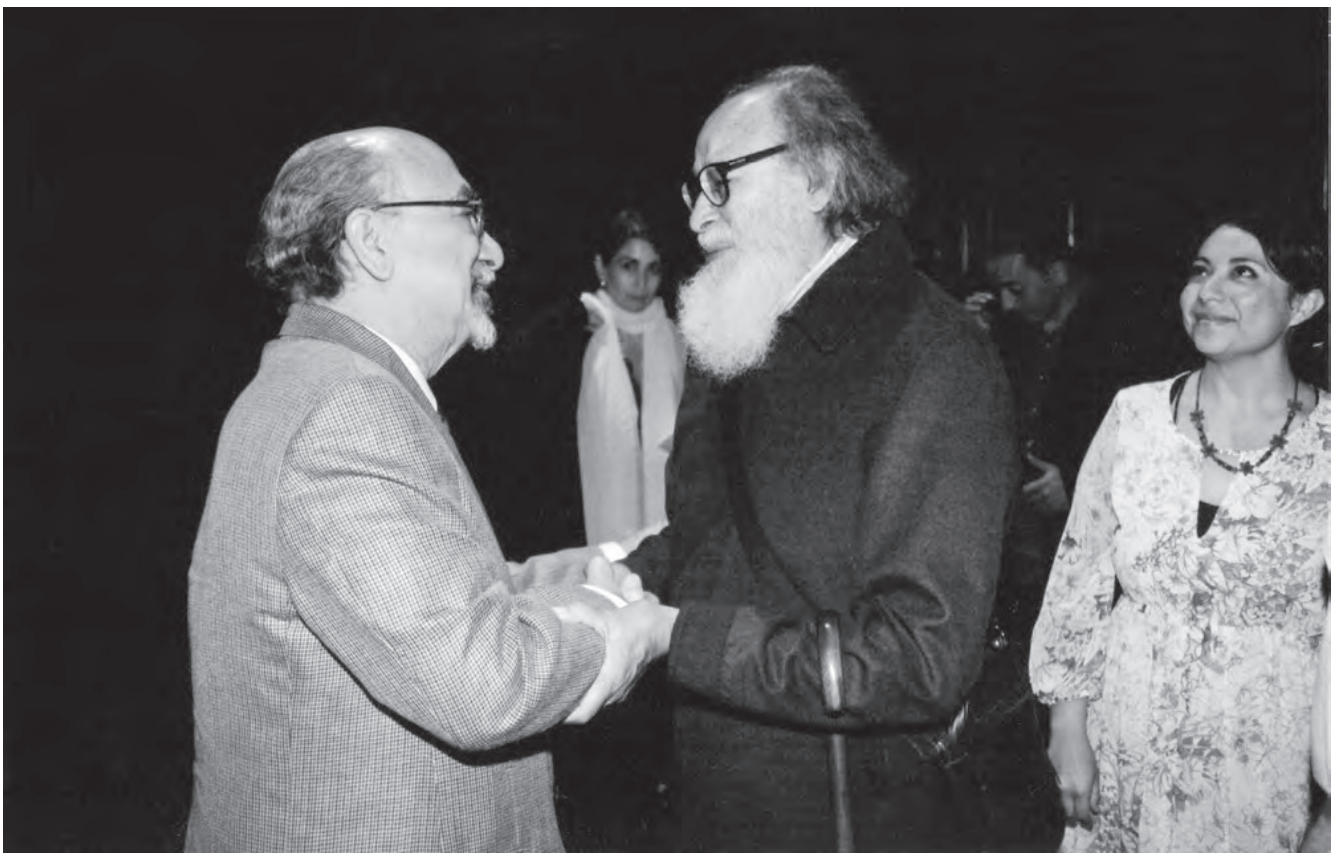




Con María Teresa Uriarte y Eduardo Matos Moctezuma en el Homenaje realizado por la UNAM, 2013 **Fotografía** © Difusión Cultural-UNAM, Dirección General de Artes Visuales-MUAC



Con Alfredo López Austin, 2013 **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal



Diálogo con Mario Vázquez: su museografía

Ana G. Bedolla Giles* y Fernando Félix y Valenzuela**

Inicio

Fiel a la fama que lo precede, el profesor Mario Vázquez llega con puntualidad a la cita en la cafetería del Museo Nacional de Antropología, su casa durante décadas por derecho propio. Participó en su creación y no dejó de hacer museografía, aunque fuera el director y eso le exigiera desempeñar una mayor carga de trabajo.¹

Cuesta un poco iniciar la entrevista. El maestro espera preguntas inteligentes, abiertas, en vez de un cuestionario que limite la reflexión. De una revisión rápida a las interrogantes que proponemos va emergiendo una visión penetrante, experimentada, que duda de las generalizaciones que simplifican y mejor destaca el carácter único de cada aspecto de la conversación. Problematiza. Así, al preguntarle sobre las exposiciones que más le gustaron, responde:

—No me pregunten esas cosas. No sé. Me gustó cómo monté una exposición sobre el oro prehispánico de Colombia. Entonces tenía un nuevo entorno, madera, mucha madera; fondo de tela adecuado para destacar el color. Cuando monté la exposición de odontología prehispánica eran puros dientes mutilados, eran mandíbulas y maxilares con restos de abscesos apicales. Quedé muy contento, porque había podido mostrarlos no como unos horribles dientes, sino como algo con su atmósfera teatral y se veían bellos. ¿A cuál me refiero, al oro, a los dientes, o a una exposición sobre el traje indígena que también me gustó?

Asimismo alude a la museografía actual y a un cuestionamiento sobre los recursos electrónicos:

—Si me preguntan sobre los ambientes creados por medios audiovisuales, pues qué les voy a decir, ¿una explicación? ¡No puedo! Les voy a decir: todo se vale.

—¿Todo se vale?

—Siempre y cuando haya equilibrio; siempre y cuando el mensaje llegue claramente al visitante y que el conjunto de la exposición ponga en evidencia, en valor, a la colección, al objeto, y no a la museografía ni al recurso técnico. Las exposiciones virtuales... Me gustan. Sí, sí, debido a que son mejor que nada.

”Soy de una generación que en parte rechazó la música grabada porque no se puede comparar con la música viva. Sí, es cierto, pero tú no puedes tener a tu disposición, cuando te da la gana, a la orquesta filarmónica de tal o de cual. Y si no tienes la posibilidad de escuchar en vivo esa música, como no la tiene la inmensa mayoría de la población, ¿qué haces? No va a estar Beethoven cerca de ti, ni Brahms, ni Bach ni quien tú quieras [aunque] es superior a la música grabada. Es mejor que nada, ¿no? De una manera o de otra te estimula, te inquieta.

”Lo ves en el cine. ¿Ven cómo trabaja el cine? No es la realidad. Tú nunca has estado en la guerra. Sin embargo, ves una película de guerra y te llega y sientes. No es la realidad, pero te funciona como tal. Pero no... Les estoy poniendo un mal ejemplo.”

Se detiene ante otra pregunta. Esta vez sobre qué debería cambiar en los museógrafos para mejorar, para tener mayor proyección:

—Lo que tendría que cambiar básicamente en los museos, en todos los museos, es la cuestión presupuestal. Yo creo que los museos se encuentran dispuestos a cambiar, se encuentran dispuestos a innovar, a trabajar mucho. Están dispuestos a todo. Pero la realidad es que los museos no son una parte prioritaria de las necesidades presupuestales de los Estados.

”Estrictamente hablando, los museos no son más importantes que la educación, la salud o la economía. Sí son coadyuvantes necesarios, útiles para la cultura; son instrumentos extraordinarios para estimular, para movilizar y sobre todo para concientizar, para ayudarte a ubicar en tu realidad. Tú, como mexicano visitando este museo, o tú, como mexicano visitando los museos del extranjero, te ubican en tu realidad, en tu cultura, en los orígenes, en tu mundo. Vienes a este museo o vas al Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM, al MUAC, que es el más reciente, el más novedoso, el más dinámico. O el Museo de Historia Natural. Es lo mismo: desde chiquito te ubica en una cierta realidad. Desde chiquito te estimula, te inspira.



Mario Vázquez y Raquel García **Fotografía** © Tomada de la revista *Mañana*, 16 de marzo de 1946

”Estimular, ubicar, inquietar, inspirar: todo eso lo puede hacer el museo. Ahora, obviamente si tienes suficientes presupuestos para usar la tecnología contemporánea y usarla adecuadamente, no dejes que te coma, que no sea la tecnología el objetivo del museo, sino que sea el apoyo máximo para que el mensaje del museo llegue a su visitante. Eso es lo importante. Estás hablando con un señor viejo. Es importante que lo tengas en cuenta. ¿Por qué? Porque las generaciones cambian. Cambian las culturas, las modas, las formas de comunicación.”

Y al comentar sobre políticas de museos explica:

—¿La política de cuáles museos? ¿Ustedes creen que los museos siguen una corriente única? Cuando hablan de museos actuales, ¿se refieren a los museos más avanzados o se refieren a todos los museos? Porque cada quien está cumpliendo su trabajo. Y a veces un museo que no es de lo más avanzado está cumpliendo mejor su trabajo. La función de los museos más avanzados es ser vanguardia, es avizorar algo que todavía no está, pero que estará. Son de vanguardia, pues.

—Entonces, ¿cuál debería ser esa función de los museos? Usted habla de distintos tipos de museos, de que a veces los museos chiquitos o los más abandonados por las instituciones pueden ser los que cumplen mejor su función. Pero ¿cuál es esa función?

—La función es siempre la misma. Chico o grande, mediano, rico, pobre o millonario, la función siempre es la misma...

—Que es...

—Que es lo que no les voy a contestar —y ríe.

SU FORMACIÓN COMO MUSEÓGRAFO

Continúa el maestro:

—Ustedes quieren concretar una pregunta que diga: ¿cuáles son los elementos culturales que influyeron directamente en su formación y en su trabajo como museógrafo? Pues muchos. Miren, desde mi formación personal, desde mi extracción social. ¿Eso cómo me influyó? Una vez en el trabajo profesional, me llevaba a pensar en el público. Te iba a de-

cir en el pueblo, que es como lo he sentido, pero se oye muy de a tiro. Por eso digo “público”, que casi significa lo mismo. Me tocó educarme en la época de Lázaro Cárdenas y llevo muy bien impregnada, muy bien sellada la ideología que recibí desde niño. No de él en lo personal, pero del momento de ese México recién salido de la Revolución, en proceso de formarse con la orientación específica de Lázaro Cárdenas. Claro que ese país ya se venía conformando desde la época de Venustiano Carranza, de Álvaro Obregón, de Plutarco Elías Calles. A mí me tocó la época en que esa tendencia de consolidación se dio con una óptica social diferente, más de acuerdo con mi vida real, objetiva.

”¿Qué más? ¿Formación? Fundamentalmente en escuelas públicas. Toda mi vida. Es algo que en un país como el nuestro sí tiene que ver. Sí, cómo no. Por ejemplo, ¿cómo introyecto los elementos sociales del régimen de Lázaro Cárdenas? Pues a través de la escuela pública, primaria y secundaria. Si hubiera asistido a una escuela privada no habría introyectado los mismos elementos. Pero no: me tocó de un cierto lado.

”Ésa es una etapa. Luego me tocó en fortuna desarrollarme en un país en plena efervescencia intelectual. Un país con una música notable, una música con tendencias nacionalistas, una intelectualidad buscando el ser del mexicano; un país tratando de encontrar en lo económico su forma dentro de lo que nos tocaba ser en el conjunto de las naciones. Un país dinámico representado en su arte, en su pintura mural. Se notaba en la música, en las letras, en la poesía. Era un campo de cultivo muy rico. Y eso en mi caso... en mi caso, pues nada. Yo era un muchacho, un escuincle inconsciente. No es una etapa de conciencia. ¿Qué me tocó ya como etapa de conciencia? Cuando ya había gente como Silvestre Revueltas, como Carlos Chávez, como Diego Rivera, como Orozco, como Siqueiros, etcétera. No es que antes no hubiera habido nada, pero yo vine a descubrir a Saturnino Herrán, a Montenegro, a todos éstos mucho después. Vine a descubrir a Velasco, a todos los pintores y artistas mexicanos del siglo XIX, magníficos, mucho después. Primero conocí a los que eran actuales. Todo ese movimiento.

”En mí se reflejó en que me tocó estar en contacto con la danza moderna mexicana, con el grupo de Waldeen.² Después me tocó estar en contacto con el grupo de teatro de Seki Sano. ¿Qué estaban haciendo ellos dos? Rompiendo moldes. Waldeen y Ana Sokolov en la danza y Seki Sano³ en el teatro. Y en ese mundo me “enloqué”. Y luego, para acabarme de “enlocar”, descubrí la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Antes ya había pasado por otra etapa muy interesante: la de la Guerra Civil Española. En esa época de Lázaro Cárdenas sentíamos mucho como nuestra esa guerra, aquellos que íbamos a favor de la República, como la sentían como propia mexicanos y españoles a favor del franquismo. Me selló esa lucha del pueblo español.

Me selló tanto que siempre que quiero leer poesía acabo leyendo a César Vallejo.

”En la ENAH te encuentras un mundo maravilloso. No sólo es la temática: es el encanto de lo misterioso. La arqueología, la antropología física, la lingüística, todo aquello que descubrí porque en aquella época llevábamos un tronco común, con materias de todas las carreras. Las clases te las daba una pléyade de maestros, lo mejor de la antropología. Mis maestros fueron de la primera generación, de los que fundaron el INAH. No sólo era una generación de maestros mexicanos, sino también de maestros españoles como Pedro Bosch Gimpera, José Miranda, Juan Comas, o bien alemanes como Paul Kirchhoff, Johana Faulhaber, como Ada D’Aloja, que era italiana, y Mauricio Swadesh, norteamericano, de lingüística. Y de México no se diga. La flor y la nata de los estudiosos de la antropología. Llámalo Caso, Bernal, Jiménez Moreno... De todas las especialidades. Todo eso junto es lo que inconscientemente se reflejó en la museografía que hice cuando ya me dediqué a hacer museografía.

”Es una etapa en que uno es como esponja. Estoy pensando que tengo mucho la tendencia a unos claroscuros que siento que no me venían de lo prehispánico; siento que más bien me vinieron del arte colonial mexicano, y ahí entra nada menos que el gran maestro Francisco de la Maza. Es decir, estás absorbiendo el conocimiento y la sensibilidad de todo ese grupo de maestros, aunque unos te influyen más que otros.

—Podemos entender que usted perteneció a una generación y se nutrió de toda esa riqueza. Pero usted hizo que todos escucháramos una voz propia. Hizo una museografía original. Usted es creador de un estilo propio.

—¿Eso yo lo dije?

—No, eso creemos nosotros.

—Bueno, posiblemente. Es normal. Se da entre los pintores, entre los músicos, entre los escritores, los poetas, los arquitectos. ¿Cómo absorbo la cultura de mi grupo social, cómo absorbo la cultura nacional?

”Pues sí. La absorbí. Me tocó la etapa de la Segunda Guerra Mundial, muy importante, y fueron varios años. Y con el nivel de información que se tenía en la época, cuando todos los días leías el desarrollo de la guerra y tomabas tu bando. Me llegó el gusto por la música clásica desde muy temprana etapa. ¿Por qué desde muy temprana etapa, a pesar de mi extracción social? Porque a partir de la Segunda Guerra Mundial existió una estación de radio fundada por los alemanes, que se llamaba la XELA, la única que te daba noticias del lado alemán; todas las otras hablaban de los Aliados. ¡Pero qué música pasaban, hasta las 12 de la noche y sin anuncios, porque el gobierno alemán la subsidiaba! Por ahí me entró la música clásica; obviamente ésa fue la base. Ahí estaba la obertura, los movimientos con diferente ritmo y énfasis.



Mario Vázquez con su equipo de trabajo, Manuel Oropeza y José Lameiras, preparando el montaje de la exposición *Oro de Colombia Fotografía* © Mario Vázquez, acervo personal

Primero uno, luego el otro y luego crean sus contradicciones y después el gran final, como una ópera, como en el teatro.

—Con Seki Sano fue el sistema Stanislavski. Difícil, muy difícil. Acababas los ejercicios sintiéndote muy mal.”

—¿Por qué? ¿Tocaba muchas fibras muy personales?

—Era querer y no poder. Quiero salir de aquí, pero no puedo, no puedo —simula estar amarrado—. ¿Cómo vas a reaccionar? ¿Te jalas el pelo? ¿O golpeas el piano? ¿O te aguantas? Eso no tiene nada que ver. ¿Por qué me preguntan esas cosas? —vuelve a sonreír—. Todo eso es interesante. En mi caso surgió un respeto a través de las enseñanzas de la ENAH por los aspectos prehispánicos, por los aspectos del México colonial. Introyectas ese interés de tus maestros, esa pasión de tus maestros. Pero cuando estás trabajando, cuando tienes el objeto en tus manos y cuando lo tienes que exhibir, entonces te nace un respeto, ¡qué cosa es!, una admiración, no sé... Míren, los objetos te dicen muchas cosas.

—La Casa de Moneda se creó muy temprano en la época colonial. Se fundó por una orden emitida por doña Juana la Loca, reina de España, que decía: ‘Que se establezca la Casa de Moneda y que todas las monedas que se acuñen ahí lleven una ‘eme’ latina con una ‘o’ pequeña, para que se sepa

que fue hecha en México’. Es el símbolo de México, y nosotros todavía no podemos dejar de ponerlo, porque cada casa de moneda tiene un distintivo y nosotros seguimos usando el indicado por Juana la Loca. ¿Ven lo que te dicen los objetos? Cuando pagas con una moneda mexicana de cualquier valor, jamás viene a tu mente la reina loca.

—Hubo una etapa de mi vida museográfica en que compartí tendencias, gustos, conceptos, etcétera, así en general, con dos personas. Uno fue Jorge Angulo y el otro Iker Larrauri. Con ellos formamos una especie de triángulo museográfico. Así: Jorge, Iker, Mario. En esa etapa los tres fuimos descubriendo cosas. Cada uno traía una formación completamente diferente. Ahora, ¿qué sucedió cuando dejamos de trabajar juntos? Cada quien siguió su camino propio, y cada quien cobró su estilo personal según su antecedente cultural, su antecedente vivencial, su ideología. Me funcionó mucho la ideología. Más bien pensé mucho en lo ideológico al hacer el trabajo.”

SOBRE SU MUSEOGRAFÍA

Al preguntarle sobre la manera en que se conformó su estilo, responde:



Mario Vázquez en el Museo de las Culturas de Occidente, en Colima, con Rafael Tovar de Teresa y el rector de la universidad del estado **Fotografía** © Mario Vázquez, acervo personal

—¿Cómo se formó ese estilo? Pues haciendo la museografía. Nunca dejé de hacer museografía, incluso cuando tuve puestos administrativos. Cuando fui jefe de Museografía hice museografía. Todas las exposiciones que se hacían aquí las hacía yo. Cuando fui subdirector del museo y cuando fui director del museo, también. Todavía hice museografía cuando estuve en la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones. Después, hacia el final de esa etapa de mi vida, cuando trabajé en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, hice museografía.

”Tuve un problema en particular con los investigadores, porque había heredado del teatro el uso de la luz. Usaba mucho la luz para iluminar los objetos, y la oscuridad y la penumbra para contrastarlos. Lo que ahora ven que son las penumbras y la iluminación dirigida, es lo que hacíamos desde entonces, pero los investigadores querían luz plana, completa, como se usaba en los museos europeos, para que se vean las cosas. Yo diría que las ves, pero no las miras. Las ves pero no les miras sus virtudes, sus cosas importantes. Entonces tienes muchos objetos en el museo, muchos, y no hay forma de enfatizarlos. Los ves, pero en montón. La luz enfatiza. El uso de la luz saca elementos para poner en valor

a los objetos. En el caso del arte, ves que es un problema la iluminación de las obras: las ves mejor con luz que sin luz, les sacas todos sus valores.

”Luego, el color. Me tocó una etapa de desarrollo donde se redescubrió y se estimuló el conocimiento y la producción del arte popular mexicano. Se reflejó en muchos aspectos, entre otros en los educativos. Las clases de dibujo en las escuelas primarias y secundarias. ¿Y de dónde tomaron la inspiración casi obligatoria? De la época de Vasconcelos. Los maestros de dibujo de las escuelas primarias y secundarias oficiales [se basaban] en Adolfo Best Maugard,⁴ que resumió en un libro precioso todos los elementos decorativos del arte popular mexicano y su utilización. Y luego el otro libro de Víctor M. Reyes,⁵ que es el manual propiamente. Entonces ya desde chico hacía mis dibujos siguiendo pautas del arte popular, y los trabajos manuales que había que hacer tenían esa impronta, ese sello. Ese arte popular tiene colores, tiene mucho color. Y eso, como está en la tierra, lo absorbes.

”El color es mágico, la luz es mágica, te pueden cambiar todo. El color te sirve para una cosa, la luz te sirve para otra. Y todo ese sentido viene acompañado de ese gusto por el arte barroco, el arte de los contrastes, oscuridad, penumbra, des-

tello, misterio. Y entonces te nace la cosa de que no debes vender la trama, exactamente como en el teatro. En una exposición no debes vender la trama. Tienes que buscar el descubrimiento, la sorpresa. No puedes enseñarlo todo.”

El maestro hace un esquema que representa una circulación y señala como estaciones, donde se van dando pistas a los visitantes. Explica:

—Llegas aquí —y señala teóricamente una pieza— y tienes que ver algo, pero no verás lo que está acá, como detrás de una mampara. Tu circulación acaba siendo una acción emocional. Yo trabajé muchos años con el Ballet Nacional. La danza tiene emoción. El teatro tiene emoción. La música tiene emoción. Todo el arte tiene emoción. Pero no estoy haciendo arte a la hora de hacer museografía. A la hora de hacer museografía estoy tratando de comunicar. Yo no actúo como un artista libre creador: no debo. Si fuera un músico, un poeta, un pintor... Pero no debo: yo soy un comunicador. Hagan de cuenta que soy un maestro de escuela. Yo tengo que comunicar didácticamente y el arte me va a ayudar, pero tampoco es un arte libre como el del artesano. No puedo pintar como yo quiero ni usar una serie de elementos complementarios espectaculares, porque debo mandar un mensaje y lo quiero mandar bello, como un museógrafo comunicador.

—En cierto sentido la museografía es un arte.

—Es el mensaje, es el contenido. No importa el tipo de museo, el tipo de arte, el tipo de objeto, de época. Pones en contacto algo, un audiovisual, un video, una pintura, una instalación, una escultura, una obra mixta. Lo pones en contacto. Una exposición te está diciendo algo aunque no puedas tocar el objeto. Te está metiendo en un ambiente, en una atmósfera, y puede ser cualquier cosa: figuras insólitas, figuras insólitas que te van a hablar. Te van a hablar para que te gusten, para que no te gusten, para que las admires, para que las desprecies, pero te van a hablar. Y ese momento que pasaste en el museo fue inspiracional, quieras o no. Es un momento de estimulación, aunque salgas renegando.

—Sí: algo pasó.

—Hay cosas que me han sellado. Por ejemplo, para plantear las exposiciones. Si el tema lo dicta, jerarquizo como en el teatro: adelante, atrás, al centro. A la izquierda, a la derecha. Así jerarquizo los materiales para ver cuál es más fuerte, a cuál hay que debilitar, a cuál hay que fortalecer. Y además, de la danza he tomado las diagonales.

—Le queremos preguntar sobre el espacio, porque usted ya habló de la luz, del color y ahora está hablando del espacio.

—Sí, el manejo del espacio en museografía importa. Puedes tener niveles más altos o más bajos. ¿Qué te implica? Tienes que entrar y... —hace un efecto con la respiración, inspirando, como reflejando asombro—. ¡Aaah! El primer paso es crear un espacio de recepción, de acogimien-

to, que te emociona, que te impacta, pero no puede dar ya el gran “¡Aaah!” Tiene que haber el momento en que verás la gran pieza, y no digo la gran pieza en el sentido de dimensión, sino de impacto visual, ¿sí? Pero entonces esa pieza no la puedes “achiquitar”, porque se pierde el “¡Aaah!” Qué barbaridad. Nunca había visto a nadie hablar de museografía con respiraciones —reímos.

SOBRE LOS PÚBLICOS Y LA COMUNIDAD

—Sabemos que desde hace muchos años pensó mucho en el público. ¿Qué tendrían que hacer los museos para servir mejor a su público para atraerlo?

—Miren, primero tienes que pensar en el público. ¿Cuál es el público del museo? No son todos los públicos. Siempre hemos partido de una base, un poco ideal, de que una exposición debe ser polivalente, que debe servir lo mismo para el lego que para el sabio, que debe servir para todas las edades y todas las situaciones. Eso no queda más que en el terreno de la utopía: le estás exigiendo demasiado al museo.

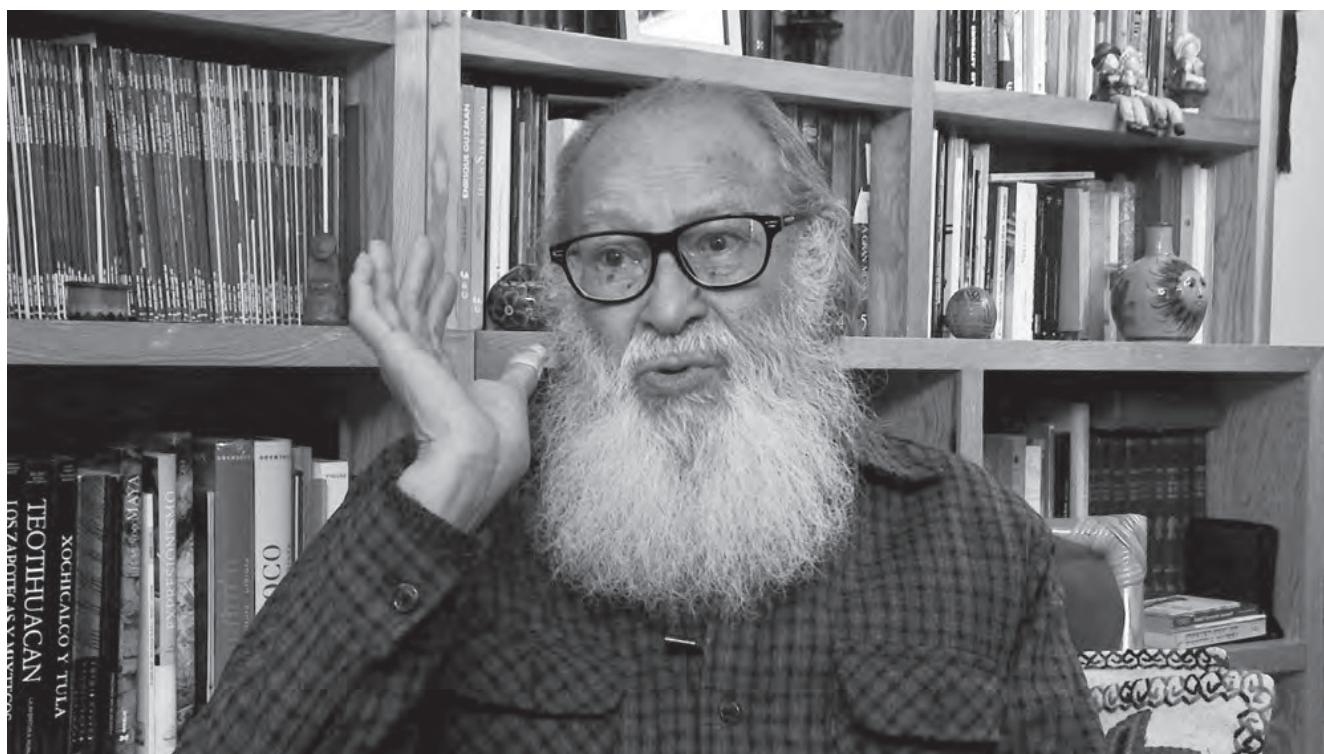
”No. Nada más en eso le estás exigiendo demasiado al museo. Muchas veces se le exige una importancia social y cultural muy grande, que ojalá tuviera, pero la realidad es que no. El museo no puede cambiar la realidad, ni el esfuerzo de todos los museos puede cambiar las estructuras sociales. Hay que aceptar que es un coadyuvante, un magnífico coadyuvante, pero que eso lo hace más la escuela, la universidad, el centro de investigación.

”Se supone que la cultura tiene una trascendencia muy grande, pero no posee mayor trascendencia que la salud de la población. Necesitas jerarquizar: ¿Qué hago: construyo hospitales, construyo escuelas, construyo vías de comunicación? Eso propiamente es prioritario en cualquier país frente a los museos. Entonces seamos buenos con los museos y exijámosles exactamente lo que pueden dar y en lo que pueden muy bien cumplir, y lo cumplen muy bien.

”Piensen en los museos comunitarios, por ejemplo, que cumplen muy bien. Piensen en los museos de los países muy avanzados. Piensen en los museos de los países subdesarrollados y todos, todos hacen lo mismo, aunque no lo parezca. Cada uno a su nivel, cada uno a su estatura, cada uno a su capacidad. Como nosotros, las personas.

”Cada museo tiene sus propias necesidades, pero también sus propias capacidades. No todos los museos cuentan con la capacidad de hacer innovaciones. Hay etapas en los museos, por ejemplo éste —se refiere al Museo Nacional de Antropología— que está estimulando y desarrollando cosas culturales que no existieron en los dos sexenios anteriores. Se refleja en el presupuesto.

”Hay una cosa muy importante: la relación museo-comunidad. Hay casos en que la comunidad se interesa particularmente por sus museos; lo malo es que también hay



Mario Vázquez, 2014 **Fotografía** © Conaculta-Radio INAH, México

circunstancias en que parte de esa comunidad se interesa por los museos más como una búsqueda de prestigio. Eso se da.

”Hay museos más fuertes para resistir eso y hay museos menos fuertes para hacerlo. Depende mucho de la organización de los museos a nivel nacional. Un país con un gran desarrollo de museos, literalmente miles de museos, es Estados Unidos. O países como Francia, aunque los sistemas de operación de los museos estadounidenses y los europeos en general son totalmente diferentes.

”Luego, los intereses nacionales también cuentan. Hay museos en países emergentes, que significan un gran esfuerzo. Por ejemplo este museo: ¡qué esfuerzo fue crear este museo! ¡Qué esfuerzo tan grande! Hubo voluntad política. No siempre existe la voluntad política. Hubo voluntad política, por parte del Estado, para reflejar un momento de consolidación y de apogeo. De consolidación de una serie de aspectos políticos y económicos, como culminación de un movimiento revolucionario, de un proyecto nacionalista.

”Depende de la necesidad política de los gobiernos, la historia de los países, del lugar del museo en las comunidades. Es todo un mundo el mundo de los museos. Por eso estas cosas de cambios o no cambios, de proyecciones o no, de virtualidades o no, de lo que tú quieras, sí, es bueno tenerlas en cuenta. Es bueno estudiarlas y desarrollarlas.

”Uno tampoco puede olvidar las técnicas. No puedes rechazarlas. No puedes pararlas. Cada día van avanzando.

Si tienes la capacidad técnica y económica de utilizarlas, hay que hacerlo. Pero tiene que haber un equilibrio, forzosamente.

”Hay que tener muy en cuenta a los públicos. Hay que tener en cuenta que gente con un determinado nivel cultural va a buscar ciertas cosas que están dentro de su cultura. Que no va a ir a un museo de provincia o local. En otros casos el museo va a la gente. Nosotros quisimos llevar el museo a la gente. Por eso hicimos La Casa de Museo, pero ya se acababa el sexenio y terminó el proyecto.”

—Eso no invalida la experiencia.

—No. Todo vale, porque queda como experiencia. Es como cuando llevas el arte a la gente. En México se hace eso desde los tiempos de las misiones culturales de Vasconcelos. Lo que pasa es que por intereses, por desconocimiento o por ignorancias políticas, en el caso mexicano hay sexenios en que no les ha importado. En otros casos es diferente: si el museo le funciona bien a su público, vale.

—Y aun cuando la situación política sea desfavorable, el museo desde su intimidad puede...

—Sí, porque todo museo posee conocimientos. Todos te van a enseñar algo. Todos.

—Y los podemos animar aunque no tengamos mucho presupuesto. En última instancia depende de las personas, ¿no?

—Sí. Quiero decirles que de esa manera trabajábamos en el viejo museo. A veces no había para la pintura y cooperába-





mos para comprarla y nosotros pintábamos, lijábamos y montábamos.

—Eso constituye lo mejor del espíritu institucional.

—Sí. También nos tocó un INAH diferente. Correspondía a un país diferente ☘

* Investigadora del Antiguo Convento Agustino de Culhuacán, INAH

** Museógrafo del Centro de Estudios sobre Museos, UACM

Notas

¹ El profesor trabajó en el INAH como museógrafo desde 1951 y en el Museo Nacional de Antropología, en su sede actual, de 1962 a 1989, cuando fue nombrado coordinador Nacional de Museos y Exposiciones. No obstante, su labor como museógrafo se extendió hasta el año 2000 en el propio INAH, en Conaculta, así como en museos de otros países. Fuera del INAH, ya jubilado, hizo el Museo de los Ferrocarrileros para el Gobierno de la Ciudad de México.

² Waldeen Falkenstein, innovadora bailarina estadounidense que en 1934 ofreció una temporada de danza en el Teatro Hidalgo acompañando al solista japonés Michio Ito y al director de teatro Seki Sano, fue invitada como docente. Así, en 1946 fue maestra de Guillermina Bravo, Ana Mérida y Amalia Hernández y fundó el Ballet Waldeen. Anna Sokolow, también estadounidense, pero de origen polaco, se inició con Martha Graham y fundó en México el primer grupo de danza moderna en 1939.

³ Seki Sano fue actor y director de teatro nacido en Japón, identificado con el marxismo. Por motivos políticos llegó a Moscú, donde colaboró con el director de cine Aleksandr Petróvich Dovzhenko. Desde 1939 hasta su muerte, en 1966, trabajó en México libremente y su influencia se extendió a buena parte de América Latina.

⁴ Artista plástico mexicano que elaboró un método de dibujo inspirado en los principios estéticos del arte prehispánico así como del arte popular. Su libro se llamó *Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*.

⁵ Profesor de artes plásticas al principio de la década de 1940. Publicó *Pedagogía del dibujo. Teoría y práctica en la escuela primaria*.

Vista de la Sala Norte de México, Museo Nacional de Antropología de Chapultepec, ca. 1970

Fotografía © Fondo Fotográfico del Archivo Histórico del MMA