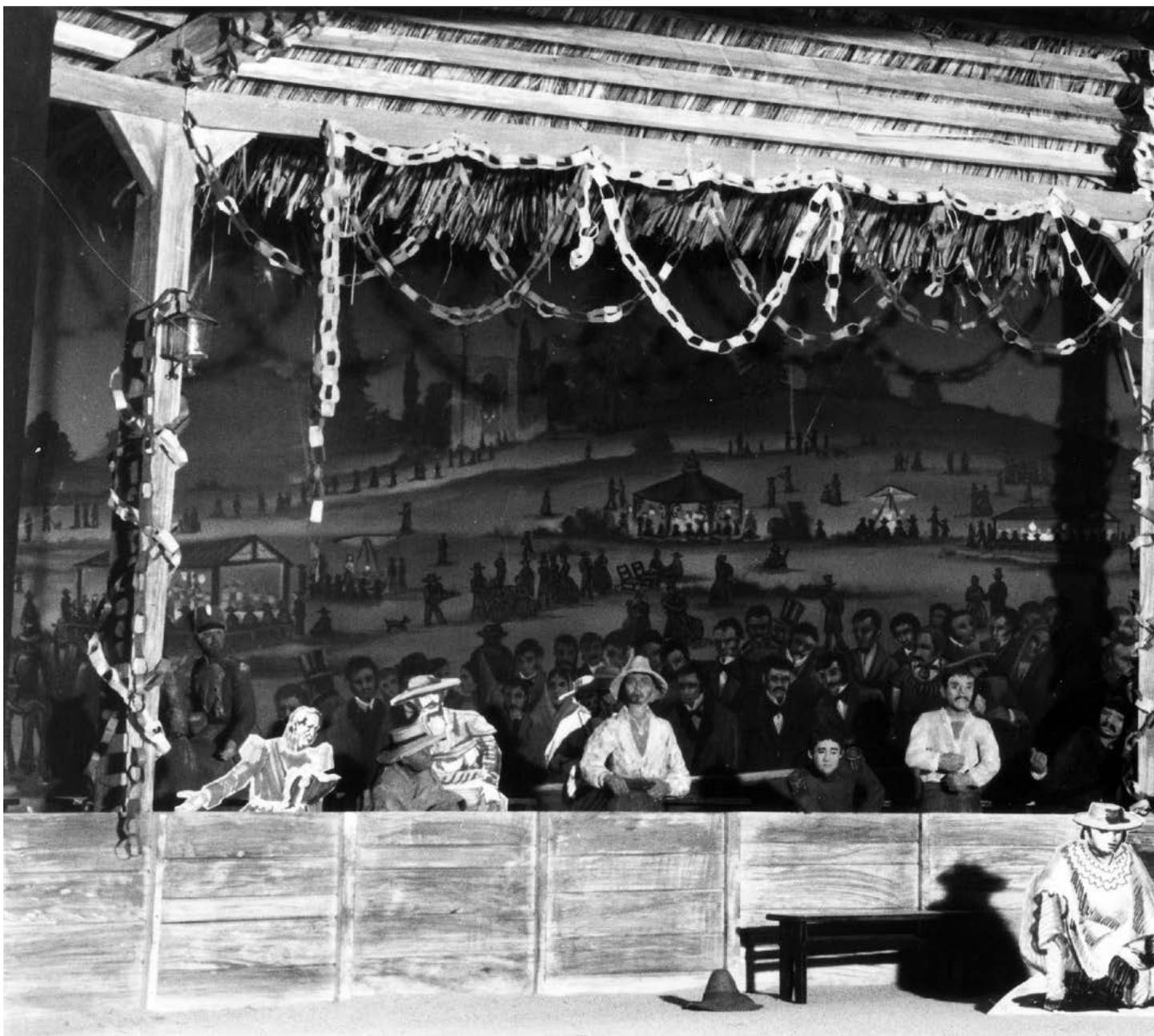


El Caracol de Iker Larrauri

Pavel Ignacio Luna Espinosa*



El trabajo de Iker Larrauri y Julio Prieto se combinó para dotar a las escenas de perspectiva, profundidad, iluminación y teatralidad. *Preliminar del diorama de Santa Anna en una pelea de gallos*, 1960 **Fotografía** © Archivo Histórico del Museo del Caracol, núm. inv. 0042

Iker Larrauri es uno de los pilares de la museografía en México. En 1960 participó en un proyecto pionero: la creación del primero de los museos modernos en México. La Galería de Historia, impulsada por Jaime Torres Bodet, fue uno de los primeros espacios con un edificio ex profeso; un espacio de avanzada que no tendría en su interior una sola pieza antigua, sino dioramas y maquetas con recreaciones del pasado. Este artículo explora la aportación de Larrauri al Museo del Caracol, donde coordinó la elaboración de sus escenas.

VIEJOS ANHELOS PARA UN NUEVO MUSEO

Las ideas tienen historia. Incluso las más vanguardistas encuentran su origen en algún momento del pasado. Por ejemplo, la que dio lugar a la Galería de Historia puede rastrearse hasta finales del siglo XIX. Enrique Rébsamen, pedagogo suizo impulsor del Primero y Segundo Congreso Nacional de Instrucción Pública —ambos llevados a cabo entre 1889 y 1891—, recomendaba que, cuando no fuera posible la visita a recintos en los que hubiera “objetos históricos”, se debía recurrir



a una colección de “buenas estampas”. Además agregaba que, si algún día se lograba la fundación de un Museo Pedagógico Nacional, entre otras cosas, “deberá ser una de las primeras tareas de la sección respectiva de este establecimiento, promover la impresión de una buena colección de cuadros de Historia Patria”¹ (Rébsamen, 1904: 61). Hasta donde sabemos, la recomendación del museo no se llevó a cabo entonces, pero sí echó raíces para que, casi 70 años después, la realizara un niño que estudió en una escuela que seguía los métodos de Rébsamen y que, cuando creció, se convirtió en el gran artífice del sistema educativo del siglo xx.

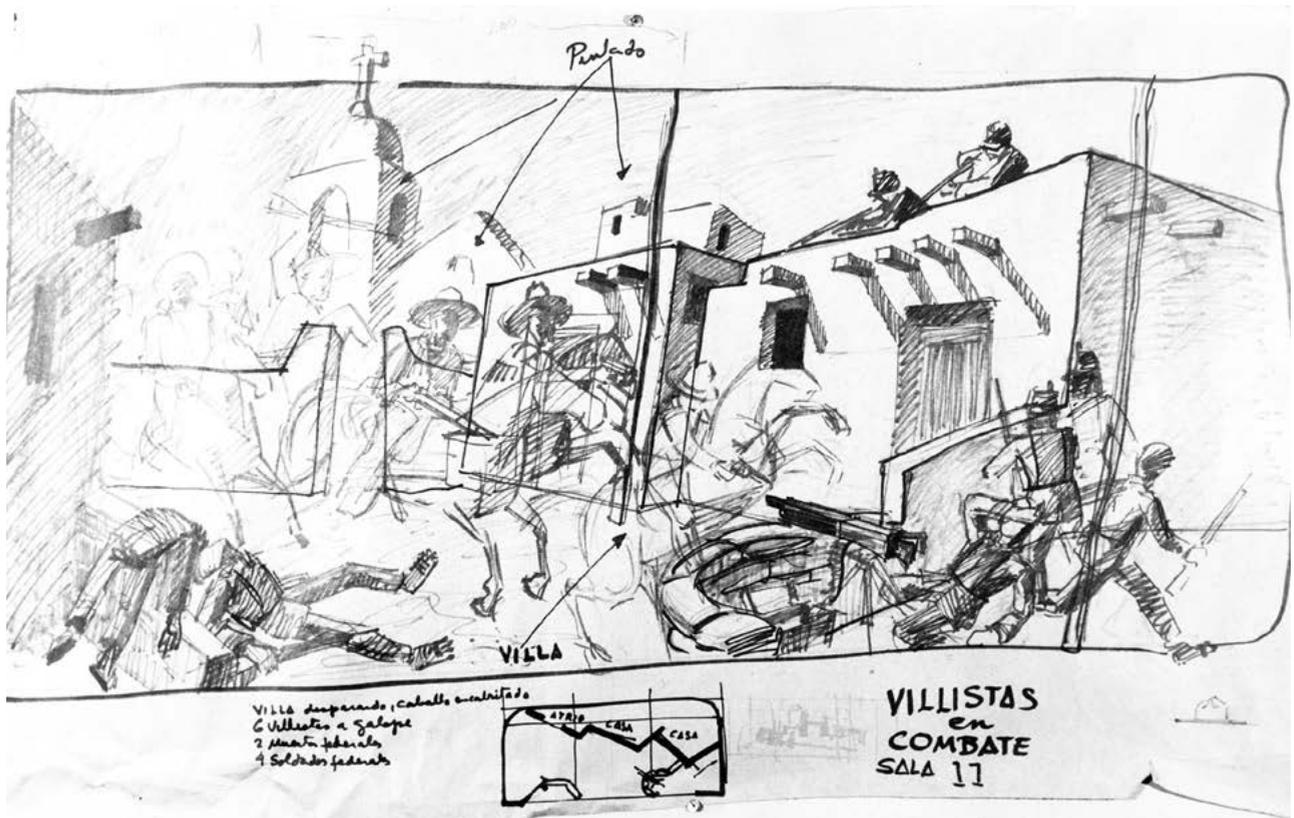
La Galería de Historia fue ideada por el poeta y educador Jaime Torres Bodet, quien fue secretario de Educación Pública de 1943 a 1945 y de 1958 a 1964. Aunque realizó labores destacadas en su primer periodo, fue durante su segunda gestión cuando logró poner en práctica sus mejores ideas. Don Jaime impulsó el Plan de Once años, programa transexenal destinado a evitar la deserción escolar y mejorar la educación básica. Este esquema recuperaba la idea vasconcelista de educación, concebida como un triángulo en que se ubicaban

escuelas, bibliotecas y espacios destinados al fomento de las bellas artes. Desde luego, el proyecto trazado por Torres Bodet incluía la creación de recintos museísticos que, en su concepción, estaban íntimamente ligados a la educación del país. Si bien José Vasconcelos, a principios del siglo xx, le dio un importante impulso a la educación, fue don Jaime quien tuvo la habilidad para materializar muchos de estos anhelos.

La década de 1960 en México se inició con una celebración importante: en 1960, la conmemoración del 150 aniversario del inicio de la Independencia; pero, sobre todo, los 50 años del comienzo de la lucha iniciada por Madero obligaban a hacer un balance de lo que el país había logrado. Se creía que México, gracias al Estado que se asumía como heredero de la Revolución, había conquistado numerosos beneficios: educación, salud, expropiación petrolera, nacionalización de la energía eléctrica, múltiples derechos sociales expresados en nuestra Carta Magna, entre otros. Así, se consideró necesario generar una narración nacional que explicara a las nuevas generaciones el proceso gracias al cual se había llegado hasta ese punto. Muchas actividades se realizaron en el que de



La escena es un buen ejemplo de cómo el trabajo de Iker reelaboró la iconografía más significativa. Ésta, por ejemplo, se apoya en la escena, de autoría desconocida, en que Iturbide entra, triunfal, a la Ciudad de México. *Detalle del diorama de la entrada de Iturbide a la Ciudad de México, 1960* **Fotografía** © Archivo Histórico del Museo del Caracol, núm. inv. 0042



Luego de que el dibujante Telésforo Herrera realizaba bocetos de los personajes, Iker Larrauri desarrollaba los suyos en cuanto a la composición de la escena. *Boceto para escena de villistas en combate*, 1960 **Fotografía** © Archivo Histórico del Museo del Caracol, s. núm. inv.

manera oficial se denominó “Año de la Patria”; entre otras, se editaron libros conmemorativos, se presentaron programas artísticos y, como joya de la corona, se realizó el traslado de los restos de Francisco I. Madero al Monumento a la Revolución (Guedea, 2014). Sin embargo, una obra destacó por su trascendencia educativa y terminó por convertirse en el primero de los museos modernos en México.

Para el Año de la Patria, Torres Bodet pensó que la mejor aportación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) era la construcción de un museo introductorio al Castillo de Chapultepec. Inspirado en una exposición temporal que había visto en París en 1949 (Williams, 1949: 201), cuando estuvo al frente de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), el nuevo espacio explicaría con dioramas y maquetas los momentos estelares de la historia:

El 30 de septiembre, en el Museo Galliéra, inauguramos la exposición que la UNESCO había organizado sobre los derechos humanos. El ministro de Educación, Yvon Delbos, representó al presidente de Francia. Entre quienes más contribuyeron a preparar la exposición, quiero citar a Roger Caillois, el escritor que con tanta lealtad y con tanto ingenio supo asociar sus

méritos de ensayista y sus deberes de funcionario. Varios dioramas (como el de la toma de la Bastilla o el de la cabaña del Tío Tom) ilustraron el texto de los carteles que sintetizaban la historia de las luchas libradas en todos los Continentes para asegurar a los hombres el derecho a la vida y a la salud, a la educación y a la justicia, al ascenso por la cultura y al progreso en la libertad [Torres, 2017: 36].

Aunque a ojos de don Jaime la exposición francesa no había resultado tan exitosa por el número de visitantes recibidos, sí era novedosa y, bien replicada, sería de gran utilidad. Así surgió la idea de realizar en México “algo similar, pero más duradero”. El secretario le encomendó a Pedro Ramírez Vázquez, en aquel entonces gerente general del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas, la materialización del proyecto en una de las laderas del cerro del Chapulín. El reconocido arquitecto construyó, a unos cuantos metros del Castillo, un edificio de dos plantas por el que se baja a través de una suave rampa. El proyecto, que se inició de manera formal en mayo de 1960, debía estar listo para la conmemoración de la Revolución mexicana (Hernández, 2013-2014: 15).

El proyecto de Torres Bodet no podía ser más atinado. El museo estaba destinado a un México en vías de transformación,

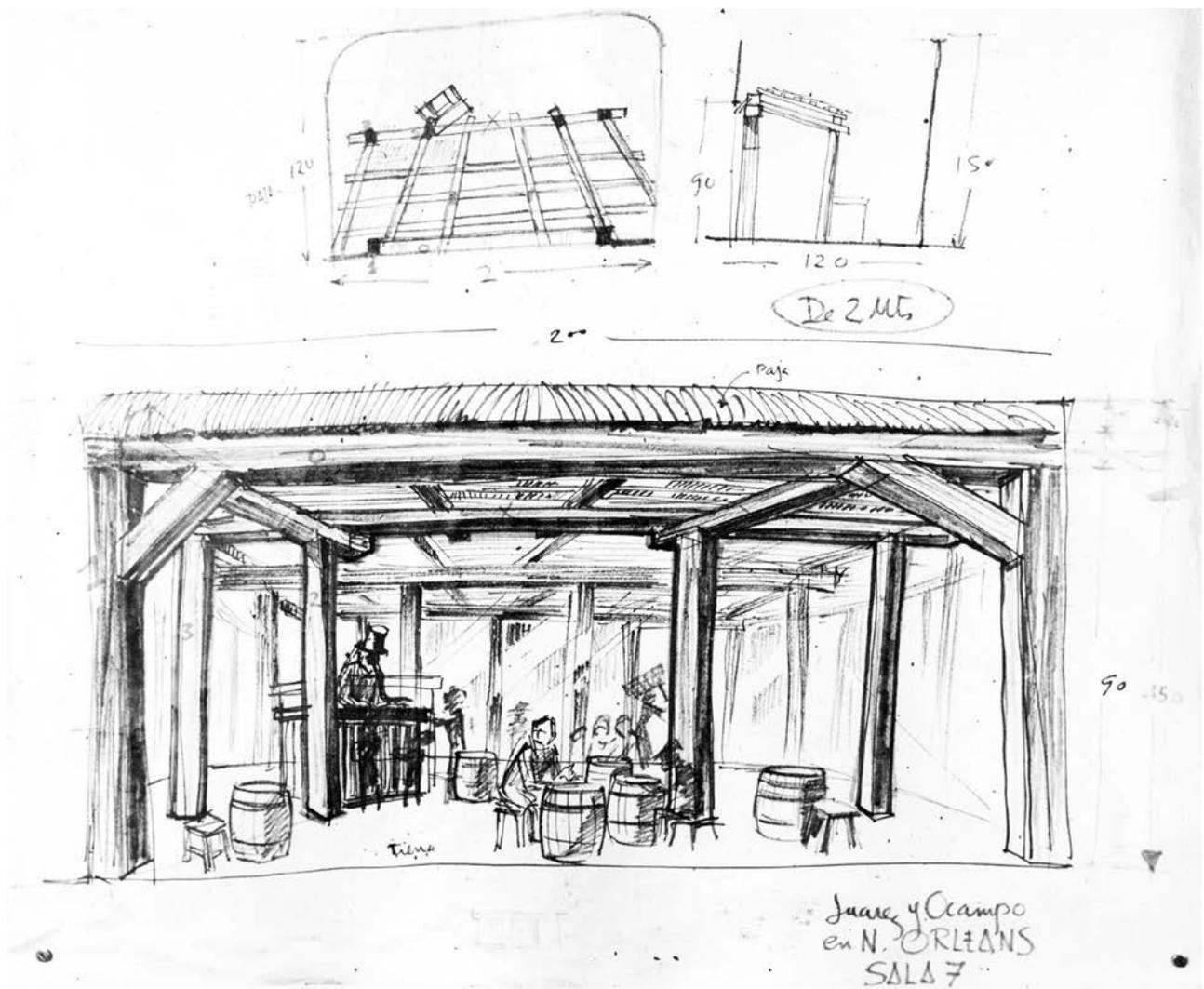
el cual transitaba de ámbitos casi exclusivamente rurales a los urbanos, pero donde el rezago educativo era inmenso. Se calculaba que en aquella época había más de tres millones de niños que no recibían educación primaria (Torres Bodet, 2017: 228). En un país con altos niveles de analfabetismo, la enseñanza de la historia debía ser principalmente visual y, ante todo, lúdica. En el fondo se trataba de la recuperación de la propuesta que había hecho Rébsamen en el siglo XIX.

EL JOVEN MUSEÓGRAFO

En ese mismo año de 1960 Iker Larrauri Prado acababa de renunciar a su trabajo en el Museo Nacional de Antropología de la calle de Moneda. Para entonces habían pasado cinco años desde que, por iniciativa de Eusebio Dávalos, director del INAH, el joven museógrafo recibió de la UNESCO una beca que consistió en estudiar los recintos más importantes del

mundo. No existía tal cosa como una escuela de museografía, aunque él había recibido una formación suficiente que le sirvió para ejercer la profesión: aprendió escenografía, iluminación, fotografía y teoría del color en la Academia Cinematográfica; luego estudió arquitectura, carrera que abandonó al poco tiempo. Sin embargo, para entonces sus inquietudes ya lo habían llevado a la carrera de arqueología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, donde descubrió el mundo de los museos y comenzó a dar sus primeros pasos en la profesión (Vázquez, 2005:17).

Gracias a su beca, Iker aprendió sobre técnicas de exhibición, espacios museográficos y su organización interna. En lugar de los cursos tradicionales, emprendió una serie de viajes por varios países, recorrió distintos museos y entrevistó a directivos y personal. Estuvo en París, donde visitó el Museo del Hombre; en Inglaterra conoció los proyectos educativos que



Iker Larrauri y Julio Prieto aprovecharon la ventaja que les daba "manipular la historia". Así, en esta escena, inspirada en el grabado de Juan Alberto Beltrán, percibimos la dureza del trabajo en una tabacalera en Nueva Orleans. Boceto para la escena de Juárez y Mata en Nueva Orleans, 1960 **Fotografía** © Archivo Histórico del Museo del Caracol, núm. inv. 0042

luego aplicó en nuestro país con el Programa de Museos Escolares; en Estados Unidos vio museos de Nueva York, Boston y Chicago, donde descubrió técnicas para elaborar dioramas.

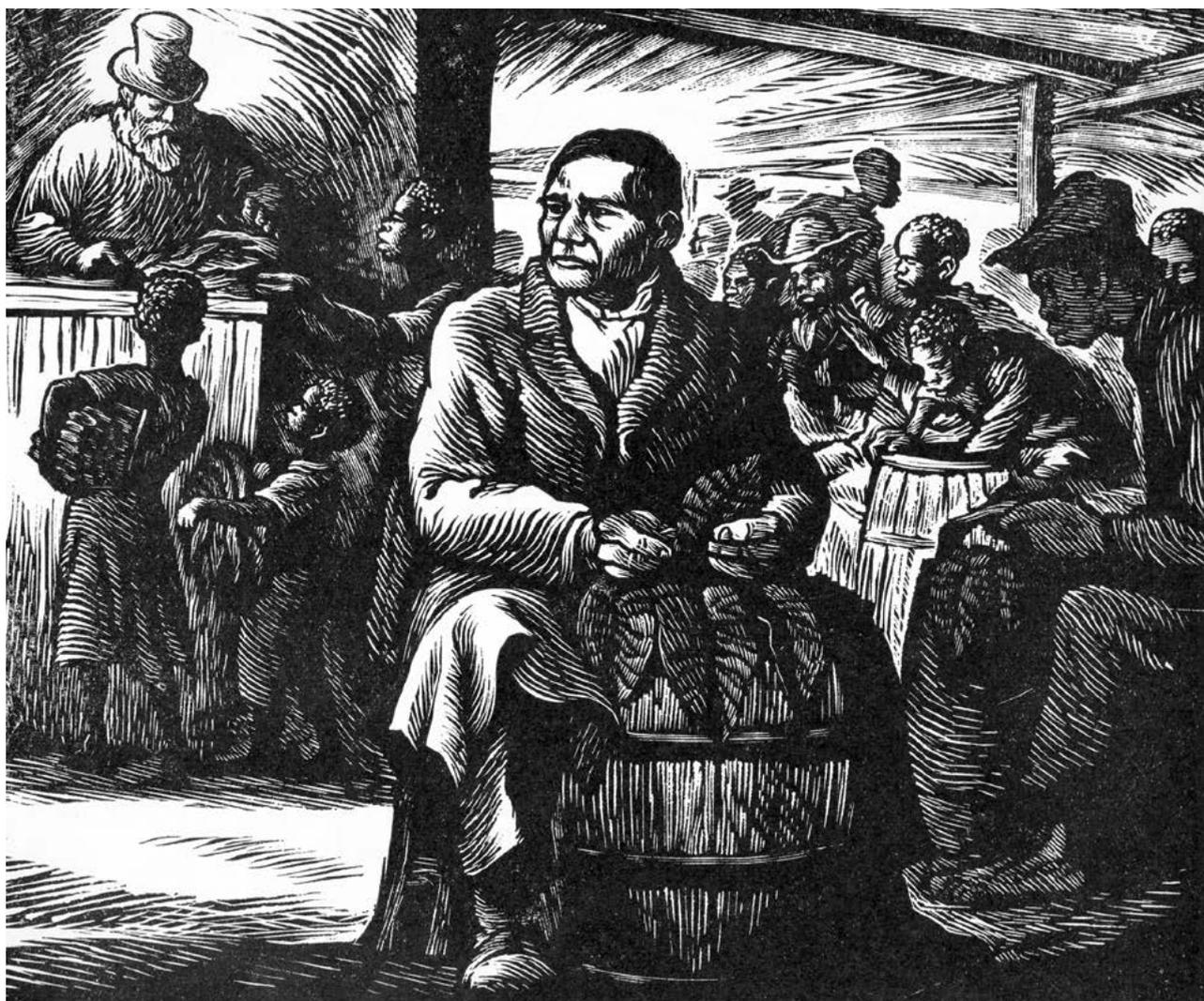
Cuando Larrauri renunció al Museo Nacional de Antropología, no permaneció desempleado por mucho tiempo. En ese mismo año fue invitado a formar parte del equipo que dio vida a la Galería de Historia. Muchos de los conocimientos que adquirió durante el periodo en que gozó de su beca, y en particular las técnicas que conoció en Estados Unidos para hacer recreaciones, las aplicó allí. ¿Quién, sino él, podría ejecutar los deseos de Torres Bodet?

EL JOVEN MUSEÓGRAFO Y EL NUEVO MUSEO

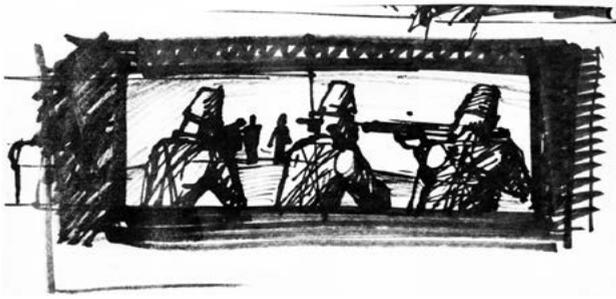
La idea de Torres Bodet era inédita en México no sólo porque hasta entonces los museos se ubicaban en construcciones adaptadas —piénsese, por ejemplo, en el propio museo

de Moneda o el Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec—, sino porque éstos eran sobre todo espacios dedicados al resguardo de colecciones. La falta de lugares ex profeso provocaba que, por lo general, aquello se asemejara más a una bodega que a un sitio con un discurso —las fotografías del Museo Nacional a principios del siglo xx son muy reveladoras al respecto.

En cambio, la Galería de Historia partía de una premisa distinta: los objetos antiguos —“huellas del pasado”, como llamaría Marc Bloch—, por muy importantes que fueran, no podían generar una narración equilibrada del pasado, pues resultaba que había acontecimientos muy importantes que habían dejado pocos rastros materiales (Ramírez, 2005: 2). Hubo entonces un cambio de paradigma: los museos debían ser, ante todo, espacios educativos, incluso si no contaban con las huellas del pasado. La solución, ideada por Torres Bodet, consistió



Alberto Beltrán, *Juárez trabajando en una tabacalera de Nueva Orleans, Estados Unidos* Fotografía © *El México de Benito Juárez*, ed. ilustrada con grabados del Taller de la Gráfica Popular, México, Stylo, 1957



En este caso, la propuesta de escena fue modificada, de modo que los soldados del pelotón de fusilamiento quedaron eliminados y sólo permanecieron las armas, que dotan al diorama de una perspectiva muy particular. *Boceto para la escena del fusilamiento de Maximiliano, Miramón y Mejía, 1960* Fotografía © Archivo Histórico del Museo del Caracol, s. núm. inv.

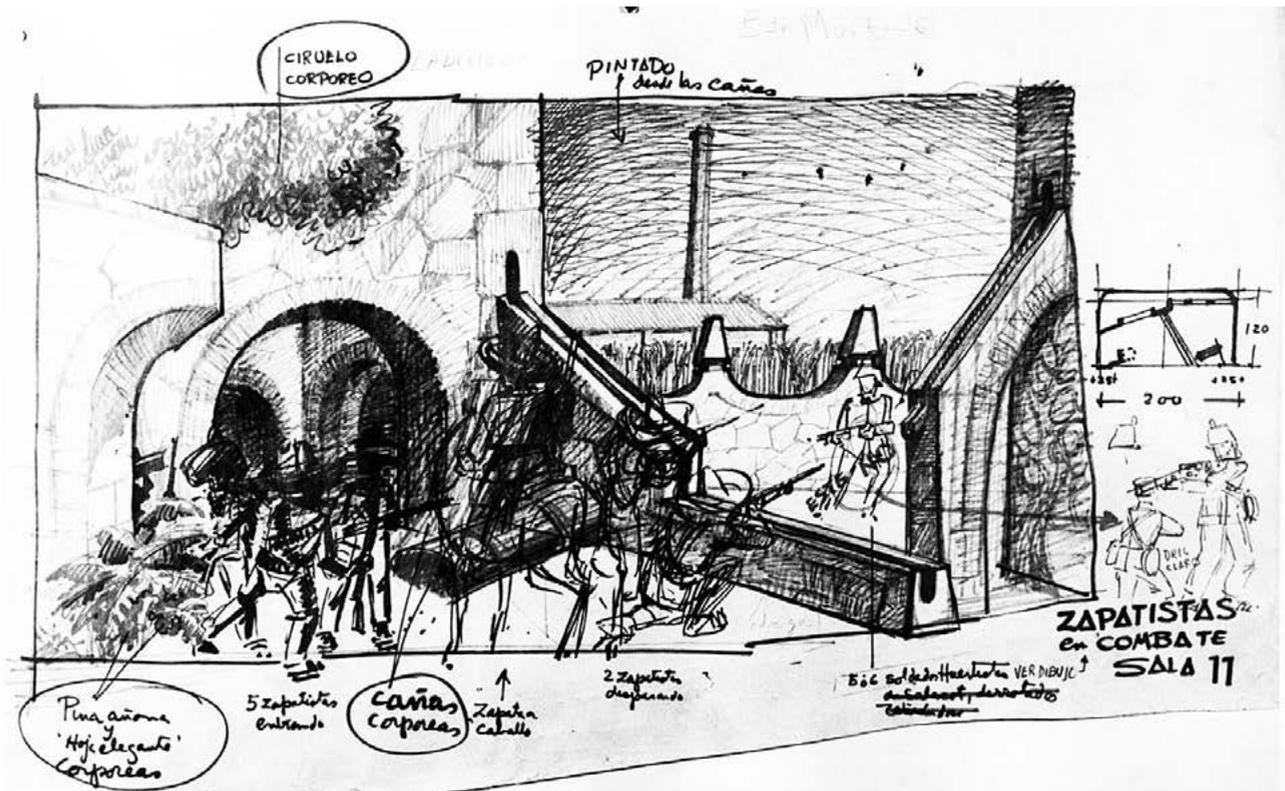
en realizar, mediante dioramas y maquetas, una serie de recreaciones de los acontecimientos estelares; es decir, una especie de antología nacional de momentos importantes.

Poco a poco se conformó un equipo interdisciplinario. Mientras Ramírez Vázquez diseñaba y construía el edificio que dio origen al afectuoso nombre de Museo del Caracol, el historiador Arturo Arnaiz y Freg realizaba la selección de escenas. Fue cuando el escenógrafo Julio Prieto invitó a Iker Larrauri a participar en el proyecto. Allí las ideas del secretario Torres Bodet confluyeron con las del museógrafo, y

aunque sus referencias provenían de distintas fuentes de inspiración —uno había tomado la idea de la exposición francesa, mientras que el segundo, principalmente, había visto las recreaciones de los museos estadounidenses—, ambos conocían el valor pedagógico de los dioramas y las maquetas.

El equipo liderado por Larrauri, el escenógrafo Julio Prieto y el maquetista Mario Cirett se dedicó por entero a hacer las recreaciones del pasado. La selección original de Arturo Arnaiz, que era de 145 escenas, se tuvo que reducir a la mitad dada la falta de espacios (Hernández, 1960). La selección final se determinó por dos factores: su trascendencia histórica y su importancia cívica. Antes que otras cosas, el Caracol debía ser una lección edificante con los grandes ejemplos del pasado. Así, por ejemplo, cobró especial importancia el episodio donde el Pípila quemó la puerta de la Alhóndiga de Granaditas; aquel otro donde Narciso Mendoza disparó el cañón para ahuyentar a los realistas; el momento en que Guerrero le explicó a su padre por qué no podía abandonar la lucha armada, o bien la escena en que Guillermo Prieto le salvó la vida a Benito Juárez.

No obstante, el Caracol no pretendía ser una lección objetiva. El museo tiene fuertes juicios históricos. Por eso, la mejor forma de representar a Santa Anna no fue en la organización de la defensa contra los estadounidenses, sino en una pelea de gallos en San Agustín de las Cuevas, despreocupado



Los bocetos tenían la intención de ser muy detallados en las perspectivas, ubicación, proporción y posición de los personajes, así como de los elementos que formaban parte de la escenografía: tipos de flora y fauna, edificios, etcétera. *Boceto para la escena de zapatistas en combate, 1960* Fotografía © Archivo Histórico del Museo del Caracol, s. núm. inv.

por la suerte del país. De igual forma no deja de llamar la atención que en la sala sobre el Porfiriato no aparezca el presidente Díaz; en cambio, al que es importante recordar es al Porfirio héroe de Miahuatlán y del 2 de abril.

No obstante, los juicios históricos del Caracol trascienden la mera selección de las escenas que se mostraron y aquellas que fueron eliminadas. En varios casos la composición que Larrauri y Prieto le dieron a los dioramas terminó por convertir a los visitantes en más que meros espectadores de la historia. De lo que se trataba era, por decirlo de alguna manera, de adentrarlos en el pasado; esto es, hallarse dentro del acontecimiento. Así, en la “madrugada intrépida de Dolores” se convierten en parte de los insurrectos que se unieron a Hidalgo; en la entrada del Ejército Trigarante a la capital se transforman en asistentes al momento en que Iturbide recibe las llaves de la ciudad, y durante el asalto a la casa de los hermanos Serdán se sitúan en la habitación desde la que se defendieron de la policía. Es decir, en las escenas del Caracol los visitantes se ubican en una perspectiva visual e ideológica muy específica.

Quizá el ejemplo más claro sea la escena del fusilamiento de Maximiliano —iconográficamente muy similar a la ilustración que José Guadalupe Posada realizó sobre el acontecimiento para la Biblioteca del Niño Mexicano—, donde la perspectiva los coloca del lado del pelotón de fusilamiento. Sin embargo, los soldados no figuran en la escena, pero en la cual sí se vislumbran los fusiles. Con esto el diorama centra al visitante en la visión republicana de los soldados que pusieron fin al Segundo Imperio.

Para terminar de mostrar que la selección de perspectivas no resultó arbitraria, hay que reflexionar en forma breve acerca de un pariente cercano del Caracol. El libro de texto gratuito, proyecto también de Torres Bodet, y comenzado a distribuirse en aquel mismo año, muestra una gráfica muy similar. En algunos casos los artistas del libro desarrollaron, para una misma escena, distintas perspectivas. Fue el caso de la captura de Vicente Guerrero en Acapulco, donde los dibujantes elaboraron dos viñetas con perspectivas distintas. En una el marinero Francisco Picaluga aparece de frente, y Guerrero y sus captores están de espaldas. En la segunda, que al final se seleccionó, es Picaluga quien aparece de espaldas. El ejemplo es significativo porque libro y museo contienen las dos únicas referencias gráficas que existen en la época del suceso y porque aparte hay una plena correspondencia entre ambas iconografías. Después de todo, el propio Torres Bodet se refirió a la Galería de Historia como “un libro de texto abierto” (Torres Bodet, 2017: 1),² un hecho que, aparte de destacar su función educativa, la hermanaba con el proyecto de la recién creada Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (Conaliteg) (Hernández, 2011).

La selección final de las escenas en el museo propició un diálogo permanente entre la museografía y el contenido —es decir, entre forma y fondo— de una manera que hasta enton-

ces no se había experimentado en nuestro país. Los episodios que Arnaiz eligió para el Caracol tenían alguna referencia de determinada pintura, litografía, grabado o fotografía de la época; de allí que el poder visual de los dioramas sea tan efectivo.

El museo es en realidad una especie de actualización de la iconografía más importante de los siglos XVIII, XIX y XX. Esta puesta al día implicó la transformación de imágenes planas en escenas tridimensionales. Iker participó de modo directo en el proceso. Por ejemplo, la Plaza Mayor de México en 1767 se inspiró en el detalle central del cuadro homónimo de Juan Antonio Prado; la rendición de los españoles en San Juan de Ulúa, en bocetos de José Clemente Orozco; Juárez y Mata en Nueva Orleans, en el grabado de Alberto Beltrán; la muerte de Melchor Ocampo, en la litografía de *El Libro Rojo*, y el Puente de Metlac, en la famosa obra del pintor José María Velasco. Una vez localizada la referencia, el dibujante Telésforo Herrera hacía bocetos de los personajes e Iker preparaba los suyos en cuanto a la composición de los dioramas.

Gracias al trabajo conjunto entre Larrauri y Prieto los dioramas adquirieron tintes teatrales. Por lo general las representaciones están compuestas por dos planos. En el primero aparecen los personajes de barro y los objetos de utilería. El segundo, a manera de escenografía, dota de profundidad al acontecimiento mediante escenas pintadas, donde observamos un paisaje, un edificio o una batalla de fondo. Sin embargo, se trató de difuminar las fronteras entre ambos planos, de manera que resulta común ver que objetos, construcciones y personajes se funden, como la escena de la batalla de Zacatecas, en que la mitad de un caballo, hecha de barro, brota de la escena, mientras que la otra mitad fue pintada como parte del fondo. Además, los personajes están en posiciones poco naturales o más bien exageradas. Así, percibimos la dureza del trabajo de Benito Juárez y José María Mata en una fábrica de Nueva Orleans, o el esfuerzo que requirió Valentín Gómez Farías, ya anciano, para ponerse de pie y firmar la Constitución de 1857. En otras la luz es más tenue y está dirigida a ciertos personajes. Todos estos aspectos logran apelar a la emotividad de los visitantes.

El museo no tendría estas características sin los dioramas. Con éstos sus creadores mostraron con exactitud lo que ellos querían, y no lo que la colección les permitía. Esto, a ojos de Iker, representó un cambio de paradigma:

Estar manipulando la historia de alguna manera, es decir, estar produciendo la historia, los testimonios de la historia, en vez de ordenando las reliquias de la historia, era una voltereta, digamos, en la concepción de los museos, en una voltereta teórica [Larrauri, 2005: 12].

Toda esta “producción de la historia” sucedió sin salir del Caracol. Las escenas, las figuras de barro y los objetos de utilería



De izquierda a derecha: Iker Larrauri, Mario Cirett, Mario Vázquez y Pedro Ramírez Vázquez. *Mesa redonda conmemorativa de los 45 años de la Galería de Historia, 2005* Fotografía © Irma Villalobos, Archivo Histórico del Museo del Caracol

que conforman la exposición permanente fueron creadas en el propio edificio, aún en construcción. Para esto se requirieron siete meses de arduo trabajo, a fin de recrear 150 años de nuestra historia, proceso en el que participaron dibujantes, artesanos, maquetistas y modelistas.

En conjunto, los dioramas y maquetas mostraban la lucha del pueblo mexicano por su libertad, desde la guerra de Independencia hasta la Constitución de 1917. El discurso era redondo —o en espiral, en todo caso—: se mostraba un inicio, un clímax y un final; una estructura muy similar a una obra teatral en tres actos —es decir, Independencia, Reforma y Revolución—. Dicho sea de paso, tales fueron los tres momentos fundacionales del discurso nacionalista que permeó las actividades del Año de la Patria (Guedea, 2014). El museo se iniciaba con varios aspectos de la vida virreinal, con un énfasis especial en la declaración del virrey marqués De Croix, según la cual los novohispanos habían nacido para callar y obedecer, más no para opinar en los asuntos de gobierno, y terminaba con el artículo 39 de la Constitución de 1917, con el que “[...] la soberanía nacional reside esencial y originariamente en el pueblo. Todo poder público dimana del pueblo y se instituye para beneficio de este. El pueblo tiene en todo tiempo el inalienable derecho de alterar o modificar la forma de gobernar”.

Así, la guerra de Independencia, la Reforma y la Revolución eran parte del mismo movimiento teleológico para alcanzar y afianzar la libertad. Gracias a la propuesta museográfica, sin colección previa, se logró llevar a cabo un discurso bien delimitado.

La noche anterior a la inauguración aún se revisaron detalles. Finalmente el Caracol quedó listo para las celebraciones del 50 aniversario del inicio de la Revolución mexicana. Si la apertura no se llevó a cabo el 20 de noviembre de 1960 fue porque el momento cumbre de los festejos del Año de la Patria fue la exhumación de los restos de Madero y su traslado al Monumento a la Revolución. Sin embargo, en la mañana del día 21 el presidente López Mateos, acompañado del secretario Torres Bodet y decenas de funcionarios, realizó el primer recorrido. Los primeros visitantes quedaron asombrados al constatar que “el museo, almacén de reliquias, cede ahora paso a otra concepción” (Arnáiz, 1960 [2017]: 1).

Lo que el presidente y sus acompañantes abrieron ese día era más que una introducción al Castillo de Chapultepec. Se trataba, de hecho, del primer museo moderno en México. Así, se consideró que el Caracol echaba mano de los recursos museográficos y tecnológicos más avanzados de la época, tal como lo anunció el presidente en su informe de gobierno: “Merced a un dispositivo radiofónico, las escenas figuradas en cada sala serán explicadas al público en forma de que el recorrido general del museo proporcione a los visitantes una enseñanza histórica amena, clara y bien coordinada” (López, 1960).

Incluso Arnáiz y Freg desarrolló una nueva selección de momentos que se transformó en una serie de diapositivas producidas por el Instituto Latinoamericano de Cinematografía, la cual tenía como objetivo enviarse a las escuelas de todo el país para que los niños, aunque no pudieran visitar el Caracol físicamente, sí aprovecharan su contenido —algo así como el antecedente de los actuales recorridos virtuales.

Durante muchos años el propio museo fue símbolo de la materialización del bienestar logrado por el Estado posrevolucionario. No es gratuito, por lo tanto, que fuera visitado por importantes figuras nacionales e internacionales, como Harry MacPherson, subsecretario de Estado para Asuntos Culturales de Estados Unidos, quien elogió la nueva propuesta museística, tal como aparece en nuestro primer libro de visitantes: “Ojalá que en los Estados Unidos tuviéramos un museo así [...] pues tenemos muchos, pero de otras clases. Éste es fácil de recorrer y se puede aprender historia muy fácilmente”.³

Fue el mismo espíritu que llevó a que en 1968, en las publicaciones editadas por el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos —encabezado por el propio Ramírez Vázquez—, se destinara una al museo. En ella se hablaba de lo vanguardista que era el Caracol.

LOS ECOS DEL CARACOL

El Museo del Caracol fue un hito en México. Su modernidad museográfica y utilidad pedagógica sirvieron como referente para las siguientes experiencias. La anécdota cuenta que el día de la inauguración, luego del recorrido inicial, el presidente López Mateos decidió, en el vestíbulo de salida, que fuera el propio Pedro Ramírez Vázquez quien tomara las riendas para la construcción del nuevo Museo Nacional de Antropología. Aunque ya se llevaban a cabo algunos trabajos de planeación, esto le dio al proyecto una nueva dimensión. El recinto ya no sólo sería un espacio dedicado al resguardo de piezas, sino que también quedaría dotado de una fuerte vocación didáctica, que no son otra cosa sino ecos de la experiencia positiva de 1960. Por lo tanto, la historiografía tiene una deuda con la Galería de Historia, pues sin su creación el Museo Nacional de Antropología (MNA) sería muy distinto.

Aunque nunca se volvió a crear un lugar con la misma naturaleza, la propuesta sí tuvo resonancias importantes. Desde entonces recursos como los dioramas, las maquetas y las sonorizaciones han sido replicados con mayor o menor éxito. Quizá el ejemplo más evidente sea el diorama del tianguis de Tlatelolco, que por su composición recuerda mucho a la escena de la Plaza Mayor de México. En la propuesta original del MNA algunas piezas estaban sonorizadas, como en el Caracol. Por eso se unió parte del equipo que creó el Caracol. Entre ellos estaba, desde luego, Iker Larrauri, quien a pesar de haber renunciado en 1960, su trabajo en la Galería de Historia le valió integrarse de nueva cuenta. Sus pinturas sobre la fauna en el Pleistoceno o la del paso del hombre por Bering —esta última portada de libro de texto gratuito durante varios años— parten, después de todo, de la misma idea de que las recreaciones iconográficas del pasado son excelentes recursos pedagógicos allí donde el objeto antiguo no explica por sí solo. Aún más, la experiencia en el Caracol le

allegó otro tipo de proyectos. Él mismo ha narrado cómo los bocetos que realizó para los dioramas del museo lo ayudaron a trabajar como ilustrador de una serie de publicaciones tituladas *La aventura de México* (Vázquez, 2005: 105).

Desde hace años se reconoce la importancia de Iker Larrauri como pionero de la museografía mexicana. Sin embargo, sin el rescate de su participación en el Caracol, espacio donde tuvo la oportunidad de aplicar sus conocimientos adquiridos por el mundo, la historia permanecería incompleta. Sirva este texto como homenaje y como un intento de subsanar tal ausencia. ✦

* Historiador, Galería de Historia, INAH/Posgrado en Historia, UNAM.

Notas

¹ Agradezco a la maestra Bertha Hernández por brindarme esa referencia bibliográfica.

² En 2013, la historiadora Bertha Hernández presentó en la Galería de Historia, Museo del Caracol, una exposición que mostró la correspondencia entre la gráfica del libro de texto gratuito y los dioramas del Museo del Caracol.

³ Comentario de un visitante en el libro de visitas de la Galería de Historia.

Bibliografía

- Arnáiz, Arturo, “La lucha del pueblo mexicano por su libertad. La formación de la Nueva Galería en Chapultepec”, 1960, recuperado de: <http://caracol.inah.gov.mx/images/stories/hitoriag/arturoanaiz.pdf>, consultada el 7 de agosto de 2017.
- Guedea, Virginia, *La historia en el sesquicentenario de la Independencia de México y en el cincuentenario de la Revolución mexicana*, México, UNAM, 2014.
- Hernández, Bertha, “Un libro de texto abierto: Pedro Ramírez Vázquez y la Galería de Historia, Museo del Caracol”, *Gaceta de Museos*, 3ª época, núm. 57, diciembre de 2013-marzo de 2014, pp. 12-17.
- _____, “Así eran mis libros...” *La colección pictórica de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos*, México, Conaliteg, 2011.
- Hernández, Federico, “Museo Chapultepec Histórico-Didáctico de la Independencia y Revoluciones”, 1960, documento del Archivo Histórico del Museo del Caracol.
- Larrauri, Iker, “Participación en la mesa redonda del 45 aniversario de la Galería de Historia, Museo del Caracol”, 2005 (una transcripción forma parte del Archivo de la Galería de Historia).
- Ramírez Vázquez, Pedro, “Participación en la mesa redonda del 45 aniversario de la Galería de Historia, Museo del Caracol”, 2005 (una transcripción forma parte del archivo de la Galería de Historia).
- Rébsamen, Enrique, *Enseñanza de la historia en las escuelas primarias elementales y superiores de la República mexicana*, 5ª ed., México, Librería de la Vda. de Ch. Bouchet, 1904.
- Segundo informe de Gobierno del presidente Adolfo López Mateos*, recuperado de: http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1960_95/Segundo_Informe_de_Gobierno_del_presidente_Adolfo_1230.shtml, consultada el 7 de agosto de 2017.
- Torres Bodet, Jaime, *Memorias*, 2 vols., México, FCE, 2017.
- Vázquez Olvera, Carlos, *Iker Larrauri Prado: museógrafo mexicano*, México, INAH, 2005.
- Williams, William E., “UNESCO Portrays History of the Human Right”, *Museum*, 1949, recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001274/127425eo.pdf#nameddest=10023>, consultada el 7 de agosto de 2017.