

La museografía como destino y la gestión como misión: Jorge Guadarrama

Ana Garduño*

La trayectoria profesional del maestro Jorge Raúl Guadarrama Guevara,¹ desarrollada entre 1960 y 2010, se caracterizó por su generosidad y congruencia, su alto compromiso con el arte y los museos, su notable capacidad de trabajo y una curiosa y atenta mirada a lo que lo circundaba. Hoy, en ocasión de su aniversario número 80, propongo una breve revisión de su carrera, tomando en cuenta que la museografía es una de las disciplinas que hasta ahora ha alcanzado un exiguo desarrollo historiográfico en nuestro país. Siempre en menor proporción que un curador o directivo de museo, la visibilidad que podrían alcanzar quienes la cultivan sólo permanece, por lo general, mientras están en funciones. Por eso, el presente ejercicio escrito busca ser un recurso contra el olvido.

No obstante ser un hombre discreto, a Jorge Guadarrama su práctica lo prestigió de tal modo que debió aceptar reflectores que nunca buscó. Es al mismo tiempo un protagonista y un testigo privilegiado de la diversificación de quehaceres entre la museografía tecnicada y la curaduría conceptual; de la progresión de la restauración de bienes patrimoniales, en tanto ciencia que excede los aspectos técnicos; de la profesionalización y modernización del sistema museal; de la producción artística local y, en términos más amplios, un lúcido conocedor de nuestras políticas culturales, públicas y privadas, de los usos y costumbres del ámbito artístico y museístico de México desde la segunda mitad del siglo xx hasta la fecha. Su sabiduría, expresada en juicios certeros y razonados, sólo se manifiesta si está en confianza o si se le pregunta. Lo suyo no es la estridencia ni el protagonismo, aunque se trata de un inteligente conversador y un entrevistado generoso.

Forma parte de una familia de museógrafos que se desempeñó inicialmente dentro del equipo del canónico curador y museógrafo Fernando Gamboa —quien representa en México la estandarización de exposiciones desde una perspectiva estética, sin atender al valor historiográfico documental o testimonial del objeto, sino sus valores plásticos—, y que contribuyó

al ensamblaje de muestras itinerantes, sufragadas por el Estado mexicano, entre las décadas de 1950 y 1980. A esta familia la constituyen su padre y hermano del mismo nombre: Emeiterio Guadarrama,² además de Juan,³ su hermano menor. En parte por eso su apellido se conoce y respeta en el sector de los museos de arte, las galerías —públicas o privadas— y entre los expertos activos, en las últimas décadas, vinculados con recintos culturales heterogéneos.

Con Gamboa en la coordinación general, los Guadarrama participaron en el montaje de muchos de los certámenes en el periodo de la Guerra Fría, con los cuales se buscaba posicionar a México como una nación perteneciente al exclusivo ateneo de las admiradas “culturas madres occidentales”, que aventaja a cualquier otro país de América por poseer una dimensión cultural mayor, con dedicatoria explícita a Estados Unidos, líder económico y financiero de la región. Se trataba de selecciones panorámicas, divididas en cuatro núcleos: arte prehispánico, virreinal-decimonónico, tardo-moderno —perfilada en exclusiva para piezas de creadores adscritos a la corriente muralista— y arte popular.

Una de estas exposiciones fue *Obras maestras del arte mexicano*, itinerada entre 1960 y 1964 en museos tan reconocidos como el Pushkin de Moscú y el Ermitage de Leningrado —dentro de la extinta URSS—, o el Petit Palais de París, para concluir su ciclo en el Museo del Condado de Los Ángeles, California, Estados Unidos.⁴ Justo ésta fue la primera en que colaboró Jorge Guadarrama de manera formal. Con el tiempo tomó conciencia de que despliegues tan oficialistas, forjados para consumo nacional e internacional, instrumentan el patrimonio artístico como herramienta política y dispositivo diplomático.

Después de tan exigente debut en el círculo elitista de las presentaciones internacionales, apoyó en la fase inicial de la estatal *Retrato de México*, articulada con un listado más modesto de piezas, pero que también buscaba ofrecer una síntesis del arte nacional de todas las épocas y destinada a viajar por numerosos países. Entre 1964 y 1965 Guadarrama trabajó en la

Paola Compagnoni (traductora y auxiliar del equipo museográfico) y Jorge Guadarrama en una calle de Copenhague. El cartel es de la exhibición *Obras maestras del arte mexicano*, entonces en el Museo Louisiana, 1963 **Fotografía** © Jorge Guadarrama



Montaje de la reproducción de las cámaras con murales de Bonampak, exposición *Obras maestras del arte mexicano*, Museo Pushkin, Moscú, 1960 **Fotografía** © Jorge Guadarrama

instalación de dicha muestra en Filipinas y la India,⁵ y regresó a nuestro país para ejercer diversos cargos, siempre relacionados con museos y exposiciones, hasta que en 1971 se insertó en la red del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) por invitación del arquitecto Luis Ortiz Macedo, a quien había conocido cuando era titular del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y Guadarrama era el jefe de Museografía del Museo Nacional del Virreinato (MNV).

Su destino fue el Museo de Arte Moderno (MAM), donde comenzaba gestión Fernando Gamboa, su antiguo jefe, quien regresaba a dirigir un organismo fijo tras casi dos décadas de concentrarse en certámenes internacionales. Se mantuvo hasta 1980 en su posición de museógrafo adjunto de ese espacio en Chapultepec, y se incorporó a la dependencia que vincula a los recintos museísticos del INBA: la Coordinación Nacional de Artes Plásticas, hoy Artes Visuales.

Su curaduría primigenia había sucedido en el contexto de las Olimpiadas Culturales de 1968 con *Calaveras olímpicas*, realizada en el Anahuacalli.⁶ Por otro lado, la primera museografía en que se aprecia un sello personal de Jorge Guadarrama, en un lugar categorizado como “nacional”, fue en el Museo de San Carlos, con *Tesoros del Kremlin* (1982), por encargo de Teresa del Conde (1935-2017), entonces directora del Departamento de Artes Plásticas del INBA, y durante

una época de renovación completa del museo, encabezada por su entonces directora, Graciela de la Torre.⁷

Desde ese evento, Guadarrama se convirtió en “ajonjolí de todos los moles” museales en el circuito del INBA. En retrospectiva, él mismo escribió (2018a):

Estoy pensando y recordando cómo se formaba uno como chálán de la museografía y como “museógrafo”. Palabreja que no dejaba de apantallar a muchos que creían era una profesión nueva y misteriosa⁸ [...] Llego a la conclusión de que todo ha sido pura intuición, porque nunca le pregunté a don Fer [Fernando Gamboa] qué veía cuando relacionaba una pared con otra, un cuadro antes o después de otro y tuve que descifrar sus “ondas”. Había cosas que no tenían pierde, como entender que una pieza del Preclásico iba antes que el coloso de Tula. El problema lo veía más difícil con el arte moderno y contemporáneo.

Las exposiciones temáticas, razonadas y con la participación de un curador —figura inexistente hace no mucho— ya obligaban al estudio y a la consideración de la crítica [...] Todo un reto salir airoso, al igual que montar la obra de un artista vivo, crítico, exigente e intolerante. Vi que la cosa no era puramente museográfica, de poner en valor el objeto. Las relaciones humanas tenían lo suyo. Me fue bien; a pesar de raspar jerarquías, hubo serias discusiones y pocos pleitos.

Aunque él mismo tiende a minimizar la resonancia de su trayectoria, Guadarrama es un creador de conceptos museográficos inaugurales, dado que muestras fundacionales de instituciones inauguradas en múltiples ciudades del país fueron de su autoría: es el caso de los museos Nacional de la Estampa (1986), de Arte de Orizaba, Veracruz (1992), José Luis Cuevas (1992), de Arte Abstracto Manuel Felguérez en Zacatecas (1998) y Federico Silva de Escultura Contemporánea en San Luis Potosí (2003). Asimismo, fue el responsable de la remodelación integral del discurso museográfico de lugares que se preparaban para la Olimpiada Cultural de 1968, como el Anahuacalli y el Museo Frida Kahlo.⁹ Dentro del sistema del INBA, en 1980 transformó de manera radical los espacios de exhibición del Museo de San Carlos, y seis años después de la Pinacoteca Virreinal, y los museos Nacional de Arte y Rufino Tamayo.

Por supuesto, se ocupó de la museografía de eventos que, con periodicidad anual o bienal, buscaban dar cuenta de la producción artística local y que recibían atención y crítica, dada la centralidad de que en ese tiempo gozaba el INBA: los así llamados Salones de Pintura, Grabado, Textil y Escultura.

También era el museógrafo oficial de ambiciosas retrospectivas de creadores categorizados como consagrados, de carácter celebratorio, enaltecedor y publicitadas como homenajes nacionales. Algunas de ellas fueron las dedicadas a David Alfaro Siqueiros, José María Velasco, José Guadalupe Posada y Rufino Tamayo.¹⁰ Otra actividad que desempeñó fue la del levantamiento de inventarios artísticos: colección prehispánica de Dolores Olmedo (década de 1970), colección de arte mesoamericano del pintor Rufino Tamayo (1971), acervo de José Luis Cuevas (1988) y colección del Museo de la Basílica de Guadalupe (1971-2009). Tenía plena conciencia de que se trataba de una acción básica e indispensable para garantizar la protección permanente a los acervos patrimoniales en proceso de donación o ya depositados en fundaciones culturales.

Con todo, sus aportaciones no se reducen al campo de la museografía. Es muy reconocida su imaginativa y eficiente gestión como director del Museo de la Basílica de Guadalupe, al que llegó en 1971 y que dirigió hasta 2009.¹¹ Una de sus misiones, y no la menor, fue encargarse de la conservación de la valiosa colección artística,¹² en particular de la imagen guadalupana, a la que tuvo acceso entre 1976 y 2010. Si la imagen religiosa está aquí para dispensar protección espiritual a la nación mexicana, él estaba allí para cuidar de ella.

Su compromiso con esa institución fue tal que se le pidió que coordinara al equipo comisionado para su conservación y se aseguró de documentar todos los procesos, resguardando el expediente confidencial en la misma corporación. Más aún, con base en sus tempranos aprendizajes de creador

plástico y luego de muchos años de embalar, transportar, custodiar y proteger innumerables objetos artísticos, de mantener cercano contacto con profesionales de la restauración, acometió y organizó tareas de restauración del acervo, área en la que se había capacitado gracias a un acentuado interés personal, en parte impulsado por las circunstancias de no contar con especialistas adscritos a la Basílica con contrato permanente.¹³

Hay que subrayar que Guadarrama se autoimpuso una misión primordial en el museo: modernizarlo y profesionalizarlo, dado que lo que encontró fue un gabinete de “tesoros” artísticos a la manera de los siglos XVIII y XIX.¹⁴ Para esto, instrumentó una estrategia sagaz: renunció a utilizarlo como medio de promoción del culto guadalupano. Lo transformó para evitar limitarlo a espacio devocional que representara una prolongación de la visita religiosa a la Basílica. Para esto fue fundamental exhibir las piezas con una distancia crítica y ponderar sus dimensiones culturales, sociales y, sin duda, políticas. Al respecto, Guadarrama (2018b) escribió:



Auxiliares de museografía Antonio Díaz López y Emeterio Guadarrama (padre), con el menor Jorge Guadarrama. Montaje de la exposición inaugural del edificio de la Escuela Nacional de Maestros con temática educativa, presentada en el contexto de la Segunda Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) y la primera del Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés), Ciudad de México, noviembre de 1947
Fotografía © Jorge Guadarrama



Curso de pintura en la antigua Academia de San Carlos, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Jorge Guadarrama es el primero de derecha a izquierda, en la fila superior. El profesor es Manuel Herrera Cartalla. Ciudad de México, 1961 **Fotografía** © Jorge Guadarrama

En esa época, el museo [...] era visto como una continuación de la Iglesia y los visitantes caían de rodillas ante algunas imágenes, especialmente las guadalupanas. Eso dificultaba la circulación de personas y producía un efecto dominó, pues bastaba con que una sola persona lo hiciera para ver cómo los demás lo hacían. Los visitantes tocaban mucho las obras y, como el acceso era gratuito, dejaban limosnas por todos lados. Colocaban monedas en las bases de las esculturas y las metían a presión entre las pinturas y los marcos y entre los dedos de las manos de las esculturas [Para mí] se trataba de que contemplaran las imágenes como objetos culturales, desde diversos puntos de vista, religioso, estético, histórico, político, sociológico, etcétera.

Para el proceso de secularización de la colección y del propio museo contó con el apoyo incondicional de dos directores sucesivos: el último abad de Guadalupe, Guillermo Schulemburg Prado (1963-1996), y el primer rector del Santuario de Santa María de Guadalupe, Diego Monroy Ponce (2000-2010). Como el excelente gestor cultural que demostró ser, persistió en la autoexigencia de ofrecer presentaciones de alta calidad a sus públicos heterogéneos, a quienes nunca menospreció escatimando información ni infantilizando cédulas y discursos.¹⁵ Incluso logró dar al recinto una proyec-

ción nacional e internacional, no sólo al prestar obras de su magnífica colección para exhibiciones de otras instituciones,¹⁶ sino sobre todo al estructurar curadurías propias destinadas a desplegarse en otros espacios.

Aunque nos cueste tiempo, dinero y esfuerzo, nos esmeramos por proyectar la imagen de un museo de primer mundo [...] Buscamos siempre que los proyectos expositivos tengan un sustento académico sólido y que las piezas no se incluyan nada más porque sí, sino que se aporte algo nuevo [...] Me he preguntado muchas veces: ¿cuánto vale poner un clavo en la pared del museo?, ¿en qué manera esto es redituable? [...] Una muestra sale muy cara. Sólo se valida el esfuerzo por la visita de las personas. Una exposición temporal requiere enormes esfuerzos y mucho dinero, que jamás se va a recuperar [...] entonces, creo que debemos mejorar nuestro trabajo y tratar de llegar a más gente [Guadarrama, 1996].

Destaca su interés en consultar y convocar a académicos prestigiosos que fungieron como curadores de emblemáticos certámenes, en particular los del eminente historiador de arte virreinal Jaime Cuadriello,¹⁷ cuidando que fueran acompañados de sus respectivos catálogos, menos efímeros que

una muestra temporal. Se trata de libros fundamentales dentro de la historiografía del arte mexicano, con estudios hasta hoy no superados sobre el riquísimo patrimonio del museo y, sobre todo, por el exitoso análisis de la iconografía política de la imagen guadalupana.¹⁸

En el primer periodo expositivo, ocurrido entre 1981 y 1999, destacan *La Virgen de Guadalupe en el arte*¹⁹ y *Santa María de Guadalupe. Cien años de su coronación*.²⁰ Además, *Grabados europeos del Museo de San Carlos, Fotografías de Héctor García e Imaginería popular*.²¹

Tales experiencias fueron la base para una serie de exhibiciones significativas que cobraron auge a partir de 2001, de las cuales —para fortuna colectiva— también se publicaron catálogos que son sumamente apreciados por los interesados en el arte virreinal y sacro: *El divino pintor* (2001-2002), *Entre flores y cantos. Juan Diego en la colección del Museo de la Basílica de Guadalupe* (2003), *Un privilegio sagrado* (2005-2006), *Pasión y fe* (2006), *Guadalupe, arte y liturgia* (2006-2007), *El caballero andante. Vida, obra y desventuras de Lorenzo Boturini Benaduci* (2007-2008), *Del otro lado del mar... exvotos a la Virgen de Guadalupe* (2008).²²

Hoy se trata de eventos míticos. En particular, *Zodiaco mariano* (2004) representó un parteaguas en la historiografía de las exhibiciones temporales en México, en especial las clasificadas como “de gabinete”, según el concepto de Cuadriello. Allí se fundó un canon expositivo. Sobre ésta, Graciela de la Torre (2005: 246) escribió:

Los curadores Jaime Cuadriello y Jorge Guadarrama usaron la información de dos maneras. Por una parte, mediante un vestíbulo introductorio que pretende familiarizar al espectador con el tema y el sentido de parcelar o desmontar el cuadro en cada uno de sus componentes; por la otra, a través de la gráfica que dialoga y que comprende el cedulaario general correspondiente a cada núcleo; pero, además, insólito en nuestro ámbito, las obras se documentan dentro de la exposición misma al acompañarse de fichas particulares [...] La museografía resulta el elemento articulador de una propuesta curatorial que me parece eminentemente contemporánea, con la que no sólo se despliega un tema, sino que se estructura una manera originalísima de comprenderlo.

Al respecto, Cuadriello (2018) comenta:

Considero que de sus mejores puestas en la Basílica, *Zodiaco mariano* fue la más propositiva y reveladora [...] porque en ella [Guadarrama] logró desplegar varios conceptos museográficos nunca vistos, como caminar y desdoblarse el cuadro a través del recorrido y las obras; jugando con la virtualidad/realidad del espacio.

Fue tan exitosa la edición de libros y catálogos que Guadarrama decidió incursionar en publicaciones seriadas; así, con el



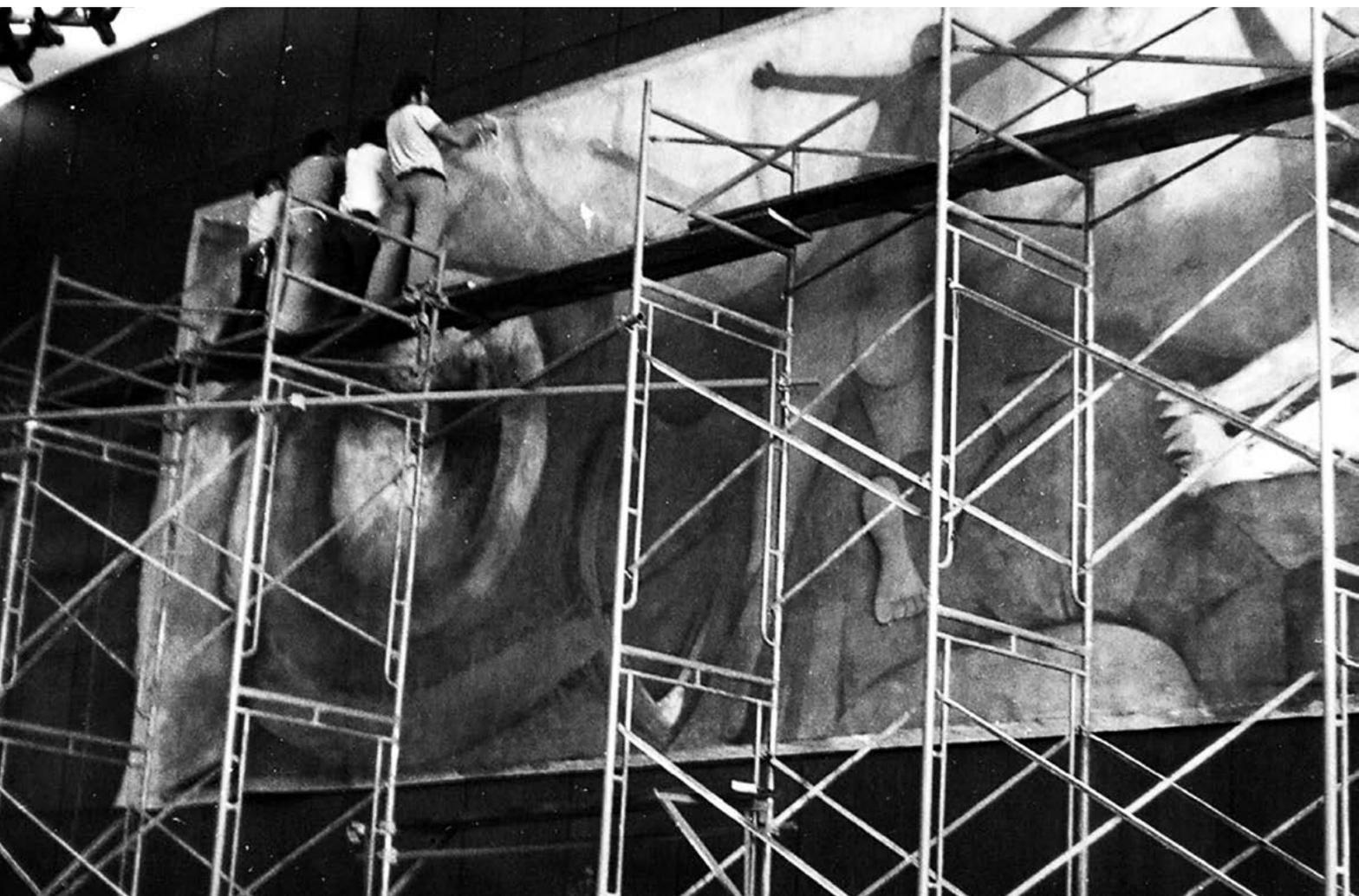
Fernando Gamboa, Jorge y su hijo mayor, Emeterio Guadarrama, en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México, 1972 **Fotografía** © Jorge Guadarrama



Monseñor Diego Monroy Ponce, Laura Aguilar de Cuadriello y Jorge Guadarrama en la inauguración de la exposición *Zodiaco Mariano*, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, 9 de septiembre de 2004 **Fotografía** © Jorge Guadarrama



Jorge Guadarrama durante los trabajos de conservación de la imagen original de la Virgen de Guadalupe. En el extremo izquierdo, el restaurador José Sol Rosales, Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, 1982 **Fotografía** © Jorge Guadarrama



Instalación del mural de Rufino Tamayo *El mexicano y su mundo* (1967), en el vestíbulo del antiguo edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) en Tlatelolco, Ciudad de México, 1972 **Fotografía** © Jorge Guadarrama

título de *Estudios en torno al arte* se imprimieron los primeros dos números, *El arte maestra. Traducción novohispana de un tratado pictórico italiano* (2006) y *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad* (2008). El cierre de su gestión, por jubilación, equivalió a la suspensión definitiva de la serie. Tengo para mí que ese conjunto articulado de novedosas y ambiciosas revisiones especializadas, aquí sólo mencionadas, aún son determinantes para los discursos académicos acerca del arte religioso en México. Se trató de una época de oro que concluyó hacia 2010.

Por todo esto me encuentro convencida de que el caso de Jorge Guadarrama destaca en el panorama nacional porque corrobora la influencia y capacidad de representación que puede alcanzar un recinto museal bajo la coordinación de un director responsable, comprometido e incluso apasionado por la gestión cultural, quien, sin desligarse de la práctica museográfica se caracterizó por su entrega y disposición laboral; por

su curiosidad, su perenne deseo de aprender y mejorar; por su lucidez, apertura y autocrítica, y por su respeto a las propuestas de los colegas, que lo llevó a privilegiar el diálogo interdisciplinario y a nivelar el trabajo en equipo, en calidad de pares complementarios, con jóvenes investigadores, respetados académicos, curadores e incontables agentes culturales activos a finales de la centuria pasada y principios de la presente.

En el rol de museógrafo, su especialidad fue activar las potencialidades del arte, al desplegar las obras en salas y galerías públicas. A través de sus montajes tendió un puente entre los objetos, las ideas y los públicos. Dentro de un universo donde circulan museógrafos de toda índole, se distinguió por la calidad plástica y el cuidado técnico de sus expresiones/diseños, así como por crear atmósferas idóneas para cada tipo de pieza.

Su trabajo ejemplifica una etapa de cambios radicales en la museografía mexicana; por sí mismo, documenta



Fidel Castro, presidente de Cuba, guiado por María Esther Zuno de Echeverría y Jorge Guadarrama. Exposición de pintura y grabado mexicano del siglo xx, con curaduría y museografía de Guadarrama, montada en el contexto de la Misión Artística y Cultural por el Caribe, La Habana, enero de 1975 **Fotografía** © Jorge Guadarrama

[...] el tránsito que logró, con mucho éxito, entre la propuesta simplemente estética [de las décadas anteriores] y los guiones con contenido y desarrollo discursivo [...]. A diferencia de otros museógrafos protagónicos y llenos de pirotecnia visual [...] Jorge generó y mantuvo un principio, básico y personal, en sus montajes museográficos, el respeto absoluto por la obra de arte, sin interferencias ni contaminaciones estridentes que desvirtuaran la naturaleza del objeto. Esta consideración pudiera parecer anticuada, pero era un básico, un principio y una declaración por conservar la identidad y el significado de cada objeto. Muchas veces, a los “guionistas” nos tenía que atar las manos para evitar desmesuras visuales [Cuadriello, 2018].

Al respecto, Graciela de la Torre (2005: 246) señala:

Hasta la década de los setenta, y aún después, los museos de arte continuaron la tradición encabezada por el maestro Fernando Gamboa, quien marcó las exposiciones que presentó con características personales que en su tiempo eran consideradas virtudes, pero que ahora resultan limitaciones, ya que propugnó proyectos de exposición basados en el acopio y presentación de objetos sobresalientes por su factura o rareza [...] Para esta escuela, lo más importante era el efecto escenográfico del mon-

taje y no se concebía que fuese necesario dotar la exposición de un sustrato científico, de significados inherentes, puesto que la calidad estética del objeto de museo debía bastar por sí misma.

Por tratarse de una profesión de la que, desde el punto de vista técnico y académico, sólo se aprende en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) y en algunas escasas universidades del país, poco sabemos de la historia de la museografía en México: sus etapas, procesos, rupturas. Más aún, a pesar de que ya se han publicado estudios de caso con enfoques biográficos, sobre todo de corte testimonial, desde el punto de vista de la investigación crítica, con un actualizado marco conceptual, es un terreno casi inexplorado. Ésta es una factura pendiente que las siguientes generaciones de académicos —espero— acometerán.

Hasta hoy, los tratados clásicos de historia del arte y de museología tradicional enfocan los reflectores en las obras y los artistas, pero menos hacia los coleccionistas, gestores, promotores, patronos y funcionarios culturales, y por lo general nunca hacia el museógrafo. Eso ocurre con Jorge Guadarrama, de quien en realidad sabemos muy poco. Por ejemplo, hace falta una indagación detallada de su estilo museográfico, dado que constituyó un factor que lo distinguió



Jorge Guadarrama y Manuel Felguérez durante el montaje del Museo de Arte Abstracto que lleva el nombre del artista en Zacatecas, 2001 **Fotografía** © Jorge Guadarrama

de entre sus contemporáneos y lo llevó a instrumentar su propia “marca registrada”, a través de una intervención espacial modesta, sobria, aguda y minimalista... como él.

AGRADECIMIENTOS

No habría podido escribir este artículo sin la ayuda de Jorge Guadarrama, quien realizó detalladas y cuidadosas lecturas a los borradores, respondió con paciencia a mis interminables preguntas y me proveyó de las fotografías indispensables. Aquí doy fe de mi profunda deuda con él. Asimismo, agradezco los atinados comentarios de Graciela de la Torre, Jaime Cuadriello y Peter Krieger ✚.

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA.

Notas

¹ Jorge Guadarrama nació en la capital del país el 17 de marzo de 1939. Entre 1956 y 1960 estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Estuvo en el equipo técnico que presentó la exposición *Obras maestras del arte mexicano* en varias ciudades europeas y de Estados Unidos. Entre 1966 y 1968 fue museógrafo adjunto encargado de las artesanías en el Anahuacalli y en el Museo Frida Kahlo.

² Son cuatro los miembros de la familia Guadarrama fundamentales dentro del equipo técnico de Fernando Gamboa. Su padre, Emeterio Guadarrama Romero (1 de abril de

1912-30 de agosto de 2014), carpintero de origen, se introdujo en el ambiente museal al laborar con Julio Castellanos —miembro de la camarilla fundadora del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y quien murió de manera prematura en 1947, mientras operaba como jefe del Departamento de Artes Plásticas— y después se integró a la cuadrilla básica de Gamboa, a quien asistió hasta comienzos de la década de 1980. Su hermano mayor, Emeterio Guadarrama Guevara (nacido el 9 de octubre de 1936), empezó su aprendizaje con Gamboa desde temprana edad; entre 1965 y 1968 fue administrador del Anahuacalli, ya que quien ocupaba de manera oficial el cargo de directora era Dolores Olmedo, y coordinó junto con Jorge Guadarrama la primera reeducación museográfica total del Anahuacalli y del Museo Frida Kahlo; el *display* original de ambos sitios habían sido creaciones del poeta y museógrafo Carlos Pellicer. Emeterio también fue museógrafo por varios años en el Museo Nacional de Arquitectura. ³ Juan Guadarrama Guevara (nacido el 23 de junio de 1947) ayudó en la sección técnica del Pabellón Mexicano de la *Exposición universal* de Osaka en 1970; después fue colaborador del museógrafo Mario Vásquez en la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Acompañó a los símbolos patrios en su recorrido expositivo por el país en las últimas décadas del siglo anterior. Se trasladó a Veracruz y fue director del Museo de la Ciudad (Guadarrama, 2018a).

⁴ Otras sedes fueron el Museo Nacional de Varsovia, el Palacio de las Exposiciones de Roma y el Museo Louisiana de Humlebaek, Dinamarca.

⁵ Una se ubicó en la Biblioteca Nacional de Manila para conmemorar el año de la amistad mexicano-filipino, y la otra fue en Lalit Kala Gallery de Calcuta.

⁶ Por iniciativa de Guadarrama se contrató al cartonero Pedro Linares, inventor de los alebrijes, a quien se comisionó para fabricar esqueletos articulados, de poco

menos de un metro, a los que colocó en posturas deportivas. El éxito fue tal que posicionó en el plano internacional al artesano e incrementó de manera considerable la visibilidad del museo.

⁷ Con ella, Guadarrama estableció una fructífera alianza profesional en la que, además de los relevantes proyectos expositivos que acometieron en conjunto, coincidieron en sus preocupaciones por optimizar los productos culturales generados desde el museo, institución sujeta entonces a una reformulación necesaria para responder mejor a las necesidades de la sociedad finisecular.

⁸ Guadarrama ha definido: “La museografía es una actividad artística y técnica que consiste en lograr el buen encuentro y comunicación entre el objeto museable y el espectador en un espacio determinado. El museógrafo es el principal responsable de que una exhibición sea comprensible, práctica, funcional, apetecible y estética” (Jiménez, 2007: 24).

⁹ Ambos en asociación con su hermano Emeterio. Antes, en 1961, juntos idearon la museografía de *Arte popular mexicano* para la Galería Municipal de Niza, Francia.

¹⁰ La de Tamayo se desplegó entre 1987 y 1988 en dos sedes: Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, donde se concentró la producción en caballete con montaje a cargo de Raquel Tibol, y el Palacio de Bellas Artes, enfocada en la obra mural y gráfica, con Guadarrama como responsable museográfico. En total constó de alrededor de 625 piezas —pintura de caballete, dibujo, gráfica, mural sobre tela— en préstamo temporal de diferentes latitudes: América Latina, Estados Unidos, Europa y Asia.

¹¹ Se fundó en 1941 por la gestión del abad Feliciano Cortés y Mora (1880-1962). Cuenta con más de 4000 bienes patrimoniales. Nació como Tesoro Artístico de la Basílica de Guadalupe, título que por muy breve tiempo cambió a Museo Guadalupano, ya que poco después se rebautizó como Museo de la Basílica de Guadalupe. Las sucesivas transiciones nominativas fueron por iniciativa de Guadarrama.

¹² En 2004 gestionó, en alianza con Fernando Leal Audirac, la restauración de los frescos del pintor Fernando Leal (1896-1964) en la Capilla del Cerrito en el Tepeyac. Asimismo emprendió una estratégica campaña de adquisición de obras de arte que completaron discursos visuales, estéticos y temáticos de su colección.

¹³ “Desde el inicio de mi gestión puse especial énfasis en la conservación y restauración de las obras, ya que el estado en que se encontraba la colección lo requería [...] Me enteré de que antes de mi llegada habían encargado restauraciones a un taller privado ubicado en la calle de Santa Veracruz —donde hoy se encuentran instalaciones del Museo Franz Mayer— y me preocupó la mala calidad del trabajo. Como había planteado la necesidad de emprender la restauración de algunas obras, pensé en la forma de evitar los servicios de ese taller que, más tarde supe, pertenecía al Lic. Gonzalo Obregón” (Guadarrama, 2018b).

¹⁴ Véase el libro del director fundador Feliciano Cortés (1943), con fotografías de Alfonso Marcué González, su segundo director.

¹⁵ Lo actualizó totalmente en 1971, 1982, 1996 y 2009. Además, el espacio dedicado al museo creció de 298 m² en 1971 a 2 429 m² en 2007. “La durabilidad de nuestras exposiciones es de cuatro meses, procurando que coincidan con la llegada de grandes peregrinaciones como las de Querétaro y Toluca y puedan ser vistas por el mayor número de personas [...] Hemos realizado exposiciones, publicado libros y adquirido obras como nunca antes se había hecho” (Jiménez, 2007: 24).

¹⁶ Sobresale el préstamo de más de 60 piezas para integrar la célebre *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos* en el extinto Centro Cultural Arte Contemporáneo, Ciudad de México, entre 1987 y 1988.

¹⁷ Curadurías germinales: *Maravilla americana: variantes de la iconografía guadalupana, siglos XVII-XIX*, para el Hospicio Cabañas, Guadalajara, 1989; *Visiones de*

Guadalupe. Obras escogidas del Museo de la Basílica de Guadalupe, para el Museo Bowers de Santa Ana, California, 1995; *El divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, que fue la primera efectuada en el espacio físico del Museo de la Basílica, entre 2001 y 2002.

¹⁸ La investigadora Nelly Sigaut (2006) desarrolló un proyecto para analizar la sillería del coro de la antigua Basílica, mobiliario del siglo XVIII que sobrevivió a las obras de remodelación ejecutadas durante la edificación del nuevo edificio basilical gracias a la perseverancia de Jorge Guadarrama y al interés de monseñor Schulemburg, en principio, y luego de monseñor Monroy.

¹⁹ Con guión curatorial de Guadarrama. “En cuanto a la curaduría, con el tiempo comprendí que existían al menos de dos tipos. Uno, la curaduría académica, cuyo papel era desempeñado por estudiosos que a partir de una idea investigaban, escribían textos y seleccionaban las obras a exhibirse, así como otras imágenes de obras o documentos para complementar visual y conceptualmente el proyecto de la exposición en un espacio y en un catálogo, publicación de gran relevancia que es lo que al final permanece. Otro es lo que comencé a llamar curaduría técnica, y que en el caso del Museo de la Basílica de Guadalupe consistía en el resto de la labor que hace posible la realización de un proyecto: comunicación interna, interinstitucional y personal, localización de obras, tramitación de seguros y permisos, contratación de transporte y empaque, supervisión del movimiento de las obras, museografía, producción de mobiliario, fotografía, publicaciones, y montaje” (Guadarrama, 2018b).

²⁰ Curada por Carmen de Montserrat Robledo Galván (1995-1996), de la cual se publicó un cuadernillo.

²¹ El museo permaneció cerrado por los trabajos de restauración del edificio, dañado en su estructura (“Historia”, s. f.).

²² La última museografía que preparó Guadarrama para la institución fue *Guadalupe. Madre de la patria* (2010-2011), cuando ya no era director.

Bibliografía

- Cortés, Feliciano, *Tesoro artístico de la Basílica de Guadalupe*, México, Basílica de Guadalupe, 1943.
- Cuadriello, Jaime, comunicación electrónica, México, diciembre de 2018.
- Guadarrama, Jorge, texto inédito, México, 2018a.
- _____, comunicación electrónica, México, noviembre de 2018b.
- _____, “Entrevista de Jorge Guadarrama con Ana Garduño”, Museo de la Basílica de Guadalupe, 28 de marzo de 1996.
- “Historia”, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, recuperado de: <http://basilica.mx.mx/web1/-home/historia_museo.htm>.
- Jiménez Hernández, Samuel, “El director de nuestro museo: Jorge Raúl Guadarrama Guevara”, *Boletín Guadalupano*, vol. vi, núm. 78, junio de 2007, p. 23, recuperado de: <<https://es.scribd.com/document/344734592/JUNIO-2007>>, consultada el 8 de enero de 2019.
- Sigaut, Nelly (coord.), *Guadalupe, arte y liturgia. La sillería de coro de la Colegiata*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/El Colegio de Michoacán, 2 vols., 2006.
- Torre, Graciela de la, “Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxvii, núm. 87, 2005, recuperado de: <<http://www.analesie.unam.mx/index.php/analesie/article/view/2202/2779>>, consultada el 14 de diciembre de 2018.