herejes, a gente ignorante y sin educación, como los campesinos en Europa y a pobladores de países colonizados" (p. 227). Por ello —aunque Herrera no lo describe—, quienes conocemos la escena de *Peaky Blinders* aludida, podemos observar que la hechicera es una mujer "oriental" (tomando en cuenta el concepto de orientalismo de Edward Said), su otredad está en no ser mujer europea, ni irlandesa, ni blanca, ni gitana y, en síntesis, en no ser un varón-europeo-blanco-occidental-moderno-colonial. Por tanto, a través de su corporalidad, en la escena se explica de manera simbólica su hechicería proveniente de ese lugar desconocido para la ciudad industrial del centro de Inglaterra.

Aunado a lo anterior, el cuerpo de las brujas y hechiceras —como se explica en el *Malleus Maleficarum*— tenía un vínculo claro con la naturaleza, como el poder detener el viento al atarse el cabello en nudos. Aunque seguramente, como afirma Federici (2020), ese texto conocido también como el "Martillo de las brujas", sirvió más para subyugar a aquellas mujeres que no encajaban en los estereotipos religiosos o morales del patriarcado imperante en cierta época.

Esa alusión al poder de lo corporal se hace presente también en el capítulo escrito por Julie Beaulieu, "Intimidad y sexualidad femenina en *Unidad 9*", sumando un componente más: "figuras femeninas sexualmente liberadas" (p. 197). La serie en cuestión aborda la intimidad femenina tanto en su trama narrativa como en su representación visual. En el texto, Beaulieu estudia "las representaciones y realizaciones (performance) de la intimidad y la sexualidad de las mujeres en un espacio privilegiado para su observación, como viene a ser una prisión con población exclusivamente femenina" (p. 176).

Shandy, una de las protagonistas, es mostrada en la serie con poder de seducción. Varios episodios la plasman "en el rol de mujer hechicera y ultrasexuada, que perturba la representación de su identidad sexual" (p. 195). Si bien las reglas en el seno de la prisión son diferentes, "desviadas" y "desplazadas" con respecto a la norma heterosexual en el exterior de los muros penitenciarios —lo cual propicia relaciones amistosas, eróticas o sexuales entre mujeres—, Beaulieu nos explica, retomando a Véronique Mottier, que en la serie

> el afecto profundo, y a veces apasionado, desarrollado por muchas habitantes de la prisión [...] subraya la construcción cultural de la sexualidad como [...] moldeada por fuerzas sociales y políticas, y se conecta con relaciones de poder en torno a la clase, la raza y, especialmente, el género (p. 189).

Resalta de esta serie proyectada en Canadá, cómo la guionista (Danielle Trottier) "pretendió con esta ficción, dar la palabra a las mujeres que no la tienen, porque se les encierra, se les esconde, no se quiere



Serie *Peaky Blinders*. Origen: Sánchez, O. (2015). Peaky Blinders: Apostando alto. *Cronopio Loco*. https://cronopiolocodotcom.wordpress.com/2015/12/28/peaky-blinders-apostando-alto/



Serie *Unidad 9*. Origen: TV5 Monde+ (2012). *Unité 9*. https://www.tv5mondeplus.com/es/series/drame/unite-9

sobre todo ver su realidad" (p. 200 [retomando a Guénette]). Estamos ante una serie y un capítulo que toca los "márgenes de los márgenes" por "las identidades y las prácticas sexuales minoritarias y 'fuera de la norma', y consecuentemente en el margen de la sociedad" (p. 200), como lo es la prisión de mujeres.

Por su parte, el capítulo titulado "Representaciones de género y *media-mix* en la animación japonesa: los casos del *shōjo*, *mahō shōjo* y *shōnen*" está escrito por Daniel E. Josephy (2024), quien analiza el *anime*, hace un guiño justo a la "chica mágica" (*mahō shōjo*), subgénero centrado en niñas preadolescentes o adolescentes que adquieren un poder mágico (transformaciones, misticismo, poderes) "casi siempre proveniente de las estrellas, porque su destino es luchar contra las fuerzas del mal" (p. 275).

Esta representación de chica mágica, con figura delgada que se sonroja con facilidad, ha ejercido una tremenda influencia no sólo en Japón, sino en todo el mundo (existen macroempresas millonarias de entretenimiento que venden productos alusivos: varitas mágicas, diademas, trajes, zapatos, ropa, etc.). Sin embargo, como menciona, Josephy (2024), "el que las jóvenes sean potenciadas por arte de magia no significa que estén emporedadas en el sentido feminista de la palabra: sólo obtienen un poder para luchar contra el mal, y con suerte, de esta forma ser notadas por el protagonismo masculino" (p. 276).

Josephy (2024), retomando a Saitō, explica cómo este tipo de *anime* forma valores y roles de género muy bien establecidos y rígidos en la infancia de la sociedad japonesa, muestra personajes femeninos que se disculpan con frecuencia por sus errores o torpeza, con falda o alguna prenda corta que permite mostrar su escote y ropa interior, niñas y adolescentes con cierto poder, pero que de adultas tendrán que renunciar a éste para abrazar los mandatos de género esperados.

Bajo esta lógica, una mujer debe ser —nos explica el autor— suave, soñadora, irracional, apasionada, "emplear la magia, con el universo creado a partir de la Luna y las estrellas [...] para recolectar los sueños de los seres humanos y la energía del amor" (p. 278). Además, "la luna es una entidad femenina, de la misma forma que las varitas y las diademas son objetos femeninos; es un mundo etéreo y mágico lleno de colores brillantes, contrario al mundo del niño, lleno de ciencia y tecnología" (p. 278). Así, el *anime* refleja el carácter heteronormativo y patriarcal de la sociedad japonesa que consolida roles y estereotipos de género fomentando un mundo estático ajeno al cambio (Josephy, 2024).

Este poco cuestionamiento al orden patriarcal se hace notar también en el capítulo "De *Juana* a *Jane* o del melodrama a la comedia. La hibridación en las ficciones seriadas: la virginidad y la religiosidad", escrito por Carolina Sanabria. Si bien la serie venezolana y su *remake* en Estados Unidos nos muestra una protagonista con instrucción escolar, interesada en conseguir una beca para continuar sus estudios y desarrollar una carrera profesional, este interés toma otro giro al quedar embarazada por error en un procedimiento médico y una inseminación artificial. Este principio de pureza asociado a la virginidad de la protagonista permite incorporar en la serie venezolana un carácter mágico atribuyéndole milagros y sanación, acompañados con el rezo a esta virgen. En contraste, nos explica Sanabria, en su adaptación en "*Jane de Virgin* se reproduce el fervor con la venta de medallas de Santa Juana en la escuela donde trabaja" (p. 311-312).

A este componente de virginidad se le sumarán otros como la maternidad "deseada" (la protagonita explica que ese embarazo no

planeado es ahora "una decisión personal"), el enamoramiento romántico heterosexual (justo hacia el donante anónimo del esperma que ahora conoce, sin saber que es el padre biológico de su futuro hijo) y el ideal del matrimonio. Sanabria explica que, sin embargo, Juana "rechaza la idea de enamorarse, porque está marcada por un trauma familiar —la experiencia de su madre [soltera] más que de la ausencia del padre—" (p. 314). En realidad, la serie venezolana y su adaptación estadounidense responden a mandatos y estereotipos de género que no cuestionan la institución familiar y que emplean tópicos astrológicos, cosmológicos y de destino para explicar la fecundidad-fertilidad femenina como semilla fundante del ser mujer-madre y futura esposa.

Por ello, explica Aliber Escobar, "la matriz del seriéfilo" es entretener, divertir, pero también evadir y escapar del cuestionamiento a la realidad. Por ello, las series abogan sometimiento hacia el consumo compulsivo, limitan el pensamiento democrático y promueven la desigualdad, el egoísmo, el éxito, el racismo, el clasismo, porque la agenda cultural de las grandes industrias del entretenimiento tienen la finalidad principal de generar utilidades, distraer y despolitizar. Pero además, "hacen creer al espectador que tiene el control y la libertad para consumir, pero al mismo tiempo se le manipula y conduce hacia el exceso" (p. 375).

Antes de terminar me gustaría mencionar que el libro en cuestión permite muchas otras interpretaciones a las aquí expuestas. Me hubiera gustado analizar los personajes masculinos que aparecen en varias de las series y que se abordan en los capítulos. Por ejemplo, en "*Peaky Blinders*, una emblemática de la marginalidad", la escena que describe Herrera también amerita una lectura en relación con el hombre-blanco-europeo montado sobre el cabello negro, quien, desde lo alto, observa con la mirada hacia abajo y paga al hombre "oriental" que le lleva a la hechicera para que ella haga su trabajo. ¿Estamos frente a una escena que permite mirar jerarquías de sexo-género, clase, etnia y adscripción social desde una perspectiva colonial? ¿Qué simboliza el color negro del caballo y cómo se vincula con la masculinidad hegemónica? ¿Puede extenderse el dominio masculino no sólo hacia las mujeres sino también hacia la naturaleza y demás seres sintientes? ¿De qué forma las masculinidades que se representan en las series analizadas en el libro refuerzan o cuestionan el orden patriarcal? Así, entre una gran cantidad de preguntas y lecturas que cada lector y lectora podrá hacer, el libro es generoso en interpretaciones.

Para cerrar observamos en las series analizadas que se abordan en el libro *Interpretaciones en serie. Narrativas de la TV contemporánea*, que el poder femenino se sigue explicando de manera simbólica desde lo corporal y lo mágico, más que desde lo político o la racional. Incluso cuando las mujeres cuestionan o rompen ciertas normas, el relato tiende a reinscribirse en jerarquías binarias y morales tradicionales de oposición: buena/mala, sumisa/rebelde, virgen/sexualmente activa, pura y madre/ monstruosa deseante. Lo interesante además, es que el orden patriarcal no desaparece, sino que continúa, se adapta, se estetiza, se perfecciona en la narrativa y se torna deseable. Es decir, el patriarcado emplea al capitalismo para perpetuarse y viceversa.

Aun así, podemos encontrar ciertos espacios de ruptura y resistencia que operan en zonas de tensión. Por ejemplo, muchas series presentadas en el libro nos comparten una diversidad de personajes femeninos complejos que pueden explorar el deseo, la locura, la magia, la hechicería, el poder, la sexualidad, la violencia, y nos adentran a escenarios e intersecciones poco exploradas: mujeres en prisión, racializadas, con poderes, no normativas, brujas y que recuperan su voz. Así, coincido con Escobar en que este libro es una exhortación a renunciar al consumo irreflexivo y una invitación estimulante para desarrollar las facultades críticas. ●

Referencias

Federici, S. (2020). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficante de Sueños / Bajo Tierra Ediciones.

Valk, Ü. (septiembre-diciembre, 2025). Magia, participación y género: experiencias narrativas de lo sobrenatural. En *Andamios. Revista de Investigación Social*, 22(59), 225-242. https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1224

Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas

Gerardo Mosquera

• Exit Publicaciones, 2010

Säyne Pamela Hernández



La antología *Caminando con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, del crítico e historiador del arte Gerardo Mosquera (La Habana, Cuba, 1945), no es una simple recopilación de trece ensayos escritos a lo largo de dos décadas (1992-2009). Más bien, su estructura como antología resulta fundamental para la historiografía del arte contemporáneo, pues permite rastrear la evolución del pensamiento crítico poscolonial frente a la consolidación de la globalización cultural. A lo largo de 174 páginas, Mosquera se posiciona con un manifiesto teórico que disecciona las tensiones geopolíticas entre lo local y lo global, y analiza el rol político del arte desde una perspectiva incisiva.

El libro sostiene que la inclusión multicultural es, a menudo, una fachada para el control simbólico y la reproducción de nuevas jerarquías coloniales. Mosquera desarma radicalmente la narrativa idealizada del arte internacional. Argumenta que la globalización cultural ha establecido un sistema de colonialismo simbólico que, si bien promueve la diversidad a nivel superficial, reproduce nuevas jerarquías de legitimación. La aparente apertura hacia la diferencia es, en esencia, una estrategia sofisticada de control que somete el arte periférico a los marcos simbólicos del centro.

Para Mosquera (2010), el problema fundamental es que la idea de lo universal en el arte ha estado históricamente disfrazada de lo occidental (p. 22). El autor subraya que esta universalidad es un concepto construido desde un lugar específico, creando una metacultura radial cuyo centro hegemónico dicta los cánones y condiciona qué tipo de otredad es admisible. De esta manera, el reconocimiento internacional se convierte en un proceso de adaptación cultural.

En esta lógica de control, la diferencia cultural sólo es admitida si se ajusta a criterios estéticos preestablecidos, transformándose en una mercancía simbólica dentro del mercado del exotismo posmoderno. Uno de los fenómenos más reveladores que el autor aborda es el auto-exotismo, donde el artista periférico magnifica rasgos culturales que se ajustan a las expectativas del poder dominante, perpetuando un *performance de la otredad*. Si bien el autor acierta en la descripción y crítica de este mecanismo de dependencia, es importante enfatizar que el texto deja abierta la interrogante sobre la formulación de alternativas viables a la lógica del mercado global.

Mosquera señala que, si bien esto puede ser interpretado como una forma de agencia, es principalmente una manifestación de dependencia simbólica (pp. 31-32), ya que la producción cultural se adapta a expectativas externas. Por consiguiente, el arte periférico se somete a una *curaduría invertida*, un concepto central en el libro. Este término describe el proceso en el que las instituciones occidentales, actuando como nuevos exploradores coloniales, controlan las decisiones sobre exhibición, interpretación y legitimación. El resultado es la imposición de una representación multicultural que sirve a la agenda institucional del centro, más que a los intereses de las comunidades representadas, perpetuando la separación entre lo local/cultural y lo internacional/artístico.

Esta imposición muchas veces trae consigo la apropiación cultural, un proceso común entre culturas, pero rara vez realizada en términos correctos o simétricos. No se trata de reproducir fielmente los usos del objeto, símbolo o práctica tomada, sino de adaptarlo productivamente a las necesidades de quien se lo apropia (p. 55). El problema surge cuando este proceso ocurre en con-

Säyne Pamela Hernández | Especialista en Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México.
saynehernandez27@gmail.com

Citar este artículo como: Hernández, S. P. (2026). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Revista *Nodo*, *21*(41), julio-diciembre, pp. 161-162. doi: 10.54104/nodo.v21n41.2608

textos de poder desigual, donde el dominio y la subordinación influyen decisivamente, lo que es la realidad de muchas de las naciones de América Latina y África. En este sentido, el poder no busca necesariamente suprimir la diversidad, sino controlarla. ¿Qué paralelismo histórico presenta, si no la expansión del dominio de las potencias hegemónicas europeas durante el prolongado periodo de colonización que se extendió desde el siglo XV hasta el XX?. El asunto es que ahora no hay armas ni fuego, sólo autores no publicados, artistas no expuestos y un creciente despojo cultural.

Ahora bien, la crítica de Mosquera se vuelve especialmente incisiva en un análisis del mestizaje. El autor advierte que, si bien términos como *sincretismo* e *hibridación* son válidos para describir la complejidad cultural, en Latinoamérica se han convertido en clichés funcionalmente políticos que instrumentalizan el discurso de unidad para negar el racismo y las desigualdades estructurales. El argumento de Fidel Castro sobre la ausencia de población negra en el poder —"aquí todos somos negros" (p. 155)— ilustra cómo un enunciado simbólicamente potente puede borrar las jerarquías de poder.

Bajo este mismo tenor interpretativo y como argumento propio, considero que este análisis permite explicar espectáculos folclóricos como la *Guelaguetza* en Oaxaca (México). Esta festividad —de raíces prehispánicas pero bautizada y apropiada bajo este concepto por el aparato estatal— ha sido transformada por las instituciones en la máxima celebración de identidad regional. Aunque Mosquera no menciona este evento, su teoría de la adaptación a la demanda externa permite construir una narrativa disruptiva sobre dicha festividad; interpretándola como un mecanismo que, al proyectar una ilusión de homogeneidad, no sólo oculta las exclusiones internas y los conflictos étnicos subyacentes, sino que, además, se convierte en un espectáculo moldeado por el gusto foráneo. Dicho fenómeno ejemplifica una gestión de patrimonio cultural que, al buscar visibilidad global, termina adaptando la identidad de las comunidades a las expectativas externas.

Que este marco crítico formulado en el 2010 siga explicando con tanta precisión las políticas estéticas y artísticas de nuestro presente, confirma la vigencia de la obra, puesto que las dinámicas que el autor advertía hace más de quince años no han desaparecido, sino que se han sofisticado.

A mi juicio, el aporte más audaz y crucial del libro reside en el giro de la crítica hacia la propia periferia. Mosquera sostiene que el dominio cultural no sólo es responsabilidad de los centros hegemónicos, sino también de los dominados, ya que los elementos culturales, además de imponerse se asumen. Esto revela la existencia de un profundo problema de mentalidad colonial, donde la cultura periférica se ve impulsada a buscar la aprobación externa a cambio de su visibilidad, reforzando así la sumisión simbólica.

En conclusión, el libro *Caminando con el diablo* es una lectura obligada y profundamente transformadora para la teoría curatorial, la historia del arte contemporáneo, la crítica y la gestión cultural. El volumen cumple plenamente con su finalidad crítica. Además de descubrir y evaluar el panorama artístico actual, ofrece una visión rigurosa sobre sus estructuras de poder. El veredicto es claro. Gerardo Mosquera expone cómo la globalización del arte reproduce formas encubiertas de colonialismo.

Por lo tanto, la obra trasciende el mero diagnóstico y se convierte en una urgente llamada a la acción. El autor reclama una democratización radical de los circuitos de legitimación, al tiempo que cuestiona los significados profundamente arraigados de arte, diversidad y legitimidad cultural. Su esfuerzo reside en romper con la mentalidad colonial y la dependencia simbólica que el sur global ha llegado a internalizar. Para él, alzar la voz sobre los mecanismos de exclusión, la manipulación de los estereotipos y las relaciones de poder no es un ejercicio académico opcional; es más exactamente un acto ético y político esencial para la vitalidad del arte. La relevancia de este llamado a la conciencia posiciona al libro como un texto crucial para cualquier persona involucrada en la producción o mediación cultural.

La antología finaliza de manera contundente e inolvidable, infiriendo que la verdadera existencia cultural y política reside en la capacidad de nombrar las contradicciones. Lo que no se nombra, no existe, y este texto, al exponer sin concesiones las dinámicas de control y dependencias, se niega categóricamente a callar. Así, se convierte en una herramienta esencial y permanente para el debate, ofreciendo las bases para una resistencia intelectual, política y artística indispensable en la construcción de un campo artístico verdaderamente intercultural y equitativo. ●

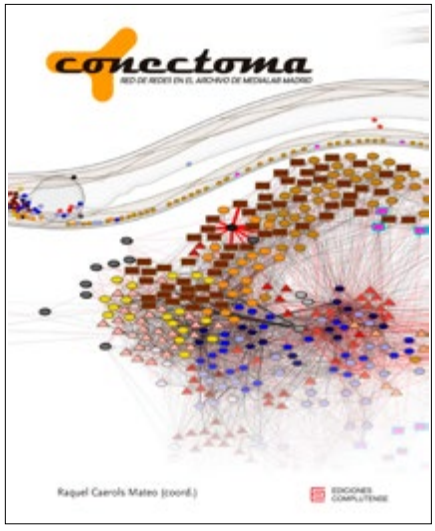
Conectoma. Red de redes en el Archivo de MediaLab Madrid

Raquel Caerols Matero (coord.)

• Ediciones Complutense, 2026

Reynaldo Thompson López

***Conectoma* es un libro** coordinado por Raquel Caerols, profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid. El texto narra de manera breve la historia del proyecto pionero denominado MediaLab Madrid, que inició actividades en 2002 bajo el liderazgo de Karin Ohlenschläger y Luis Rico, en el marco del primer Festival Internacional de Arte, Ciencia y Tecnología. A pesar de su corta vida de cinco años, este proyecto llevó a cabo 27 exposiciones que incluyeron a más de 350 artistas de distintas nacionalidades; 45 presentaciones, conferencias y mesas redondas; 26 talleres transdisciplinares que exploraban la intersección del arte, la ciencia, la tecnología y la sociedad, y 15 seminarios, de los cuales cuatro fueron simposios internacionales. Ya de entrada se antoja un ambiente intenso y retador. Todo ello se aunó —como menciona Isabel Palomera, quien fuera directora del Archivo de la Universidad



Complutense— a 96 unidades de instalación que hoy, a nivel de caja de archivo, están accesibles a través del portal institucional del Archivo Complutense.

Raquel Caerols y Beatriz Escribano —coordinadora y coautora del libro *Conectoma*— hablan en el primer capítulo —"Mal de archivo"— acerca de la herencia de Jacques Derrida. Parafraseando a dicho autor, el archivo no sólo es un repositorio del pasado, sino también un agente activo que moldea la comprensión del presente. Así, las autoras exaltan la importancia de la sistematización de la actividad archivística y el alto riesgo de perder —si no se preserva— parte del patrimonio, así como el conocimiento de los procesos creativos almacenados, que van desde textos, artículos, ensayos y artículos de prensa, hasta escritos de artistas, científicos, comisarios de arte, comunicadores, sociólogos, filósofos, antropólogos, críticos de arte y artistas emergentes, así como de personas que intervienen en proyectos de carácter interdisciplinario.

Las autoras prestan especial atención a los proyectos *Cibervision*, *Banquete 03_Metabolismo y comunicación*, *Banquete 05_Comunicación en evolución*, *El inventor de historia*, *Digital Transit*, *Condición Postmedia* e *¿Interactivos?* Dado que la primera colaboración de MediaLab Madrid con la exposición *Cibervision* y el Festival Internacional de Arte, Ciencia y Tecnología se realizó con la Universidad Complutense, Ohlenschläger decide hacer la donación a esta universidad, que apadrinó el primer proyecto.

Caerols y Escribano son conscientes de la complejidad del proceso de preservación de archivos de arte y nuevos medios, además de los riesgos de su "restauración", que



El inventor de historias: complejidad, código y lenguaje. Santiago Ortiz (2004).

llega, en algunos casos, a producir obras totalmente diferentes.

La idea de "Archivo vivo expandido" que las autoras abordan en su texto fue concebida por Ohlenschläger como propuesta expositiva tomándola como una herramienta activa de la memoria del arte de los nuevos medios ante al futuro. De ahí que el archivo y la documentación resulten herramientas adecuadas para el acceso al conocimiento de patrimonios artísticos, en este caso de nuevos medios, incluso para ser integrados a plataformas más robustas como Hispania y Europeana.

Reynaldo Thompson López | Doctor en Artes y Humanidades e investigador en Arte y Tecnología en la Universidad de Guanajuato, México • thompson@ugto.mx

Citar este artículo como: Thompson López, R. (2026). *Conectoma. Red de redes en el Archivo de MediaLab Madrid*, de Raquel Caerols Matero (coord.). Revista *Nodo*, *21*(41), julio-diciembre, pp. 163-165. doi: 10.54104/nodo.v21n41.2610



Neokinok.TV, de Daniel Miracle.

Mateo León y Rivas Tornés reflexionan sobre la dificultad de la obra que, con el paso el tiempo y la evolución intrínseca de la tecnología, pierde la capacidad de permanecer en acción, teniendo en cuenta el proceso original de estas obras que dejaron de ser con los mecanismos y formatos con los que fueron creados. De ahí la importancia de considerar la obsolescencia en los procesos de creación y circulación de las obras.

El capítulo de Daniel Miracle está dedicado a *Neokinok.TV*, proyecto que se orienta a la crítica del dominio de los medios de comunicación por entes de gran poder económico transnacional, a diferencia de formatos caseros y con tecnologías un tanto obsoletas que, gracias a la creatividad de quienes las usan, recuperan su vida útil presagiando tecnologías que llegaron con gran impacto años o incluso décadas después. El proyecto —denominado por sus autores como *televisión experimental*— surgió en 1998 con una profunda visión crítica a los sistemas dominantes convencionales.

Años despues, *Neokinok.TV* fue presentado en el contexto de *Banquete_03. Metabolismo y comunicación* (Madrid), que se mostró en países de Europa, Africa y America.

En perspectiva, este proyecto anticipó tecnologías como la web y el *streaming*, y fue fundamental y de referencia para lo que hoy consideramos como modelo interactivo de comunicación, opuesto a la televisión unidireccional. La fortaleza de *Neokinok.TV* se fundamentóa en una crítica importante al modelo de televisión tradicional desde un enfoque artístico —pero sobre todo democrático—, de producción audiovisual. El proyecto probó que usando tecnología un tanto en desuso es posible desafiar al sistema dominante, y que con una visión crítica es posible incluso la creación de una televisión independiente y alejada de ideologías conservadoras. La reconstrucción desde 2002 de *Neokinok.TV* logró abrir nuevas brechas para la televisión experimental y partipativa.

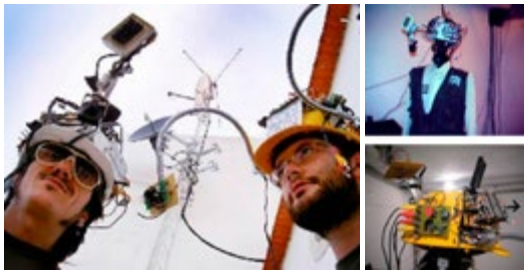
Otro texto que no debe pasar desapercibido en *Conectoma* es "Surveillance cameras. They are alive!", de Ricardo Inglesias. Habla de la vigilancia y el uso de poder sobre la sociedad a través de medios electrónicos. Iglesias recuerda el revolucionario *Panopticon* analizado centurias después y a detalle por Michel Foucault.

Las reflexiones de Iglesias también contemplan el fenómeno de la obsolecencia programada de los nuevos medios en la sociedad de consumo. Su propuesta artística aborda la creación de unos pequeños robots equipados con cámaras de vigilancia. El robot se complementa con arduinos, sensores, baterias y un sistema de cámaras de localización y posicionamiento web operado mediante wifi para una visualización integral del espacio. Los robots realizan movimientos autónomos que alimentan un sistema de mapeado y localización del mismo robot y de las personas cercanas a la pieza.

Sin embargo, como el mismo Iglesias recuerda, en palabras de los académicos Luis García y Pilar Montero, "toda tecnología sufre su propia obselescencia", y los creadores deben tomar decisiones para enfrentar temas de conservación, enfatizando que la máquina es en sí un medio y no un fin *per se*.

Por último, en el capítulo "Hacia un archivo vivo expandido en el proyecto Simiontes", Alfredo Miralles y Oscar O. Santos-Sopena abordan







Distintas vistas de *NeokinkokTV.*





Surveillance Cameras. They are alive! Ricardo Iglesias.

el tema del archivo como recurso de investigación y educación para mantener vivo el legado del mismo; es decir, un catalizador creativo y de pensamiento crítico fundamental en el contexto universitario. Además, permite el proceso democratizador de la cultura en los centros universitarios del saber.

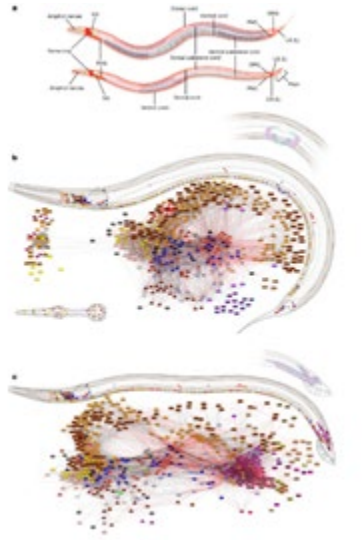
Miralles y Santos-Sopena recuerdan a Rodrígo de las Heras, quien argumenta que, cada vez más, estamos rodeados de dispositivos herméticos cuyo funcionamiento y constitución interna nos resultan incomprensibles, gestando una forma de ignorancia en los usuarios. Exaltan la idea de Mbembe (2023), quien enfatiza que un archivo no necesariamente significa guardar, sino decidir qué será recordado. De ahí que surgieran la actualización de obras del archivo mismo y su potencialización.



Adaptación de *Melons (at loss)*, Patty Chang, 1998. Foto de archivo © MediaLab Madrid.

Así, el archivo sirvió de herramienta facilitadora de la investigación y el aprendizaje continuo, en especial aplicando la metodología STEAM, que fomenta el desarrollo de habilidades humanas esenciales en tiempos de inseguridad.

Otro proyecto contemplado en la exposición *Conectoma* del Archivo de MediaLab Madrid es *DelegateCall*, estructurado en intercambios téoricos y visualizaciones acordes con el material contenido en el archivo mismo. Los autores señalan que las problemáticas abordadas durante la existencia de MediaLab Madrid siguen vigentes; por ejemplo, la colonización, la museificación de la guerra, la tecnovigilacia, etc., especialmente en momentos donde el tecnofeudalismo y el colonialismo de la potencia dominante se niega a perder su hegemonía. Los autores recuerdan la obra *[V]ote-auction* (2006) y la exposición *Digital Transit* (1998). La primera reflexionaba en torno a la propiedad privada, la gobernanza, la economía digital, etc., mientras que la segunda se enfocaba en visibilizar problemáticas como el género y la politización del cuerpo, entre otros temas conexos.



Conectoma del *Caenorhabditis elegans hermafrodita,* publicado en *Nature* núm. 571 (2019).

Para cerrar la experiencia con el archivo, estudiantes de Periodismo de la Universidad Complutense de Madrid reflexionan en torno al caso *Pig City*, realizado por el colectivo MVRDV, documentado en el Archivo de MediaLab Madrid y presentado en la exposición *Banquete 03_Metabilismo y comunicación*, en el que se abordó, desde una perspectiva crítica, la cría de cerdos en Países Bajos, principales productores de ese animal para su consumo en la Unión Europea durante el año 2000. Los estudiantes debatieron sobre el tema para concientizar y visualizar la problemática con ayuda de herramientas digitales e IA generativa, y contraatacar la desinformación sobre el cambio climático.

Conectoma resulta en un recorrido en retrospectiva, una reinterpretación y reflexión de lo que fue uno de los proyectos pioneros en el constructo del arte, la ciencia, la tecnología y la sociedad en el contexto europeo, convirtiéndose en una innegable referencia para Latinoamerica por su área de influencia y hermandad lingüística. ●

nodo

REVISTA DE INVESTIGACIÓN – CREACIÓN

Instructivo para autores

La revista **nodo** es semestral y publica **artículos de investigación y creación** científica y tecnológica, de reflexión y de revisión en **artes y humanidades**, con ejes transversales como **ciudad**, **industrias creativas y culturales**, **estéticas emergentes**, **arte**, **arquitectura**, **cultura visual**, **nuevas tecnologías**, entre otros, todos procesos derivados de la **investigación creación** que, desde estructuras disciplinadas y planificadas, exploren formas alternativas de comunicación del conocimiento, integrando enfoques performativos y multimodales, y que generen nuevos conocimientos, desarrollos tecnológicos e innovaciones aplicados a temas coyunturales que impactan a las sociedades en general.

Está dirigida a **investigadores**, **docentes** y **estudiantes**.

Requisitos para postular un artículo

- Los artículos deben ser originales, inéditos, escritos en castellano (aunque se reciben colaboraciones en inglés o portugués) y deben abordar alguno de los ejes temáticos establecidos. No pueden ser postulados de forma simultánea a otras revistas u órganos editoriales.
- Deben enviarse en formato Word, con una **extensión** entre las **3000** y las **8000 palabras**.
- Los artículos deben presentar el **título**, el **resumen** y las **palabras clave** (máximo 5) en inglés y español. Las **referencias** deben seguir las normas APA y sólo se deben citar las incluidas en el cuerpo del texto.
- Las **imágenes** deben estar en buena calidad (200 dpi, 2000 pixeles mínimo de ancho, formato jpg, tif, png) e incluir la información o descripción de la imagen, así como sus respectivos créditos.
- La **estructura** puede ser de acuerdo con las normas académicas habituales (introducción, metodología, resultados y conclusiones). Sin embargo, los autores pueden cuestionar y expandir las formas tradicionales de la escritura académica y explorar modalidades textuales, visuales, performativas o digitales. Se aceptan propuestas que integren estrategias performativas, audio (MP3), video (MP4) o interactivas, en las que el modo de presentación del conocimiento refleje los procesos creativos y de investigación. También serán bienvenidos ensayos textuales y audiovisuales que exploren el impacto de lo tecnológico en la creación y la comunicación del conocimiento en el ámbito artístico.

Proceso de evaluación

- **Primera fase:** los artículos postulados serán revisados por la dirección editorial para verificar que cumplan con los requisitos establecidos; evaluarán la originalidad, pertinencia y relación con las temáticas definidas.
- **Segunda fase:** los artículos aprobados en la fase anterior serán evaluados por dos (2) pares académicos (árbitros) externos a la institución que edita la revista **nodo** bajo la modalidad de **doble ciego**, de acuerdo con los siguientes criterios: vigencia y pertinencia del tema, coherencia argumentativa y metodológica, claridad en la exposición de las ideas, calidad científica y originalidad conceptual. La decisión final (aceptación del artículo sin modificaciones, aceptación del artículo con modificaciones o rechazo del artículo) se enviará al autor o autora en un plazo no mayor a un mes. Las personas que hacen parte del proceso de evaluación se mantendrán en riguroso anonimato.
- **Tercera fase:** los articulistas tendrán máximo dos semanas para solventar las observaciones de los árbitros dictaminadores. A partir de ese momento, el artículo entra al proceso editorial.

Cesión de derechos de autor para publicación y distribución

El autor/a (o autores/as) de un artículo aprobado deben firmar la Carta de intención de publicación con la cual autorizan a la revista **nodo** a publicar el artículo en medios físicos y electrónicos. Los artículos publicados son responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores y no reflejan el punto de vista de la institución editora, la revista o la dirección editorial. Cada autor(a) es responsable por el material gráfico (fotografías, imágenes, gráficos) que envía a la revista para su publicación.

Recepción de artículos

Se reciben artículos de manera permanente en la página web de la revista:

http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/about/submissions

Y en el correo electrónico **revista.nodo@uan.edu.co**

CONVOCATORIA PARA

INVESTIGADORES/AS EN ARTES

CON ARTÍCULOS DE

INVESTIGACIÓN CREACIÓN

nodo

REVISTA DE INVESTIGACIÓN – CREACIÓN

Nodo 42 | enero-junio 2027 | fecha límite para envíos: **marzo 31, 2027**
Nodo 43 | julio-diciembre 2027 | fecha límite para envíos: **agosto 15, 2027**

La revista **nodo** es una publicación semestral editada por la Facultad de Artes y la Vicerrectoría de Ciencia, Tecnología e Innovación (VCTI) de la Universidad Antonio Nariño (UAN), en Bogotá, Colombia. Publica **artículos de investigación y creación** científica y tecnológica, de reflexión y de revisión en **artes y humanidades**, con ejes transversales como **ciudad**, **industrias creativas y culturales**, **estéticas emergentes**, procesos derivados de la **investigación creación** que, desde estructuras disciplinadas y planificadas, generen nuevos conocimientos, desarrollos tecnológicos e innovaciones aplicados a temas coyunturales que impactan a las sociedades en general. Indexada en Latindex, Dialnet, Clase, IBSS, ARLA, ESCI, Redib, Ulrich's Periodicals Directory, está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes.

Además, se recibirán reseñas o notas breves (de 700 a 1 250 palabras) sobre libros, arte, exposiciones, cine, música, ferias y eventos culturales, que aparecerán en las secciones "El faro de Nodo" y "Reseñas".

UAN
UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO

Para envío de artículos
http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/about/submissions
revista.nodo@uan.edu.co



Cristina Molina; Punta Chueca, Sonora, marzo de 2024. Fotografía © Juz Escalante.