

Gina Rodríguez Hernández*

Recuerdos del Museo Nacional de Culturas Populares y de cómo aparecí en una de las fotografías del acervo de la Fototeca Nacional del INAH

Memories of the Museo Nacional de Culturas Populares and How I Appeared in One of the Photographs in the Fototeca Nacional del INAH

al inicio de la década de 1980, una recomendación de unos amigos me llevó a trabajar con la doctora Gobi Stromberg, pionera en el estudio del arte y el diseño popular desde un enfoque antropológico. En ese momento mi trabajo no era por cuestiones de investigación, sino que sería la *nanny* de su pequeño hijo, Giandomenico Tonatiuh Pellizzi, hoy destacado artista plástico. En aquellos años yo había ingresado a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y ese trabajo era un complemento económico a mi intención de estudiar Sociología. El ambiente de la facultad muy pronto me desanimó: demasiada política y una lucha despiadada para alcanzar un buen lugar en los salones de aquella “pequeña escuela”, que todavía se encontraba en el campus principal de Ciudad Universitaria. En los años de 1971-1982 la facultad pasó de tener 1 800 estudiantes a 8 000 (Juárez, 2021: 20).

Reconozco que tuve maestros legendarios y grandes compañeros que dejaron una huella en mi persona, pero lo cierto es que mi vida universitaria se concentró en las actividades extraacadémicas: tomar clases de danza y autoinstruirme en la historia del cine, tomando ventaja de los nu-

Postulado: 05.08.22
Aprobado: 12.08.22

* Historiadora y curadora independiente de la fotografía. Correo electrónico: <gin-rodriguez@gmail.com>.

merosos cineclubs que existían en otras facultades, cubriendo puntualmente los horarios matutinos de la vieja Cineteca Nacional, la Sala Fósforo en el Antiguo Colegio de San Ildefonso y completando con los ciclos que el genial Galdino Gómez organizaba en el Museo Nacional de Antropología.

Como buena investigadora independiente, Gobi Stromberg tenía múltiples proyectos y poco a poco me invitó a colaborar con ella; pasaba sus notas manuscritas a máquina y transcribía las entrevistas que realizaba, hasta llegué a acompañarla en algunos viajes a Guerrero. Uno de sus proyectos fue la exposición *El Universo del Amate*, que junto con la gran exhibición *El Maíz, fundamento de la cultura popular mexicana*, inauguraron las actividades del Museo Nacional de Culturas Populares (MNCP), fundado y dirigido por Guillermo Bonfil Batalla en 1982 (1983: 151-155). *El Universo del Amate* mostraba las creaciones de los pintores nahuas de la región central del río Balsas, en Guerrero, ejecutadas sobre hojas de papel amate, en dibujos a línea, rellenos en colores planos. La exposición incluía el proceso de elaboración del papel, fabricado a partir de la corteza del árbol del amate, una técnica ancestral practicada por los indígenas otomíes de San Pablito, en la Sierra Norte de Puebla. Como complemento a *El Universo...*, la doctora Stromberg organizó, también en el museo, un encuentro sobre la estética del arte popular.

Entrenada para transcribir rápidamente entrevistas grabadas, efectué las versiones mecanografiadas de las ponencias para su consulta futura; lamentablemente estos documentos no se conservaron en el museo, al igual que muchos otros más que mencionaré en este recuento.

El MNCP crecía en su plantilla de trabajadores y en 1983 tuve la fortuna de ingresar a colaborar formalmente. Uno de los objetivos del museo era el registro fotográfico y sonoro, utilizado en sus tareas de investigación, difusión y promoción. Entré como secretaria del Departamento Audiovisual, comandado por Alfonso Muñoz, notable fotógrafo y cinedocumentalista de temas etnográficos y antropológicos. Una breve semblanza se publicó tras su muerte, cuando

Muñoz se desempeñaba como secretario técnico del Consejo Consultivo del Sistema Nacional de Fototeca del INAH (*Alquimia*, 2001: 43).

El resto del personal del Departamento Audiovisual lo integraban los fotógrafos Saúl Serrano y Renato Ibarra, este último encargado del laboratorio de revelado e impresión; Alfonso Morales, reconocido curador, autor y editor, quien entonces se desempeñaba como realizador de audiovisuales, y Eblen Macari, talentoso compositor e intérprete, encargado de los registros sonoros y de su posproducción. Más que un jefe, *Poncho* Muñoz, como lo llamábamos, fue un maestro, un guía y el vínculo para conocer a otros notables fotógrafos como Nacho López, Rodrigo Moya, Óscar Menéndez y Héctor García, sus amigos y colegas con quienes semana a semana se reunía en el bar del hotel Roosevelt, en la colonia Condesa, espacio al que irreverentemente le decíamos “el túnel del tiempo”.

A pesar de la severa crisis económica por la que atravesaba el país, recrudescida por el sismo de 1985, recuerdo esos años como un intenso periodo laboral y creativo. En el MNCP trabajábamos con toda la libertad y desarrollábamos una propuesta museográfica entonces fuera de lo común por su temática y diseño. En jornadas laborales que se extendían hasta pasada la medianoche —sin que necesariamente éstas se llevaran a cabo en las oficinas, aunque sin problema también podían ser así— construimos fuertes lazos de amistad entre todo el personal, desde las autoridades y trabajadores administrativos, hasta los técnicos de montaje y personal de servicios generales. Las vocaciones y filiaciones del grupo “más joven” del museo —en promedio, quienes trabajábamos en audiovisuales teníamos menos de 25 años— quedó definido muy pronto: nos apasionaba la fotografía y nos encantaba ir a Pachuca para visitar la Fototeca Nacional del INAH, que en ese tiempo no tenía ese nombre, se le conocía como Archivo Fotográfico y estaba adscrito al Centro Regional del INAH en Hidalgo.

En aquellos años, Eleazar López Zamora era el responsable del Archivo Fotográfico y uno de los principales promotores del estudio y reconocimiento

de la fotografía como documento histórico. El Archivo Fotográfico se había instituido en el INAH con la adquisición que el Instituto hizo de una parte del Archivo Casasola. Curiosamente fue Guillermo Bonfil Batalla, entonces director general del INAH, quien el 23 de marzo de 1976 firmó el contrato de adquisición con Agustín Casasola Zapata, hijo de Agustín Víctor Casasola. Generoso y solidario con las restricciones presupuestales para la investigación y la producción museográfica del MNCP, Eleazar López gestionaba acuerdos de intercambio de materiales fotográficos para tener acceso a las impresiones, además de ser un gran anfitrión. Ir a Pachuca a consultar el Archivo Fotográfico no sólo era deslumbrarse ante las placas de negativos de vidrio o de nitrocelulosa, que literalmente salían de las cajas de cartón donde se resguardaban, o sorprenderse por la gran calidad de impresiones logradas por Alicia Ahumada o Marco Antonio Hernández, verdaderos maestros del cuarto oscuro, sucedidos por María Antonieta Roldán, Óscar Sánchez, María Ignacia Ortiz y Héctor Ramón. Ir a Pachuca incluía convivir con el resto del personal que trabajaba en el archivo, comer alguna de las delicias regionales y departir en una larga sobremesa que inevitablemente incluía discusiones relacionadas con la fotografía. Así se forjó mi interés en las “fotocosas”, término con el que defino mi campo profesional.

En el MNCP las fotografías nos servían de inspiración para desarrollar ideas museográficas. Teníamos el privilegio de contar con el inmenso Archivo Casasola y teníamos también acceso a las fotografías del Archivo General de la Nación —Alfonso Morales había trabajado previamente en esta institución—, contábamos además con la generosidad de fotógrafos como Javier Hinojosa, Pedro Valtierra, Marco Antonio Cruz y Carlos Contreras de Oteyza. La confianza y aceptación a nuestro trabajo permitió que muchas de las fotografías que nos entregaban, impecablemente impresas en papeles de fibra, tras muchas horas en el cuarto oscuro, quedaran integradas al diseño museográfico, ya fuera como fotomurales o como recuerdo Alfonso Morales: “...sin marco ni marialuisa, e incluso recortadas o ensambladas en un *collage*”

(Morales, 2005, 355). Esta libertad y creatividad en el uso de la fotografía nos sirvió para desarrollar una museografía con la que recreábamos sensorialmente —tanto en lo visual, como en lo sonoro— los distintos ambientes de las exposiciones que montábamos en el MNCP.

La primera de ellas fue *El País de las Tandás: Teatro de Revista en México 1900-1940*, exhibición que se inauguró en 1984 y que revivió el interés sobre este género teatral en una serie de espectáculos musicales (Bellinghausen, 1985). A esa exposición le siguió *Ver para Creer. El circo en México*, muestra que recreaba las tradiciones populares del circo mexicano, inaugurada en 1985. Ambas exposiciones fueron diseñadas por Betty Perkins, quien además de soportarnos e invitarnos a degustar verdaderos banquetes en su casa —ubicada en las inmediaciones del museo, lo que nos permitía trabajar intensamente— diseñó museografías de gran complejidad por la diversidad de sus elementos, en un tiempo en que todo se “hacía a mano”.

Puros Cuentos. La historia de la historieta en México, fue una ambiciosa exposición que dio cuenta de las particularidades de este medio en el país. Se inauguró el 11 de diciembre 1987 y fue la última gran exposición en la que yo colaboré. La museografía de *Puros Cuentos...* estuvo a cargo de Carlos Trejo Lerdo de Tejada y la investigación nuevamente coordinada por Alfonso Morales, fue conducida por Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea. Ambos autores publicaron tres volúmenes con los resultados de esa investigación.

Una búsqueda para ilustrar cómo se integraban las fotografías del Fondo Casasola de la Fototeca Nacional en las exposiciones del MNCP, me llevó al Centro de Información y Documentación Alberto Beltrán, espacio que concentra los acervos de la Dirección General de Culturas Populares, a la cual está adscrita el museo. Solicité consultar las fotografías que registraban las exposiciones antes mencionadas; del *País de las Tandás* únicamente se conserva una hoja de contactos con 34 tomas del registro de la exposición, sin negativos. *Ver para Creer* cuenta con más

fotografías de registro de la exposición, pero tampoco se conservaron los negativos. De *Puros Cuentos* no se conserva ningún registro fotográfico.

Sin fotografías que mostrar, intentaré describir cómo fueron esas exposiciones. En el *País de las Tandas* los núcleos temáticos estaban formados por cinco “cuadros” —emulando al lenguaje del teatro de revista—. Cada “cuadro” recreaba distintas ambientaciones mediante “practicables” —elementos escenográficos del decorado teatral—; éstos, junto con otros objetos y muchas fotografías, animaban los espacios y evocaban a los personajes relacionados con el teatro de revista. Durante el recorrido se podía visitar un camerino, asomarse a una carpa, imaginarse en la sala de una casa de la década de 1930 para escuchar un programa de radio, o sentarse a tomar un café con la figura de José F. Elizondo, prolífico dramaturgo, periodista, ensayista, humorista y poeta, tío abuelo de los Contreras de Oteyza. Gracias a Pedro Contreras de Oteyza, que también era parte del equipo del museo, pudimos acceder a muchos de sus documentos y fotografías. Elizondo fue el autor de *El País de la Metrala*, zarzuela inspirada en los sucesos del golpe de Estado encabezado por Victoriano Huerta contra el gobierno democrático del presidente Francisco I. Madero, cuyo título inspiró al de la exposición.

Distintas fotografías de *tiples* y *vicetiples* —o sea *vedettes*, y chicas del coro— al igual que el retrato de un torero, cuyo nombre desconocíamos pero que elegimos como personaje masculino de la época, guiaban el recorrido de los visitantes por el *País de las Tandas*. Esos personajes, tomados de fotografías de la Fototeca Nacional, estaban impresos y recortados casi a escala humana lo que ayudaba a recrear la experiencia sensorial.

Cabe anotar que aquella exposición fue hecha a partir de un proyecto inicial para realizar programas radiofónicos, que integraban el testimonio de los y las protagonistas de los años de auge del teatro de revista. Hace cuarenta años, muchos de estos protagonistas aún vivían y por ello logramos entrevistarlos; lamentablemente, esos materiales también se

perdieron en el museo. La serie de radio se tituló *La Vida en Broma*, título tomado de la columna periodística que escribiera José F. Elizondo para el periódico *Excelsior*. Para la realización de tales programas se sumaron al Departamento Audiovisual, Jorge Miranda y Pablo Dueñas. Médico de formación y apasionado de la música popular mexicana, Pablo Dueñas fue invitado directamente por Bonfil para que escribiera guiones semejantes a los de su serie radiofónica sobre música popular urbana, que se transmitía por la XEW en aquellos años. Jorge Miranda era un coleccionista de antiguos discos de pasta de 78 rpm, experto en las canciones que se habían representado en el teatro de revista y sabía un impresionante cúmulo de datos sobre sus autores e intérpretes. Su incorporación al museo fue resultado de las correcciones que le hiciera a Carlos Monsiváis, durante una serie de conferencias musicalizadas que el cronista urbano y escritor dictó sobre la historia del bolero. A lo largo de las sesiones, Miranda corrigió puntualmente fechas y nombres de compositores e intérpretes, y esto ocasionó una profunda impresión en todos nosotros, empezando por el propio Monsiváis.

De cada una de las entrevistas que se realizaban para los programas de radio, muchas de ellas efectuadas en la Casa del Actor, Alfonso Morales y Jorge Miranda llegaban al museo con numerosos objetos que incluían vestidos, pelucas, programas de teatro, recortes de periódicos y, por supuesto, muchas fotografías. Sí, también todo esto está lamentablemente perdido. Ante la impresionante generosidad de quienes nos donaban sus preciados recuerdos, el proyecto radiofónico derivó en un proyecto museográfico. Así tuvimos la posibilidad de recrear una época en donde el teatro de revista había sido un espectáculo vital, un “periódico escénico” semanal, que conjugaba el talento de escritores, músicos, escenógrafos, cómicos, cantantes y bailarinas con el de un público fiel.

Ya constituidos como un equipo de investigación para organizar exposiciones, quienes trabajábamos en el Departamento Audiovisual empezamos a trabajar en *Ver para Creer*. En ese proyecto contamos con la colaboración de tres notables artistas plásticos.

Uno de ellos fue Ricardo Anguía, cuyos singulares diseños recrearon las representaciones de los llamados “fenómenos” en versión nacional, como la mujer tortuga, además de que creó otros objetos como una caja de sorpresas y jaulas con animales fantásticos, que se exhibían en cada uno de los núcleos de la exposición. Los otros artistas plásticos fueron Arturo Guerrero y Marisa Lara, conocidos desde unos años antes como Siameses Company, quienes diseñaron diversos elementos que podían ser manipulados en el recorrido de la exposición. Una vez más, las fotografías de la Fototeca Nacional, junto con las que nos proporcionaban los personajes circenses y los amigos fotógrafos ya mencionados, fueron de enorme utilidad. No obstante, un reconocimiento especial merece Carlos Contreras de Oteyza por su ensayo visual *El Circo de Bibis*, cuyas impecables copias de sus imágenes fueron utilizadas de manera nada convencional en la museografía de *Ver para Creer*.

La propuesta de hacer una exposición sobre la historia del circo mexicano vino directamente de Alfonso Morales. El tema circense ha sido uno de los tópicos que han orbitado en sus aficiones (¿obsesiones?) desde los años que fue estudiante del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM), cuando realizó un cortometraje en súper 8 sobre una trapecista del Circo Clay, hasta el 2005, ya como editor de *Luna Córnea*, cuando dedicó tres números al circo. En el número 29 de esa publicación, muchas de las fotografías pertenecientes al Fondo Casasola de la Fototeca Nacional —que aparecieron en el libro-catálogo de *Ver para Creer*— fueron debidamente publicadas con sus créditos.

No obstante, al buscar las fotografías utilizadas en *Ver para Creer* —en revisión del catálogo digital de la Fototeca Nacional— encontré una serie que me sorprendió. Asignadas al Fondo José Antonio Bustamante y fechadas alrededor de 1960, comencé a ver fotografías que me recordaron las correrías que tuvimos en

busca de circos en la periferia de la capital, cuando realizábamos la investigación de *Ver para Creer* en el lejano 1984. Esa etapa es difícil de olvidar, ya que en una de esas incursiones serví de atracción circense para que sobre mi persona tiraran cuchillos... ¡Así de participativa era nuestra investigación! Además de los recuerdos que surgieron al ver esas fotografías en el catálogo digital de la Fototeca Nacional, con sorpresa me encontré que en dos negativos aparecíamos Betty Perkins, nuestra querida museógrafa, Arturo Guerrero y Marisa Lara —quienes aprovechando los recorridos llevaban a su pequeña hija—, Alfonso Morales y yo.

No tengo idea de cómo fue que esos negativos terminaron en la Fototeca Nacional del INAH, ni por qué fueron asignados al Fondo José Antonio Bustamante; tampoco recuerdo quién pudo haber sido el fotógrafo de esa serie. Sirva esta crónica para corregir en un futuro cercano, la identificación de esta serie fotográfica y ampliar la información perdida en una inundación de la bóveda del Museo Nacional de Culturas Populares, que documenta una etapa de la historia reciente de la museografía en México.

Bibliografía

- “Alfonso Muñoz (1927-2001)” (2001), *Alquimia*, año 4, núm. 11, p. 43.
- BELLINGHAUSEN, Hermann (1985), “Visita al País de las Tandas”, *Nexos*, 1 de enero, Recuperado de: <<https://nexus.com.mx/?p=4437>>, consultado el 26 de noviembre de 2017.
- BONFIL BATALLA, Guillermo (1983), “El Museo Nacional de Culturas Populares”, *Nueva Antropología*, vol. v, núm. 20, pp. 151-155.
- JUÁREZ CRUZ, Víctor Manuel (2021), “Recuento histórico sobre la facultad”, *Gaceta Políticas*, núm. 276, p. 20, recuperado de: <www.politicas.unam.mx/gacetas/gaceta276.pdf>, consultada el 6 de agosto de 2021.
- MORALES, Alfonso (2005), “Bibis, veinte años después”, *Luna Córnea*, núm. 29, p. 355.



1. ©73032, Madame Rasimi y coristas, Ciudad de México, ca. 1925. Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional, INAH. Lo que vemos son seis bailarinas de la compañía francesa *Ba-ta-clán* de Madame Berthe Rasimi, que el 12 de febrero de 1925 presentaron *Voilà Paris*, *Oh La la!* y *Bon Soir* en el Teatro Iris, hoy conocido como Teatro de la Ciudad. Esta compañía, cuyas bailarinas no usaban mallas para cubrir sus cuerpos y que vestían lujosos atuendos de tela satinadas, ornamentados con plumas y abalorios, revolucionó el ambiente teatral capitalino.



2. ©97982, *Vicetiple* tras bambalinas, Ciudad de México, 1927-1929. Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional, ИНАН. Una *vicetiple* era una bailarina del coro y esta categoría era necesaria para poder aspirar a llegar a ser una tiple, o sea una figura principal.



3. ©97983, Corista del *Ba-ta-clán*, Ciudad de México, c. 1925, Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional, INAH. Integrante de la compañía de José R. Campillo, probablemente Anita Daniers, vestida en un delirante atavio que parodiaba a los de la compañía francesa *Ba-ta-clán*. El empresario teatral comisionó a Guillermo Ross y Juan Díaz del Moral para que escribieran un libreto con cuadros costumbristas, musicalizados por Federico Ruíz y Emilio D. Uranga. El resultado *Mexican Ra-ta-plán*, fue una revista de corte nacionalista que sustituyó las plumas y los abalorios por jícaras, cucharas de madera, canastas y otras artesanías mexicanas en el vestuario de las bailarinas. Su estreno, a escasos días de la presentación de la compañía francesa, fue en Teatro Lírico, con un elenco que incluía a Roberto Soto y que duró en cartelera más de un año.



4. ©331, Entrada a una carpa de teatro, Ciudad de México, 1935, Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional, ИАН.
 Gritón de carpa que anuncia como estrellas principales a: Celia Tejeda, entonces cantante de tangos, género musical de moda, y años después actriz de reparto en algunas películas, y a la bailarina española Margot Galé.



5. ©6381, Cuadro de una revista titulada *El copiloto que voló...*, presentada en el Teatro Lírico [información tomada de inscripciones en el negativo]. Ciudad de México, 1929, Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional, INAH.



6. ©97575, Cuadro del *Mexican Ra-ta-plán*, Ciudad de México, 1925, Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional, INAH.

Cuadro del *Mexican Ra-ta-plán* titulado "La Guardia Blanca", que —se dice— llegó a contar hasta con 50 bailarinas. Nótese el uso del formato panorámico de la fotografía para poder mostrar a todas las integrantes de la compañía. Durante la investigación para la exposición *El País de las Tandas...*, tuvimos una copia *vintage* de la imagen y es una fortuna que este negativo se encuentre en el acervo de la Fototeca Nacional del INAH.



7. ©98000, Cuadro no identificado que representa a bailarinas vestidas con atuendos "prehispánicos" en una pirámide, Ciudad de México, 1925-1929, Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional, INAH.



8. ©201344, Exterior del salón carpa Amaro (jalcón itinerante), calle de Justo Sierra, Ciudad de México, 1929-1930, Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional, INAH.

Contrario a la fama de las carpas, ésta anunciaba espectáculos de corte “moral para familias”, quizás por ello en esta fotografía aparezcan tantos niños. Es posible también que por su perfil “educativo” y no sicalítico, su propietario, Jesús Amaro, aceptó que en sus instalaciones se llevara a cabo una exposición de grabado en madera del grupo 130-301. Algunas fuentes precisan la fecha de esta muestra del 27 de octubre al 12 de noviembre de 1929.



9. ©437892, Equipo de investigación museográfica para la exposición *Ver para Creer. El circo en México*, inaugurada en el Museo Nacional de Culturas Populares. De izquierda a derecha: hombre no identificado del Circo Mágico Rolán de los Hermanos Padilla; Betty Perkins, museógrafa; la niña Guerrero Lara; Arturo Guerrero; Marisa Lara; Gina Rodríguez y Alfonso Morales, Estado de México, 1985, Colección José Antonio Bustamante, Fototeca Nacional, INAH.