

Graciela de Garay

Carlos Vázquez Olvera

El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores

México, CNCA-INAH/Plaza y Valdés Editores, 1997, ils., 232 pp.

Es una mirada a las vivencias y las reflexiones de cinco personas que dedicaron algunos años de su vida a difundir aquello que podríamos llamar la historia patria. Tarea siempre compleja para sus hacedores, al mismo tiempo sus intérpretes, pues quién puede definir lo nacional sin plasmar su subjetividad y particulares preferencias; quién puede abordar y cumplir el gran reto de escribir la historia total, sin esquivar las visiones fragmentarias o parciales de la realidad, y quién puede cumplir este intrincado compromiso de narrar la historia patria sin sustraerse de las características propias de su tiempo y contexto. De ahí que hablar de memorias objetivas, asépticas, totales, fotográficas, esencialistas y neutrales resulte un absurdo, pues es precisamente esa subjetividad, ese punto de vista personal, esa perspectiva individual y única la que interesa al historiador, artífice de los recursos creativos de la memoria, incapacitada para reproducir fielmente lo ocurrido pero facultada, por fortuna, para representarlo y enriquecerlo con la imaginación propia de su tiempo. Esto explica que, para realizar su oficio, el historiador transite de lo individual a lo colectivo, de lo personal a lo familiar, de lo privado a lo público. Seguir entonces las entrevistas de Carlos Vázquez Olvera implica, para su mejor comprensión, no perder de vista el hilo narrativo del

que recuerda, ni el analítico del que pregunta, pues es precisamente a partir de este ir y venir como se reconstruye la dialéctica individuo-sociedad que constituye la historia. Hecha la advertencia, los actores y sus palabras adquieren sentido dentro de éste, el inmenso relato que supone el Museo Nacional de Historia.

Los profesionales entrevistados, me refiero a Silvio Zavala Vallado (1946-1954), Felipe Lacouture y Fornelli (1977-1982), Miguel Ángel Fernández Villar (1982), Amelia Lara Tamburrino (1983-1990) y Salvador Rueda Smithers (1990-1992), representan un conjunto de individuos con antecedentes familiares, académicos, laborales y generacionales distintos, que conviene tomar en cuenta para entender la orientación que dio, cada uno de ellos, a su administración.

Silvio Zavala Vallado es yucateco, graduado en derecho y especializado en historia, reconocido profesor de El Colegio de México e investigador de fama internacional, autor de importantes y numerosas publicaciones referentes al periodo colonial de México y América Latina, es miembro de la Academia Mexicana de la Historia, así como de diversos e importantes círculos intelectuales de prestigio mundial. Rescatar sus experiencias como director del Museo Nacional de Historia es de suma importancia, pues de esta

etapa de su vida profesional nadie se había ocupado.

Salvador Rueda Smithers es un capitalino, hijo de una mexicana descendiente de inmigrantes norteamericanos; por su formación como historiador Salvador se acerca a Silvio Zavala, pero por edad representa a otra generación y corriente de historiadores más jóvenes, familiarizados con la nueva teoría de la historia; además es conocedor de la Revolución mexicana, particularmente del zapatismo, y practicante de la metodología de la historia oral.

Felipe Lacouture Fornelli es veracruzano de ascendencia francesa e italiana, arquitecto, especialista en museología, es decir, en los aspectos teóricos del museo orientados, por un lado, a analizar la relación del museo con el contexto social y su sentido dentro de la sociedad y, por otro, a definir los criterios generales de organización, sistematización y funcionamiento de las diversas áreas y tareas que integran un museo, ya sean las correspondientes a los asuntos administrativos, docentes o a las propias actividades de la conservación, el estudio y la exhibición de las colecciones. Como museógrafo distingue los niveles prácticos que envuelven la materialización y la realización de los postulados teóricos de la museología. En ese sentido, se puede decir que se centra en la planeación, la coordinación, el diseño y la elaboración de las

exposiciones dentro y para los museos. Asimismo, resulta pertinente recalcar las experiencias de Lacouture en torno a los ecomuseos regionales.

Miguel Ángel Fernández es cubano de ascendencia española, de formación filósofo, arqueólogo y museólogo. Sus trabajos sobre los museos nacionales constituyen, como lo sugiere Salvador Rueda, una fuente de consulta obligada para los interesados en este campo, así como para los que se inician en la dirección de museos sin experiencia previa. Si bien su paso por el Museo Nacional de Historia fue muy breve —de apenas seis meses de duración—, sus experiencias no se perdieron gracias a los libros que escribió, pues para él la transmisión del conocimiento es la piedra fundamental para crear una escuela museográfica mexicana, que por desgracia no existe ni ha existido. El hecho es que los maestros guardan celosamente sus conocimientos que con tanto trabajo adquirieron, y por ello mismo se niegan a compartirlos.

Por último, Amelia Lara Tamburriño es veracruzana, de antecedentes italianos, de profesión publicista y ahora mujer de negocios. Con capacidades para organizar equipos, establecer relaciones con la iniciativa privada y vender proyectos culturales, ha logrado hacer del Museo Nacional de Historia una empresa rentable. Dada la importancia de los museos como grandes centros de difusión y divulgación de la historia y la cultura nacionales, las estrategias promocionales de la licenciada Lara imprimieron un giro moderno al museo, cambio indispensable para mantenerlo a flote, frente a las embestidas de las políticas culturales más radicales, que restringen el apoyo del Estado neoliberal a los proyectos de alcance social.

Los perfiles tan variados de los exdirectores, así como las diferencias ge-

neracionales entre ellos, obligan a descubrir los puntos de unión en un continente tan heterogéneo. No obstante la diversidad esbozada, se puede decir, sin temor a equivocarse, que el propósito común de estos actores, como ellos mismos lo declararon en sus entrevistas, fue el hacer de la historia nacional —concretamente del Museo Nacional de Historia, ubicado en el antiguo Castillo de Chapultepec, antes Colegio Militar— un discurso vivo, cuyos vestigios no fuesen fantasmas del pasado sino estructuras con sentido para el visitante anónimo, nacional o extranjero, que en el pasado rastrea identidades y tradiciones. Si bien ninguno de los entrevistados pretendió imponer unilateralmente una lectura cerrada de ese patrimonio, todos los involucrados se abocaron a la comunicación de la historia. Además, las estrategias discursivas variaron en función de las herramientas personales de cada protagonista, de las políticas del Estado y de los periodos de las gestiones de cada uno de ellos. Aunque los problemas del Museo Nacional de Historia siempre fueron los mismos, las originales estrategias de sus directores para enfocarlos, jerarquizarlos, atenderlos y superarlos, constituyen, desde el punto de vista de la historia oral, el aspecto más interesante del trabajo. Repasar los *modus operandi* de los protagonistas de esta historia, informa al lector sobre la dialéctica individuo-sociedad, así como de las prácticas sociales de un grupo, aspectos, todos ellos, que interesan no sólo a la historia oral, sino a la nueva historia, preocupada por devolver al hombre y a la mujer sus lugares como sujetos y actores de la historia. Ciertamente, revivir el pasado es una operación histórica imposible, pero narrarlo, interpretarlo y ponerlo en valor es la función de la memoria para su uso dentro de la sociedad.

En efecto, los obstáculos descritos por los entrevistados representan los problemas típicos de cualquier museo, pero en el caso concreto del Castillo de Chapultepec se multiplican, sobre todo cuando el respaldo financiero es mínimo y siempre limitado, a pesar de la importancia de las tareas y los compromisos pendientes; cuando la planta laboral es exigua, poco o nada especializada y sin posibilidades de superación por estructuras sindicales absurdas; cuando la infraestructura de apoyo material es deficiente y anticuada; cuando las políticas culturales son erráticas, por no decir inexistentes; cuando el inmueble es enorme pero con un pequeñísimo gasto de inversión disponible para su mantenimiento, remodelación y prevención contra incendios, independientemente de su importancia como símbolo político, cultural e histórico; cuando el acervo de colecciones cuenta con problemas para ser conservado, acrecentado, inventariado, exhibido, y principalmente para ser respetado como una unidad no desintegrable; cuando la investigación, la comunicación y la difusión se encuentran, por falta de presupuesto, constantemente a la zaga del volumen de las necesidades cotidianas; cuando las normas elementales de la restauración y de la conservación de monumentos frenan la demanda inminente de intervenciones pragmáticas y funcionales en el edificio histórico adaptado para museo y, finalmente, cuando el potencial problema de la falta de seguridad amenaza, como una bomba de tiempo, el destino de las colecciones y los tesoros depositados y exhibidos en el museo. En efecto, el inventario de problemas que representa el museo es largo y complejo, pero el establecimiento de las prioridades y las soluciones, retrata a una época, a una sociedad y, lo más importante, insisto, pintan a sus

NOTAS

directores a partir de sus vivencias, inquietudes, inclinaciones, preferencias, experiencias personales, formaciones, teorías de la historia y contextos particulares.

Sin duda, Silvio Zavala reflejó, durante su gestión, al México de los años cuarenta, estable políticamente, con una burguesía nacional en desarrollo y, lo más importante desde el punto de vista de la cultura, con un programa más o menos consciente de esclarecer la naturaleza o ser de nuestra realidad. La meta de este programa sería, según Luis Villoro, la de "construir una cultura original y, al través de ella, acceder a la universalidad".¹ Leopoldo Zea planteaba entonces la posibilidad y la tarea de elaborar una "filosofía americana" acorde con nuestra circunstancia. Ubicar a México en el concierto de las naciones era la meta, y para ello, Zavala fomentó la visita de extranjeros al museo y promovió el contacto con organismos internacionales. Cabe señalar que el espíritu de apertura, promovido por Jaime Torres Bodet como secretario de Educación y, posteriormente, como director de la UNESCO, estimuló el conocimiento por las cosas de México y, a su vez, resultó de gran beneficio para los nacionales que ansiaban aprender de otras experiencias y derivar de ellas posibles enseñanzas para adecuarlas al contexto mexicano. Por supuesto Zavala no descuidó la educación del mexicano, pues era la época, como él mismo afirmó, de la gran efervescencia cultural que vivía el país, sobre todo con la llegada de los intelectuales españoles que fundaron la Casa de España, conocida después como El Colegio de México.

¹ *Cultura, ideas y mentalidades*, introducción y selección de Solange Alberro, México, Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México (Lecturas de Historia Mexicana, 6), 1992, p. 255.

El país había transitado del México bárbaro al México de las instituciones culturales.

En cuanto a la distribución temática del museo, el doctor Zavala aprovechó los dos pisos del edificio para presentar la historia nacional a partir de dos planos distintos. En la planta baja dispuso la cronología de la historia de México, comenzando por la historia colonial, ya que lo prehispánico había quedado en el Museo de Antropología, para terminar con la Revolución mexicana. Este recorrido fundamentalmente didáctico permitiría, por un lado, guiar las circulaciones y rituales simbólicos del visitante dentro de este centro cívico, por cierto uno de los más visitados de América Latina, y, por otro, lo ubicaría en relación con las coordenadas espacio-temporales de la historia nacional. En la planta alta, este director decidió exhibir una historia de la evolución de la cultura de México. En esa sección se mostraron los vestidos, las joyas, las monedas, las pinturas de una época; de tal suerte, explicó Silvio Zavala, "que todo el mundo comprendiera que la historia no es sólo una cronología política, sino que también son manifestaciones de cultura y de vida". Cabe señalar que el director había realizado varias visitas al Louvre en Francia y a otros museos del mundo no sólo para conocer la museografía de éstos, sino también para enterarse de los métodos de conservación, catalogación e intercambio de colecciones.

Pero volviendo a la preocupación de don Silvio Zavala por hacer del museo un espacio vivo, interesante a grupos de distintas generaciones y educación, este director procuró mostrar el patrimonio del museo como las huellas de la cultura material de la sociedad mexicana a lo largo del tiempo. Precisamente por esos años, los mu-

seos europeos, alentados por las nuevas teorías del arte, entre otras por las del ministro de Cultura de Francia, André Malraux, autor del libro *Las voces del silencio*,² renovaban sus conceptos museográficos y abandonaban la vieja práctica de exhibir sus colecciones como simples inventarios o muestrarios de tesoros antiguos reunidos como botines de guerra, intercambios, regalos o despojos hechos a las naciones colonizadas. El descubrimiento de las manifestaciones artísticas consideradas como exóticas y primitivas, así como el desarrollo de las artes gráficas, despertaron, dentro del público en general, el interés por el patrimonio artístico del mundo, y crearon una amplia demanda por información, comentarios y crítica. En su libro, Malraux no sólo discutió el impacto de esos grandes cambios, sino que al hablar del "museo sin muros", vislumbró o se anticipó al museo contemporáneo, al que gracias a la nueva tecnología electrónica y audiovisual se halla al alcance de todo el mundo en formato de audiocassettes, videocassettes, cdroms, enciclopedias de multimedia, internet, y mañana quién sabe.

El caso es que Silvio Zavala trataría de contar la historia nacional con las colecciones del museo, incompletas para los periodos de guerra, y abundantes para las épocas de paz y, por supuesto, sin descartar las manifestaciones populares. Los episodios desprovistos de referencias o mal documentados se complementarían con nuevas adquisiciones. Sin embargo, por falta de presupuesto este proyecto no sería posible en todas las ocasiones. Para representarlos, Zavala ideó

² André Malraux, *The voices of silence* (Primeras ediciones en francés 1951/1953), traducido por Stuart Gilbert, New Jersey, Estados Unidos, A Princeton University Press, Princeton, (Bollingen Series XXIV), 1978, ils., 661 pp.

entonces una estrategia original que él mismo calificó de propia, y que consistió en apoyarse en las posibilidades de la pintura mural; de ahí que el Museo del Castillo cuente con murales de José Clemente Orozco y de Juan O’Gorman. De esta manera, Silvio Zavala se entregaba a narrar, desde adentro y con elementos propios, la historia nacional. Parafraseando a Enrique Florescano, se podría decir que en el México moderno “el pasado del país se repensaba y reescribía, pero ahora bajo la compulsión de crear una memoria histórica fundada en valores reconocidos como propios por la nación independiente”.³

Felipe Lacouture, arquitecto con un gran sentido estético, reflexiona en su relato respecto al problema de comunicar la historia, de educar y transmitir valores, aun cuando todas las tradiciones están revestidas de mitos y falsedades. El hilo conductor de su testimonio es la queja constante contra las mentiras que han permeado los imaginarios de los usuarios del museo. La gente, dice Lacouture, espera encontrar la recámara de Carlota, los jardines de Porfirio Díaz, sin dudar en estas promesas, cuando en el fondo se sabe que toda tradición es inventada. Pero la verdad es que esos mitos representan leyendas que nos hacen vivir o que animan los espacios de ensoñación que alojan las identidades. Ciertamente que Felipe Lacouture dirigió el museo a mediados de los años setenta, después del 68, cuando los mitos nacionales se habían resquebrajado y, por eso mismo, los museos ya nada tenían que decir a sus visitantes. También es cierto que, en Europa, los grandes paradigmas y relatos se habían perdido, el marxismo, sus leyes y sus

promesas se cuestionaban. Nuevos aires tocaban a la historia y, por ello mismo, Lacouture deseaba representar esos aspectos humanos que contradicen a las versiones oficiales de los poderosos, tan distante de aquello que para Lacouture significa “la realidad de las cosas”. Tal vez se puede decir que este director, en su afán por despertar la curiosidad en el visitante y motivarlo a ampliar sus conocimientos al salir del museo, se inclinaba por un verismo que nada tuviera que ver con esa historia escrita por los vencedores y para los vencedores, siempre plagada de mitos y gestas increíbles.

Como para el arquitecto Lacouture la comunicación era lo más importante, su tarea como museógrafo comenzaba por definir el mensaje que se deseaba transmitir, así como los medios para hacerlo de una manera clara y formalmente atractiva. Lacouture criticaba las ideas mitificadas de la historia porque, a sus ojos, éstas entorpecían la comunicación e impedían la asimilación del mensaje, sobre todo cuando dentro de las funciones del museo se incluía la docencia. Presentar en las salas del museo, sin cuidado y sin una investigación previa, objetos diversos, podía convertirse en un problema, porque los objetos tienen siempre múltiples significados, y el público también es múltiple. El museo se transformaba entonces en una Torre de Babel para el visitante que salía frustrado, sin haber entendido nada y con los mismos mitos con los que había entrado. Por tal motivo, durante su administración Lacouture apoyó el trabajo interdisciplinario y, como prueba de ello, trabajó con un equipo de historiadores, encabezados por Sonia Lombardo y dirigidos por Gastón García Cantú. Este grupo se encargó de elaborar los guiones históricos para cada sala. De esta manera, explicó

Lacouture, se estableció una periodización y una temática común a todos los periodos estudiados, que comprendían desde la Colonia hasta la época posrevolucionaria inmediata. Se partía de la economía hasta llegar a la alta producción cultural, pasando por la industria, el comercio, las artes y la vida intelectual. Concretamente, se hablaba de la explotación del medio y sus recursos, después se trataba la vida material de la sociedad; en seguida el comercio, la industria, la educación y la vida intelectual. La temática, organizada a partir de un criterio histórico estructural, resultó, a juicio de Lacouture, muy clara y didáctica. Al terminar el guión histórico, los museógrafos se abocaron a expresar visualmente los conceptos expuestos por los historiadores. Fue así que los investigadores del museo se responsabilizaron de traducir a objetos el guión histórico, para convertirlo en un guión museográfico. Esta etapa favoreció a las colecciones, pues fomentó su catalogación y conservación. Se puede decir entonces que se hizo una museografía en serio, porque la verdadera museografía, en opinión de Lacouture, empieza desde la investigación y la documentación, y termina en las prácticas del conocimiento y el contacto con el público. La presentación de las colecciones es la base, según este exdirector, porque el museo no es museo si no presenta colecciones u objetos, pero hay unas prácticas anteriores a la presentación, desde la documentación hasta la restauración y la conservación, y una práctica posterior que es la educación, la difusión y la comunicación con el público.

Para el arquitecto Lacouture, el guión museográfico implica un gran reto, y principalmente su diseño. En esta etapa, explica el maestro, la dificultad estriba en transitar del lenguaje escrito al lenguaje visual o museográfico. El

³ Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, México, FCE, 2a. reimpresión, 1995, p. 522.

artista plástico museógrafo se expresa a través de una colección de objetos; va a jugar con espacios y con luces, colores, texturas y una serie de elementos para dar mayor énfasis y expresión a ciertas cosas, para distinguirlas de otras. Va a hablar, dice Lacouture, "con elementos en el espacio". Se abandona el lenguaje lineal, secuencial, para usar un lenguaje de tipo plástico, de tipo mosaico, donde lo que cuenta, comenta Lacouture, no es leer de izquierda a derecha, sino ver las cosas en el espacio, y unas se pueden ver en un momento dado, antes que otras, a selección. De ahí que lo conceptual y lo estético sean para Lacouture puntos esenciales de una buena museografía; la lineal, descriptiva y didáctica, con un celo de demostración científica, no tiene sentido por rígida. Además, no se trata de arrancarle las páginas a un libro y pegarlas en una pared; en su lugar recomienda la museografía escenográfica-esteticista, más flexible y creativa, procedente de Bellas Artes e iniciada por Julio Prieto en 1934, con la instalación del primer museo, de la primera colección de carácter integral dentro del arte mexicano desde el prehispánico hasta el moderno de aquella época.

Otro enfoque interesante para Lacouture son los ecomuseos. Para el especialista, cualquier muestra de una colección descontextualiza al objeto por el simple hecho de presentarlo en un museo y sacarlo de su contexto original; uno de los postulados de la nueva museología, dice el entrevistado, consiste, hasta donde sea posible, en dejar a los objetos en su propio contexto; claro, esto no quiere decir no mover las cosas de su sitio. El ecomuseo busca mantener al objeto dentro de su contexto, tratar de reproducir ese ambiente que define la época que lo acompañó. Estos trabajos no soslayan lo cotidiano y lo ordinario, por-

que de acuerdo con esta tendencia museográfica, la historia y la cultura están integradas por las élites y por el pueblo. Todo es importante porque todo es historia, desde el acta de la Constitución mexicana hasta las instrumentarias y enseres que las personas usaron durante esos periodos.

Los comentarios de Lacouture son muy ricos y, a mi juicio, representan una lectura muy recomendable para los que se interesan por la museografía y por las experiencias interdisciplinarias, una tendencia muy aplaudida por las ciencias sociales contemporáneas. Las experiencias de Lacouture resumen parte de su carrera como maestro de la Escuela de Restauración de Churubusco, pero en el caso de esta entrevista, además de ser valiosos por la información proporcionada, son particularmente estimulantes porque transmiten ese conocimiento que sólo se adquiere con el tiempo y con los años de oficio y que, por cierto, tanto interesa a la historia oral de las élites. Me refiero a la *elitelore*, es decir, a esos testimonios orales que muestran las visiones que del mundo tienen los grupos involucrados y que tienen capacidad de decisión para incidir en los rumbos de la historia.

Como extranjero, Miguel Ángel Fernández visualizó la importancia de las exposiciones temporales e internacionales, e insistió en su organización para atraer al público joven, siempre ausente del Museo Nacional, pero susceptible de ser introducido al conocimiento de lo extraño, de lo ajeno y capaz de descubrir relaciones, diferencias y comparaciones entre el otro y lo propio. Además, a juicio de este entrevistado, las exposiciones temporales son importantes en un gran museo porque le inyectan vida, representan ese elemento nuevo que expresa el cambio y la diferencia, ya que las colecciones

permanentes reflejan lo estático, la posición conservadora. Fernández puso entonces especial énfasis en el diseño visual, comprendió la importancia de la tecnología, concretamente de la comunicación audiovisual, para lograr un contacto más dinámico, más moderno y más directo con el joven, representante de la población mayoritaria de este país.

Fernández, como Lacouture, es un partidario ferviente de la interdisciplina. Se interesó en ésta como una herramienta indispensable para la difusión, compromiso impostergable del museo. Congruente con esta posición, procuró, cuando le fue posible, apoyarse en grupos de especialistas, de los que carecía el museo; es decir, de historiadores que se encargaran de la investigación, de museógrafos, de arquitectos respetuosos del edificio adaptado para museo pero siempre necesitado de remodelaciones, y de expertos en diseño, el discurso propio de los jóvenes.

Al pensar en los jóvenes, Fernández rechaza las cédulas académicas digeridas e impuestas desde arriba; propone en cambio una presentación interesante que su marco no exceda el valor de la pieza, pero que atraiga la mirada del visitante y estimule su curiosidad para observarla detenidamente, analizarla y comprenderla. En este sentido, sugiere que las colecciones no giren en torno a la vieja historia que se escribía alrededor de los héroes y los grandes hechos. La adquisición de nuevos objetos debe delinear esa historia que hace el hombre de todos los días, de tal manera que lo invite a reflexionar sobre su propia vida y la forma de vivir de otros hombres en otros tiempos.

Considerando los problemas de presupuesto y los desequilibrios que presentaba el museo en cuanto a las áreas de especialización y técnicas,

NOTAS

Fernández concluyó que si a algo había que darle prioridad era a la difusión. En efecto, el museo necesitaba muchas cosas, pero, a sus ojos, la primera era transmitir un mensaje accesible al público de varios sectores. Por tanto, para llevar a cabo esta empresa, la participación de investigadores y difusores era inminente. De hecho, explicó el director Miguel Ángel Fernández, lo que hace el Museo Nacional de Historia es una gran interpretación de la historia oficial, de la historia nacional, a fin de bajarla —bajarla entre comillas— a los niveles de los que escasamente saben leer y escribir, de los más jóvenes. Ésta era la responsabilidad que, en opinión de Miguel Ángel Fernández, no debía perder de vista el museo. Otros museos estaban en la posibilidad de hacerlo, pero éste no tenía alternativa. Fernández aún vivía esa mística, heredada del 68, que buscaba hacer de la cultura algo popular, patrimonio de todos. Escribir la historia desde “abajo” recomendaba el historiador inglés E.P. Thompson, estudioso de las clases trabajadoras y crítico del marxismo mecánico. Por otra parte, en ese momento el Estado benefactor aún se sentía el único responsable de transmitir la cultura, pero como no contaba con los recursos para hacerlo, ni permitía la entrada de la iniciativa privada exigía a sus funcionarios proyectos más amplios que incluyeran a todo los sectores sociales.

En la década de los setenta, cuando se vivió una crisis financiera mundial que, como explica Manuel Castells, impuso una reestructuración económica internacional, las economías locales sufrieron grandes cambios. En el caso de México, el *boom* del petróleo y su desplome fue particularmente grave. Así, en 1983, al asumir la dirección del Museo Nacional de Historia, Amelia Lara diseñó nuevas estrategias

económicas para continuar su tarea de comunicadora, pero sin el presupuesto necesario, porque el Estado se retiraba de sus labores promocionales y transfería a los directores del museo la responsabilidad de solicitar el apoyo de la iniciativa privada, instancia antes rechazada por considerarla contraria a la posición del Estado como rector único de la cultura nacional. En esas circunstancias, las exposiciones temporales reanimaron al museo y hasta salvaron su arquitectura de los enemigos ambientales, que amenazan a este tipo de centros cuando se pierden los más elementales recursos para su mantenimiento.

Amelia Lara, como buena publicista y con conocimientos de arte, eligió aquello que dominaba: la difusión. Esta actividad se convirtió en la meta de su administración, porque para ella los museos son “vitriñas hacia el exterior”, en donde están puestos los ojos del público, a diferencia de los centros de investigación, de los institutos y de las bibliotecas, cuyas actividades principales se vuelcan al interior. Por eso, dice la exdirectora, los museos centran sus actividades en la exhibición de colecciones, exposiciones y piezas temporales. Así, Amelia Lara organizó la campaña de difusión más importante emprendida hasta entonces, de tal forma que el museo y el Castillo estuvieran en todos los ámbitos culturales. Para la directora, el museo era más que un recinto con piezas que mostrar, era un espacio cultural, vivo, abierto a todas las posibilidades que la misma cultura podía ofrecer.

Como el programa de difusión propuesto era enorme y las necesidades de remodelación del inmueble numerosas y muy costosas, Amelia Lara formó una Sociedad de Amigos del Museo con la intención de recibir un gran apoyo de particulares y de institucio-

nes de otro tipo. Fue así como la ICA (Ingenieros Civiles Asociados) hizo un diagnóstico del estado material del edificio. Después de ese balance se cambiaron las ruinosas instalaciones eléctricas ante el inminente peligro de un incendio. De este modo, como explica la exdirectora, se trabajó hacia el interior, “hacia las tripas”, hacia toda esa parte que todo museo debe cuidar, como depositario de las colecciones que integran el pasado de una nación.

En cuanto a la falta de un grupo de historiadores dedicados a la investigación, Amelia Lara requirió el apoyo de otras instituciones, y concentró todos los esfuerzos y recursos del mismo museo para la difusión, cuya arma principal son las exposiciones temporales. Esta tarea la reforzó estimulando la realización de otros eventos culturales, como la obra de teatro “Noticias del Imperio”, producida por Susana Alexander. El evento dejó recursos al museo por prestar un espacio atractivo, que de entrada garantizaría el éxito de la función. Con la promoción de estas actividades, Amelia Lara aspiró a hacer del museo, algún día, un espacio económicamente autosuficiente. Las reglas del juego habían cambiado, y su directora en aquel entonces, había modernizado las estrategias de acuerdo con los nuevos tiempos.

En los primeros años de la década de los noventa, Salvador Rueda, como historiador tradicional, según él se autopresenta, interesado exclusivamente en los documentos, descubrió el valor comunicativo de los objetos. Las colecciones y sus exposiciones adquirieron otro significado. Inspirado entonces en las nuevas corrientes historiográficas que apuntaban la importancia de los pequeños indicios como vetas inagotables de conocimiento y criticaban los paradigmas duros, los

NOTAS

dogmas y las verdades acabadas, Salvador reconoció la historia política, sin descuidar la historia social que tanto respeta. Fue así que apostó a la imaginación, insumo invaluable que recomendó Edmundo O'Gorman a los verdaderos historiadores. De esta manera, Salvador Rueda se propuso, en su breve administración de apenas sólo dos años, buscar lo que ya otros historiadores habían advertido en las narraciones históricas; es decir, cómo el hecho histórico cobra sentido en función de la trama. Una buena trama es una buena historia. De ahí que el *leit motif* del relato de este entrevistado lo definen constantes preocupaciones por explicar que el hecho histórico se construye, es una interpretación provisional, cuyo sentido depende de ser incluido dentro de una trama, dentro de una narración. Desde esta perspectiva, para Salvador Rueda lo importante consistía en presentar al visitante un relato sobre lo pasado, de las distintas formas de ver un pasado, ya fuera por un artista, por un político o por el conjunto de la sociedad. Congruente con esta forma de mirar las cosas, Salvador Rueda decía que una pieza aislada de museo, guardada en la bodega, abría la imaginación del investigador, pero cuando éste la introducía en un contexto, en una narración, en una trama, le daba sentido, y el aparente sin sentido que le imponía su aislamiento

adquiría el sentido de toda una vida. Por tanto, su propuesta de quitar ese aspecto fúnebre que había percibido en el Castillo de Chapultepec al momento de su ingreso como director del museo, se puede decir que la cumplió no sólo modificando los colores de los muros del histórico recinto, sino desarrollando algunas exposiciones y adquiriendo colecciones que recuperaran el lado cotidiano y anónimo de la historia. Por esta vía buscó mostrar la historia desde abajo, y lo hizo a través de los objetos desconcertantes que la historia tradicional tiende a excluir por no acomodarse con sus criterios de valor histórico y estético. La idea de un pasado esencialista, inmodificable, cedía el paso a las lecturas plurales y provisionales de la historia. El hecho es que las perspectivas y los valores, en orden de importancia, habían cambiado, porque se había reconocido que la historia también la hace el hombre ordinario que a diario visita los museos de la Ciudad de México y del mundo entero.

Para concluir, quisiera agregar que el esfuerzo de historia oral llevado a cabo por Carlos Vázquez Olvera dio a los entrevistados la oportunidad de contar su propia versión, de la historia y a los interesados en conocerla, de apreciar las variadas, diversas y originales estrategias que la gente diseña, construye y utiliza para enfrentar

y resistir el cambio, para defender posiciones, introducir nuevas prácticas, así como para mantener y promover una idea de cultura y de historia.

Por otra parte, fue de gran interés advertir cómo desde distintas formaciones, especialidades, perspectivas, vivencias e intereses, los exdirectores del museo mencionaron la comunicación y la interdisciplina como las dos fórmulas o vías más importantes para cumplir con los propósitos del museo contemporáneo. Parecería que los exdirectores del museo, desde su experiencia y práctica cotidiana, concluirían aquello que los científicos sociales, a partir de argumentos teóricos, persiguen, defienden y propagan, desde fines de los años setenta, como las metas de la nueva historia.

Pero lo más importante, desde la perspectiva de la historia oral, es ver cómo por medio de las experiencias y las prácticas individuales de los exdirectores se manifiestan los diversos y contradictorios momentos de las políticas culturales, de cuyas tendencias latentes y siempre ambiguas, sólo percibimos los efectos. Ciertamente, las decisiones y las elecciones individuales, aunque ceñidas por una normatividad institucional, una época, una sociedad, muestran las aportaciones creativas de una persona que vive, transgrede, renueva y negocia las reglas y las expectativas de su contexto.