

GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | ABRIL - JULIO DE 2021 | NÚMERO 79
45 PESOS

ISSN: 1870-5650



**Descripción y registro
de bienes culturales**

SECRETARÍA DE CULTURA

Secretaría Alejandra Frausto Guerrero

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General

Diego Prieto Hernández

Secretario Técnico

José Luis Perea González

Secretario Administrativo

Pedro Velázquez Beltrán

Coordinadora Nacional de Difusión

Beatriz Quintanar Hinojosa

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

Juan Manuel Garibay

Director Técnico, CNME

Fernando Félix y Valenzuela

Director de Museografía, CNME

Jesús Álvarez

Directora de Exposiciones Internacionales, CNME

Alejandra Barajas

Director de Museos, CNME

Jesús Martínez Arvizu

Encargado de la Dirección de Publicaciones, CND

Jaime Daniel Jaramillo Jaramillo

Subdirector de Publicaciones Periódicas, CND

Benigno Casas de la Torre

GACETA DE MUSEOS

Director fundador

Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla Giles

Fernando Félix y Valenzuela

Denise Hellion Puga

María del Consuelo Maquívar

Thalia Montes Recinas

María Bertha Peña Tenorio

Rosa María Sánchez Lara

Mariana Zamora Guzmán

Coordinadora del número

Ana Graciela Bedolla Giles y Thalia Montes Recinas

Editora

Gloria Falcón Martínez

Fotógrafo

Gliserio Castañeda García

Apoyo con investigación iconográfica

Alejandra Ruano Calva

Edición y cuidado editorial

Subdirección de Publicaciones Periódicas

Fotografía de portada Clasificación y limpieza del acervo AHPE, 16 de junio de 2017. Fotografía © Julieta García.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



GACETA DE MUSEOS, tercera época, núm. 79, abril-julio de 2021, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, Córdoba 45, colonia Roma, C.P. 06700, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102, ISSN: 1870-5650, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16122, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Hamburgo 135, Mezzanine, colonia Juárez, C.P. 06600, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Imprenta: Taller de Impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, colonia Culhuacán, C.P. 09840, alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Hamburgo 135, Mezzanine, colonia Juárez, C.P. 06600, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 30 de abril de 2024 con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones vertidas en los artículos de **GACETA DE MUSEOS** son responsabilidad de los autores
Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro

Correo electrónico: gacetademuseos@gmail.com / **Facebook:** Gaceta de Museos / **Twitter:** @gacetademuseos / **Instagram:** gacetademuseosmx
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos>

Sumario

- 3** **Presentación**
- 5** Paul Otlet, *El tratado de documentación. El libro sobre el libro: teoría y práctica*
Pedro Ángeles Jiménez
- 11** Hacia la implementación de un modelo de documentación terminológica en la comunidad museística de México
Claudio Molina Salinas, Silvana Árago Telona y Blanca María Cárdenas Carrión
- 17** La memoria de los inmuebles de México en los archivos del Centro de Documentación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos
Martha Julieta García García y Norma Cervantes Lozano
- 25** La Mediateca INAH, el primer y más grande repositorio de objetos culturales de acceso abierto del país
Jimena Escobar Sotomayor
- 35** Documentar la conservación: espacio, tiempo y gestión de una práctica profesional
Nathael Cano Baca
- 43** Desde el Museo Nacional de Historia, un recorrido general por el registro de los acervos
Thalia Montes Recinas
- 50** Gestión documental en dos museos nacionales: la colección del Museo Nacional del Virreinato procedente del Museo Nacional de Historia
Verónica Zaragoza
- 57** **PUENTES**
El Salón Chino en el Museo Nacional de Historia
Axayácatl Gutiérrez Ramos
- 61** **TESTIMONIOS**
Sistema eléctrico, las venas del museo. Entrevista a Obed Martínez
Thalia Montes Recinas
- 63** **RESEÑAS**
Homenaje a Julieta Gil Elorduy. Día Internacional de los Museos 2021
Pavel Luna Espinosa
- FOTO DEL RECUERDO**
Museo Arqueológico de Teotihuacán, San Juan Teotihuacán (1910)
Alejandra Ruano Calva



Registro fotográfico de pieza prehispánica, con ficha de clasificación, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1934 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CCLXXXVII-74.

Presentación

El cuidado y la atención en las palabras y conceptos empleados al mostrar los bienes culturales cobran mayor sentido al considerar que éstos formarán parte de un sistema de información amplio, con múltiples lectores, como es la red electrónica. Cada uno de los artículos de este número, desde sus ámbitos de estudio, apunta a las ventajas de atender la descripción y el registro de los acervos, como es mejorar su acceso y difusión.

En este sentido, Pedro Ángeles nos proporciona un panorama del desarrollo de los trabajos en torno a la labor de la documentación, resalta las necesidades, problemáticas y el potencial de la información y datos colocados en la red. Claudio Molina, Silvana Árago y Blanca Cárdenas ponen a nuestro alcance un método para la obtención y validación de la terminología propia de la comunidad de museos.

Julieta García y Norma Cervantes presentan la riqueza resguardada en el Centro de Documentación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, que es la memoria de los trabajos de restauración, de los trámites administrativos y de las narraciones históricas generados en torno a las construcciones virreinales y del siglo XIX de México. Jimena Escobar hace un recorrido por el proceso de creación de Mediateca INAH, el primer repositorio institucional de objetos culturales del país. Describe el contexto en el que surgió, los retos y las decisiones que dieron como resultado las características esenciales de la plataforma.

Nathael Cano esboza la documentación en conservación de pintura de caballete en México, un objeto cultural con una dimensión importante en la formación y práctica profesional en el país. Thalia Montes busca conocer una de las formas de registro, descripción y control de las colecciones del Museo Nacional de Historia, para lo cual rastrea su procedencia. Por su parte, Verónica Zaragoza nos conduce hacia la ruta seguida por las colecciones que han enriquecido los acervos del Museo Nacional del Virreinato. Reflexiona sobre el valor patrimonial de los documentos que nutrieron la investigación y la importancia de la sistematización de los datos necesarios para identificar, gestionar y proteger los acervos que custodiamos.

En la sección **Puentes**, Axayácatl Gutiérrez modela una cuidadosa pesquisa sobre el origen de una colección, aparentemente donada a nuestro país, por la última emperatriz china, con motivo del centenario de nuestra Independencia. Obed Martínez, en la de **Testimonios**, con un estilo narrativo interesante y ameno se refiere al Museo Nacional de Historia como un organismo vivo que requiere de la electricidad como alimento; y de los aprendizajes que, durante más de 20 años, le han permitido iluminar con mayor cuidado los espacios expositivos. Mientras que en las **Reseñas**, Pavel Luna nos permite revivir el merecido y emotivo homenaje que rindió el INAH a la maestra Julieta Gil Elorduy, en el marco del Día Internacional de los Museos, 2021.

Por último, Alejandra Ruano nos proporciona la **Foto del Recuerdo**, una imagen del Museo Arqueológico de Teotihuacán (1910), el primer museo de sitio del país.

THALIA MONTES RECINAS



Actualmente podemos acceder a imágenes que nos permiten estudiar el patrimonio cultural mundial. Es el caso de esta imagen de un relieve del sitio Angkor Wat, Camboya, tomada en 2016, convertida a blanco y negro **Fotografía** © Marcin Konsek / wikimedia Commons / CC BY-SA 4.

Paul Otlet, *El tratado de documentación.* *El libro sobre el libro: teoría y práctica*

Pedro Ángeles Jiménez*

En este escrito se brinda un panorama del desarrollo de los trabajos en torno a la labor de la documentación, donde se resaltan las necesidades, problemáticas y el potencial de la información y datos colocados en la red. Panorama que pone en contexto *El tratado de documentación. El libro sobre el libro: teoría y práctica*, obra de Paul Otlet.

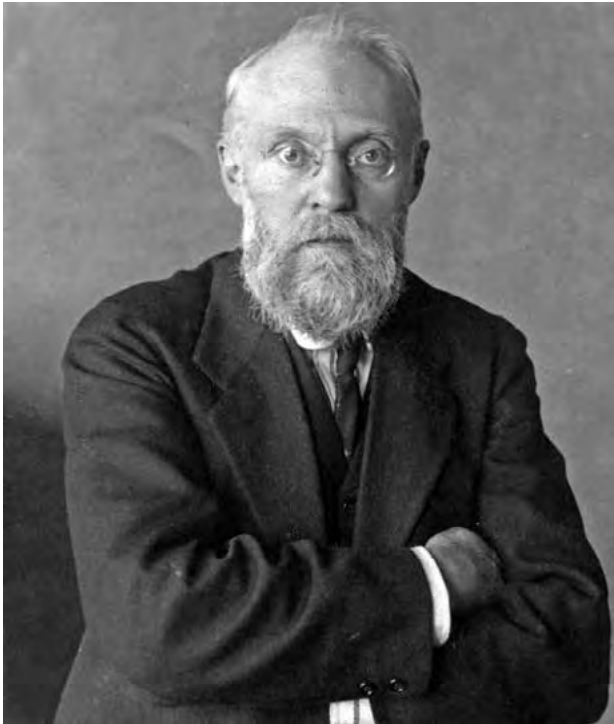
La sigla en inglés de galerías, bibliotecas, archivos y museos es GLAM. En años recientes se ha venido consolidando un movimiento denominado OpenGLAM, el cual reconoce que las instituciones mencionadas —conocidas también como de la memoria— tienen un papel fundamental en el avance del conocimiento, pues las colecciones que custodia nuestro patrimonio cultural constituyen un atractivo de enorme potencial por ser un registro fiel de la humanidad. Por su parte, internet ofrece a todas estas organizaciones una oportunidad sin precedentes: la de atraer audiencias globales sobre todo cuando la información de sus colecciones, hoy más que nunca, potencialmente tienen la facilidad de conectarse, descubrirse o consultarse, lo que debería permitir a más personas (a los ciudadanos) que disfruten de tal patrimonio y, al mismo tiempo, enriquezcan, contribuyan, comuniquen, participen y compartan sus contenidos, sobre todo cuando la información de las colecciones o sus metadatos se adecuen a la fluidez de estructuras normalizadas pero, sobre todo, también abiertas.

Ante tal panorama, las medidas que han tomado las organizaciones del sector cultural a lo largo y ancho del mundo son disímiles todavía. Entre algunas es claro el compromiso por cumplir con los objetivos de OpenGLAM, a partir de una seria investigación que se extiende desde buenas prácticas en la documentación, hasta la implementación de tecnologías de la información adecuadas; pero también es un hecho que este compromiso se difumina entre horizontes nubosos, ya que una amplia mayoría de estas organizacio-

nes no cuenta con la perspectiva o, simplemente, carece de los recursos necesarios para implementarla, y tales recursos, hay que advertirlo, no sólo son monetarios, también lo son humanos, de conocimientos profundos sobre estándares y sistemas de documentación, de silos de información y, desde luego, de tecnologías aptas para que una buena masa crítica de su información pueda alguna vez ofrecerse como *linked open data* (datos estructurados para una mejor y útil interconexión).

Y mientras comenzamos a mirar cómo las pequeñas historias entretejen hilos para unirse a historias más grandes, también contemplamos importantes problemas, aun en los proyectos mundiales mejor consolidados. Todavía es pronto para decir si OpenGLAM será en el futuro inmediato una excepción más que una regla, pues incluso proyectos como Europea¹ afrontan grandes retos de futuro inmediato, de manera que en realidad no hay certeza para que en el futuro de mediano plazo, esta biblioteca digital europea pueda continuar sus tareas de agregación de contenido cultural, facilitar la transferencia de conocimiento con base en la innovación, comprometer a los usuarios con nuevas formas de participación y seguir siendo un potente canal para la distribución de contenidos en el maremágnum de recursos digitales que, por otro lado, tiende a monopolios tecnológicos y a una neutralidad cada vez más comprometida.

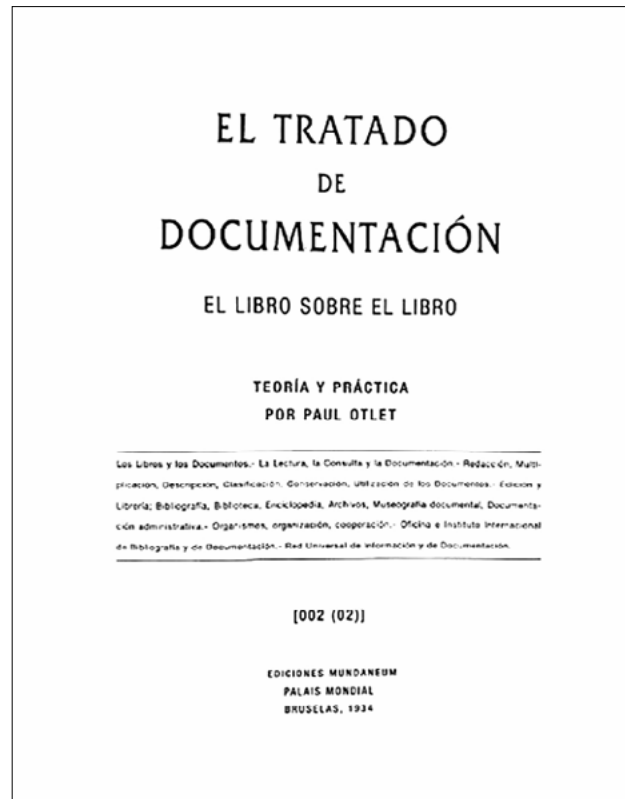
Si bien es cierto que éste es un panorama complejo, también es verdad que su desarrollo comparte el tramo de una historia reciente. La primera página web con hipervínculos la pone en marcha Tim Berners-Lee el 3 de noviembre de 1992 (Berners-Lee, 1992); la versión 1.0 de un estándar del patrimonio como VRA Core se hizo a mediados de 1990 (Visual



Paul Otlet (1868-1944). Fuente: recuperada de <HYPERLINK "http://www.ecured.cu/Paul_Otlet" www.ecured.cu/Paul_Otlet>.

Resources Association, 2019);² en 2007 el Museo Británico inició su proyecto a gran escala para poner en funcionamiento tecnologías semánticas en su base de datos (British Museum, 2019), y al año siguiente, el 20 de noviembre de 2008 y con ciertos titubeos que le hicieron colapsar unos días, Europea comenzó a funcionar (Commission Européenne, 2008).

En un plazo más largo, resulta indispensable observar cómo el desarrollo del cómputo contemporáneo no puede explicarse sin las hazañas de Turing, el auge de Silicon Valley, o también, entre otros de los antecedentes valederos para lo que hoy en día conocemos como internet, el legado del belga Paul Marie Ghislain Otlet, mejor conocido como Paul Otlet (Bruselas, 23 de agosto de 1869-10 de diciembre de 1944). La celebridad de Otlet proviene, primero, de la formulación de Mundaneum, un gran proyecto que él mismo impulsó en colaboración con Henri La Fontaine (1854-1943), consistente en la creación de un archivo de “todo el conocimiento disponible” en el mundo, sistematizado a partir de un “repertorio bibliográfico universal”, enlazando a usuarios y bibliotecas mediante telescopios electrónicos (Mundaneum, 2019). Otlet, además, tiene en su haber la publicación de *El tratado de documentación. El libro sobre el libro: teoría y práctica*, obra de célebre relevancia, síntesis de sus consideraciones respecto a la bibliografía, la documentación y la organización del conocimiento.



Portada de *El tratado de documentación...*, originalmente publicado en 1934.

Decir a casi un siglo de distancia que el trabajo de Otlet fue visionario, es un cliché. Explicarlo a detalle, en cambio, es un reto, cuanto más si durante mucho del tramo recorrido desde la primera edición en francés del *Tratado de documentación...* —ocurrida en 1934—, cualquier aproximación debía de hacerse desde la perspectiva de una obra difícil de localizar. Para el ámbito castellano no será hasta 1996 cuando se editó una pulcra traducción hecha por María Dolores Ayuso García, nuevamente agotada y vuelta a reeditar en 2007 por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, franqueándonos dos puertas: la de la disponibilidad y la del lenguaje, para tener entre las manos, finalmente, esta lectura básica para cualquiera que desee saber qué es la documentación y qué consecuencias se derivan, en particular, de este trabajo de Otlet.

Un tratado, en su sentido más alto, es un escrito o discurso exhaustivo sobre una materia determinada. En tanto género literario, entronca con la didáctica y, por lo mismo, lo profundo de un tema debe concebirse relacionado con un lenguaje claro y conceptos precisos, a partir de una estructura bien definida. Todos estos atributos son transparentes en la obra de Otlet, quien a más de definir la documentación y toda la serie de proximidades que, en tanto disciplina, la imbrican con la ciencia de los libros, extenderá su concepto de

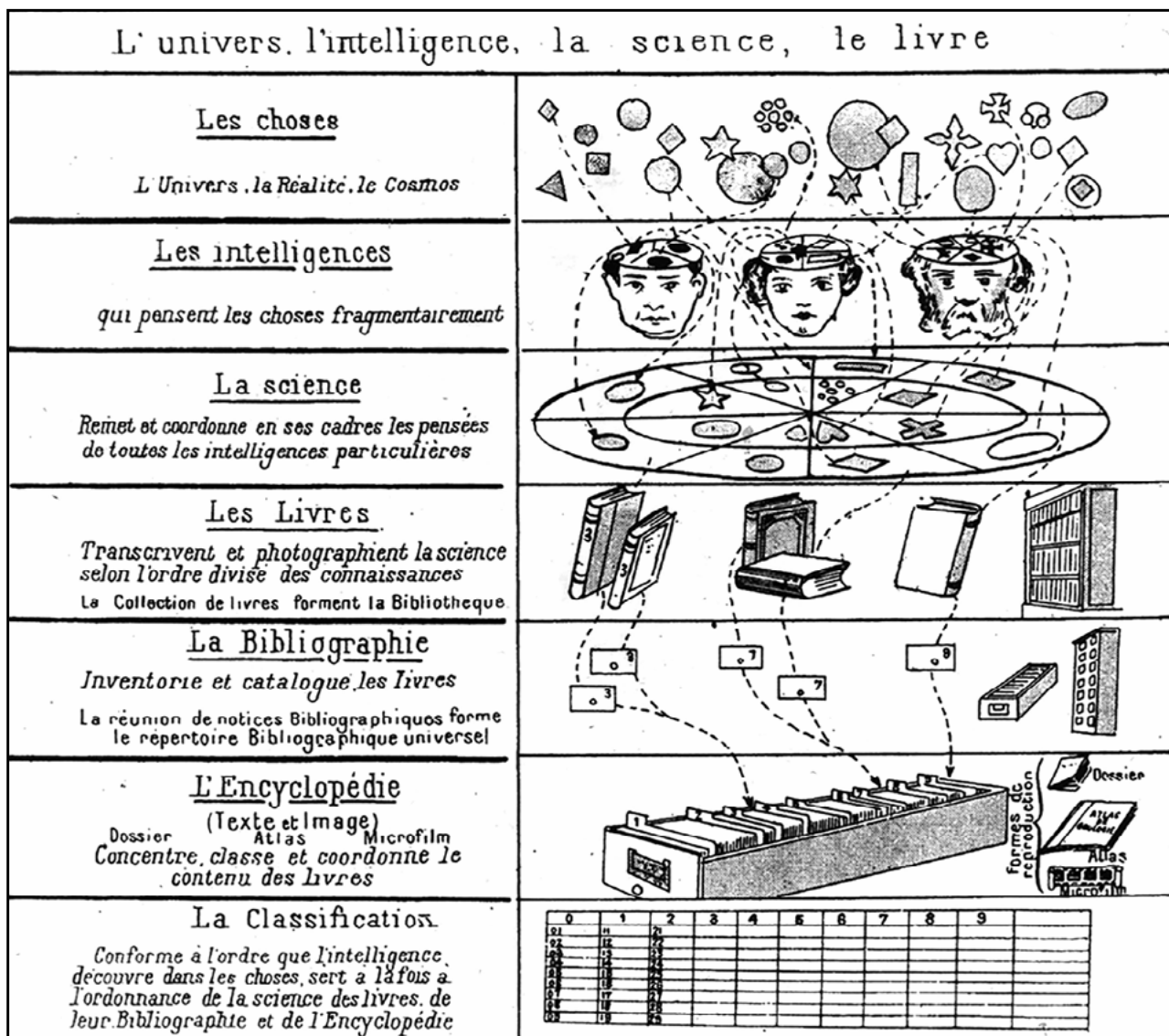


Diagrama "El universo, la inteligencia, la ciencia, el libro", publicado en *El tratado de documentación...*

documentación como un proceso de información inherente a disciplinas diferentes a la de la biblioteca y de sus libros, como lo serían archivos particulares, documentales, históricos o administrativos, pero también a cualquier organización depósito de cualquier índole de documentos que no fuesen gráficos o bibliográficos, como la música, transcripciones lapidarias, microfilms, procedimientos que transmiten imágenes en movimiento, como los materiales filmicos; o del pensamiento hablado, como los materiales fonográficos, extendiendo las dimensiones de la documentación a la enciclopedia y obras que codifican los datos por sí mismas, así como a las colecciones de los museos, organizaciones dedicadas a objetos "en tres dimensiones" (Otlet, 2007: 6-7).

Si bien la dimensión bibliográfica tiene un peso fundamental en toda su obra, Otlet resulta importante para los museos y el entendimiento de su documentación a partir de una novedad sumamente relevante: la de considerar documentos a una amplia tipología de objetos, incluyendo los de los museos, y diluyendo la perspectiva generalizada de considerar como documentos sólo los objetos de tipo textual. Esa consideración teórica, aparentemente superficial, aún en la actualidad nos lleva a ponderar pertinentes preguntas respecto de qué/quién es la información publicada en la web: del objeto evocado, de su representación (la fotografía, por ejemplo) de la representación de conocimiento que es su resumen (la ficha en la pantalla). Esta noción de Otlet será bien



Avenida Jalisco, Portal de Cartagena en Tacubaya, 1919 **Fotografía** © Archivo de la Secretaría de Movilidad de la Ciudad de México.

recibida por personalidades como Walter Schürmeyer o Suzanne Briet (Buckland, 1997; y Latham, 2012), y no obstante, cualquiera de ellos coincidirá en un aspecto esencial: su existencia material es requisito para que todo tipo de información pueda factiblemente ser organizada. El documento se convierte así en un soporte portador del pensamiento humano y la documentación en la ciencia transversal, capaz de organizar y transmitir al usuario de todo tipo de información producida por la humanidad.

Desde esta perspectiva ha de subrayarse el análisis de Otlet sobre una realidad cada vez más abrumadora y compleja, producto del desarrollo y de la inventiva de muchas naciones que, durante el periodo europeo de entreguerras, acrecentaron su enorme potencial tecnológico; de este modo, escribe:

[...] ininterrumpidamente maravillosos inventos han ampliado las posibilidades de la documentación. Éstos no se han presen-

tado en la prolongación directa del desarrollo del libro, sino, por decirlo así, en su prolongación derivada: el objeto en el museo, el telégrafo y el teléfono, la radio, la televisión, el cine, los discos. Hoy están bajo un cierto estudio los sustitutos del libro; en este sentido, los nuevos procedimientos permiten que el libro alcance los resultados que pretende (información, comunicación) poniendo en marcha otros medios además de él mismo. Pero también existe una elaboración adquirida, buscada o vislumbrada de los nuevos tipos de documentos. Por esa doble razón se les debe reservar a los sustitutos del libro un lugar importante dentro de la documentación (Otlet, 2007: 242-243).

Al museo y a la museología Otlet dedicará a lo largo de su obra algunas menciones, breves en realidad, pero que contienen preciosas semillas, como la de su definición de museo; así, retomando conceptos de un contemporáneo suyo, el británico Henry A. Miers (1858-1942), dirá que un museo pú-



Detalle de pintura mural en la ermita de San Baudelio, Casillas de Berlanga, Soria, España. Este santuario forma parte del listado de Bienes de Interés Cultural de España **Fotografía** © Diego Delso.

blico es todo edificio que sirve de depósito para la conservación de objetos relativos al arte, la historia, la ciencia o la industria, que está abierto al público para estos temas, y que la diferencia entre el museo y otras instituciones de la documentación será, lo reitera, en que comprende piezas en tres dimensiones destinadas en su colocación a ser vistas, no leídas, por lo que el museo podrá considerarse como “el libro in natura” (Otlet, 2007: 355-356).

Puede ser, con lo ya visto, que para la perspectiva de lo que hoy denominamos un sistema de documentación museística, los conceptos de Otlet resulten lejanos y que por el análisis que se lleva hasta aquí, también pudieran considerarse insuficientes. La perspectiva de esta reseña tiene una clara intención: servir de invitación a leer a quienes como Otlet, contribuyeron desde el cada vez más lejano siglo xx, al complejo panorama que hoy apreciamos, y que tal lectura se haga con una siempre enriquecedora perspectiva historiográfica, lo cual será un ejercicio refrescante para saber cuánto de esos pensadores y de esas antiguas lecturas nos aportan, y por lo mismo, también cuánto débito les tenemos desde la génesis de la sociedad de la información. ✚

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

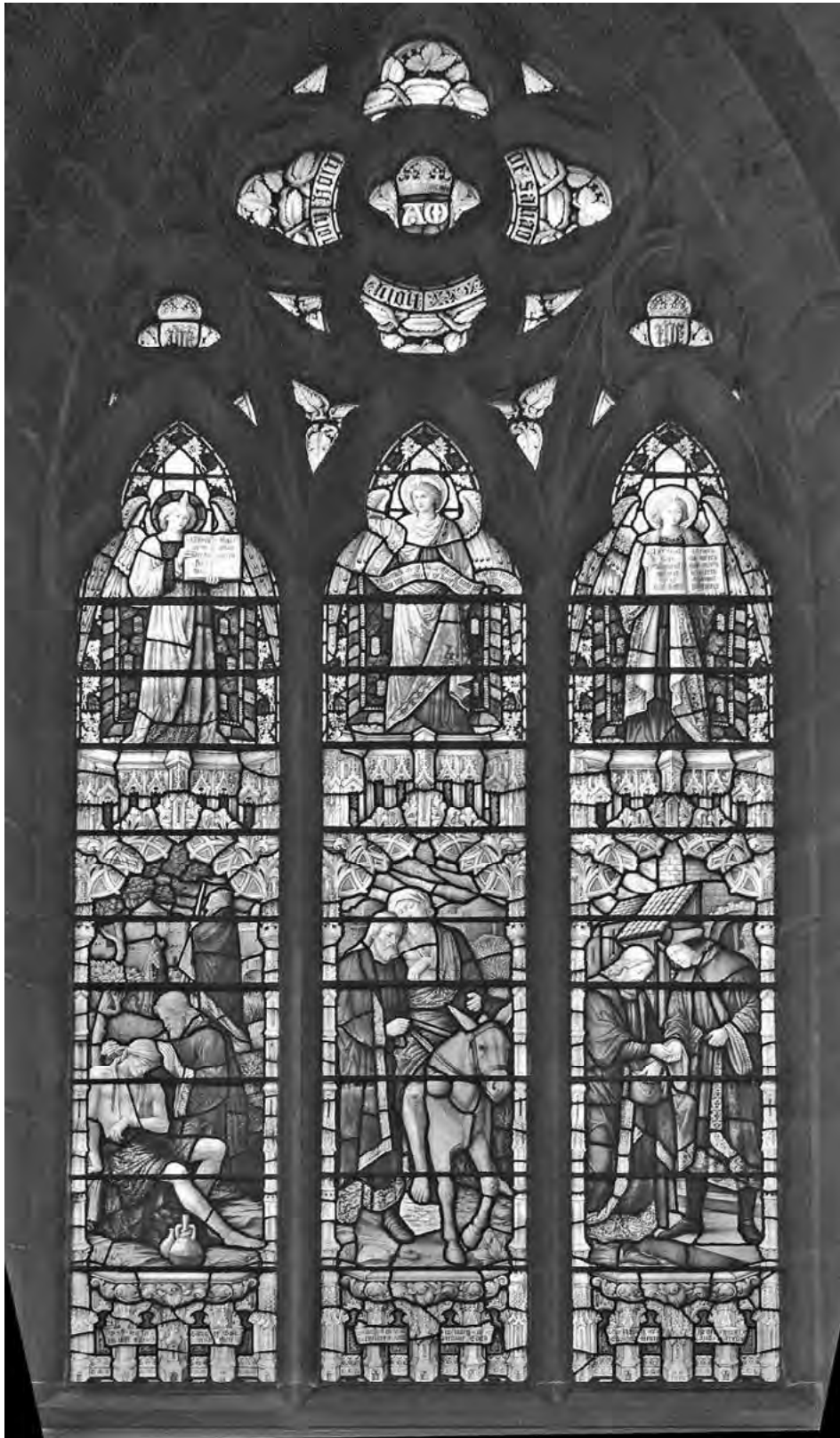
Nota

¹ El portal de la biblioteca digital Europea da acceso a recursos digitales de archivos, museos, bibliotecas y colecciones audiovisuales europeas. Permite explorar el patrimonio cultural y científico del *Viejo Continente*, desde la prehistoria hasta la actualidad.

² La Asociación de Recursos Visuales es una organización multidisciplinaria dedicada a promover la investigación y la educación en el campo de la gestión de la imagen dentro de los entornos educativos, culturales y comerciales.

Bibliografía

- Berners-Lee, T., *The World Wide Web Project* (3 de noviembre de 1992), recuperado de: <<https://www.w3.org/History/19921103-Hypertext/hypertext/WWW/TheProject.html>>, consultada el 2 de septiembre de 2019.
- British Museum, *British Museum Publishes its Collection Semantically*, recuperado de: <https://www.britishmuseum.org/about_us/news_and_press/press_releases/2011/semantic_web_endpoint.aspx>, consultada el 2 de septiembre de 2019.
- Buckland, M.K., “What is a ‘Document?’”, *Journal of the American Society for Information Science* (1986-1998), núm. 48, 1997, pp. 804-809.
- Commission Européenne, *Comunicado de prensa* (20 de noviembre de 2008), recuperado de: <https://europa.eu/rapid/press-release_IP-08-1747_es.html?locale=FR>, consultada el 2 de septiembre de 2019.
- Latham, K.F., “Museum Object as Document: Using Buckland’s Information Concepts to Understand Museum Experiences”, *Journal of Documentation*, vol. 68, núm. 1, 2012, pp. 45-71, recuperado de: <<https://doi.org/10.1108/00220411211200329>>, consultada el 2 de septiembre de 2019.
- Mundaneum Website, recuperado de: <<http://www.mundaneum.org/fr>>, consultada el 2 de septiembre de 2019.
- Otlet, P., *El tratado de documentación. El libro sobre el libro: teoría y práctica*, 2ª ed., D. Ayuso García (trad.), Murcia, Universidad de Murcia, 2007.
- Visual Resources Association, “VRA Core Schemas and Documentation”, en The Library of Congress. Standards Website, recuperado de: <<http://www.loc.gov/standards/vracore/schemas.html>>, consultada el 2 de septiembre de 2019.



Vitral memorial en honor de Henry Brockelhurst en la Iglesia de Cristo, parque Tosteh, Liverpool, 11 de septiembre de 2021 **Fotografía** © Rodhullan, atribuido por Nash para Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0 & GFDL.

Hacia la implementación de un modelo de documentación terminológica en la comunidad museística de México

Claudio Molina Salinas*, Silvana Árago Telona** y Blanca María Cárdenas Carrión***

UNA CONVOCATORIA PARA DEFINIR EL TÉRMINO “MUSEO”

Los museos son espacios de vanguardia que, a lo largo de la historia, han buscado mantener, por diferentes vías, su relación con la sociedad y las condiciones culturales que los enmarcan. Ellos, pues, se han transformado de gabinetes de tesoros a instituciones públicas destinadas a la democratización de la cultura y la ciencia, así como a espacios dedicados a la conservación del patrimonio de la humanidad hasta centros de consumo. Podríamos decir que si las sociedades cambian, los museos también, a la par de su definición, su función y las características que los distinguen.

La reflexión en torno del concepto de *museo* y la terminología asociada ha tomado muchas décadas y grandes esfuerzos de estudiosos y profesionales. Desde la segunda mitad del siglo xx, el Comité Internacional de Museos (por sus siglas en inglés ICOM) y, en particular, el Comité Internacional para la Museología (ICOFOM) han trabajado en el debate sobre la definición de términos, conceptos y paradigmas al interior de los estudios museísticos (Brunlon, 2019: 20).

Una museología tradicional de corte normativo operó, inicialmente, como un campo de conocimiento dedicado a la definición de criterios (cronológicos, estéticos y temáticos principalmente) para la clasificación de objetos y la creación de un vocabulario común. Sin embargo, el ICOM y la mayoría de los



Why is the museum definition so important?

MUSEO

“El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”

Definición de museo del ICOM, corresponde a 2017.

Convocatoria ICOM 2018, recuperado de: <<https://icom.museum/es/news/the-challenge-of-revising-the-museum-definition/>>.

MUSEO

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos.

Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario.



Definición de museo del ICOM, corresponde a 2019.

Definición de Museo 2019, recuperado de: <<https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>>.



Modelo de trabajo para la construcción de definiciones. Fuente: recuperada de: <<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo>>.

estudiosos defienden hoy una museología que, desde una perspectiva crítica y reflexiva, sea capaz de generar preguntas, atender las preocupaciones de cada comunidad y tomar conciencia de la diversidad de formas y estrategias empleadas en los diferentes museos (Brulon, 2019: 37).

En consecuencia, a finales de 2018, el ICOM abrió una convocatoria para renovar la definición de museo, bajo el argumento de que esta primera concepción no corresponde a las características y funcionamiento de los museos en la actualidad.

Por ello, en el año 2018, el ICOM invitó a sus miembros, comités y socios, por medio de un cuestionario publicado en internet, a proponer nuevas definiciones que reflejaran la transformación de los museos, pero sin olvidar la “unidad ex-

clusiva, definitoria y esencial” (ICOM, 2018) de los museos en relación con el patrimonio cultural y natural, así como con su compromiso con la sociedad, el diálogo intercultural y el aprendizaje.

En suma, la convocatoria fue atendida por más de 250 participantes interesados en expresar sus ideas y contribuir a la construcción de una noción más operativa. Finalmente, una nueva definición de museo está entre nosotros, misma que se puede ver en la segunda imagen del presente artículo.

En nuestra opinión, el método propuesto para la elaboración de esta definición es cuestionable desde el punto de vista de la terminología y de la antropología lingüística y, como es sabido por todos, los resultados han sido materia de debate reciente. Por lo tanto, en este trabajo exponemos un método alternativo que, sensible a las necesidades de un contexto específico, colabore en la formalización de definiciones más realistas con la comunidad museística de México.

El siguiente apartado lo comenzaremos con un breve desarrollo de un marco teórico correspondiente a un método innovador propuesto que, basado en supuestos de la antropología lingüística, pretende documentar conceptos en fuentes primarias (especialistas), secundarias (documentos especializados) y terciarias (obras de consulta).

Tras la explicación de cada uno de los pasos que conforman nuestra propuesta metodológica, en la siguiente parte del texto presentaremos un ejemplo con cinco términos y una taxonomía que, de acuerdo con nuestros intereses específicos y los resultados de nuestra investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), revela aspectos de gran interés, en particular, para los museos universitarios.

Como se puede adelantar, el presente artículo no se trata de un trabajo exhaustivo, sino de una propuesta que nos ha llevado a reflexionar sobre la localidad de los museos y a tomar en cuenta las nociones de cada comunidad lingüística para la definición de estos espacios tan complejos y cambiantes en el mundo actual.

UNA PROPUESTA PARA LA DOCUMENTACIÓN TERMINOLÓGICA

El método que se explica a continuación constituye una alternativa mucho más sistemática respecto de la propuesta metodológica del ICOM, de la que se habló en el apartado anterior que, además, permite controlar terminologías por campos semánticos (o asociativos) y esbozar definiciones de conceptos propios de comunidades de práctica. Esto se consigue mediante una serie de pasos, que se describen gráficamente en la tercera figura.

MODELO DE TRABAJO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE DEFINICIONES (LA PROPUESTA)

Como se puede observar, el método propuesto en la última figura citada consta de seis pasos, que no necesariamente son secuencias estrictas y que están mediados por la documenta-

ción en fuentes documentales primarias, secundarias y terciarias (globos en color negro); es decir, el método propuesto es un conjunto ordenado de operaciones sistemáticas ordenadas con la finalidad de obtener propuestas de definiciones sustentadas en fuentes documentales. A continuación se explica con detalle cada uno de los pasos propuestos y los fundamentos teóricos que los sustentan.

Paso 1. *Documentar los conceptos asociados a un campo semántico*. Búsqueda documental de términos ampliamente reconocidos por instituciones internacionales, nacionales y autores reconocidos en el medio. Esto puede hacerse mediante búsquedas en documentos, páginas de internet oficiales de instituciones y, naturalmente, en bibliografía especializada.

Paso 2. *Corroborar cuáles de estos términos son usados por especialistas*. El método de la disponibilidad léxica (Gougenheim *et al.*, 1956) supone que, a partir de un estímulo específico, en este caso, una pregunta detonadora aplicada a un grupo de informantes, que remite a campo semántico, se puede obtener fácilmente el léxico disponible que se relaciona con esta área de interés.

Considerando esta idea, se propone una adaptación del método de la disponibilidad léxica que consiste en que a partir de una pregunta específica (¿Cuáles son los términos asociados a...?) se solicita a un grupo de informantes que seleccionen de una lista, con los términos documentados en el paso anterior, todas aquellas formas que reconocen, usan cotidianamente y que pertenecen al campo semántico que se está documentando.

Paso 3. *Seleccionar los términos que son comunes a tres o más especialistas*. Para asegurarnos de que la mención o señalamiento del uso de un término por un especialista no es un hecho aislado y que no es reconocido por el resto de los informantes (*hapax legomena*), se propone que se consideren únicamente los términos que sean identificados por tres o más informantes, con la finalidad de obtener lo que se denomina el *léxico común* (Lara, 2006).

Paso 4. *Documentar los significados de los términos en fuentes terciarias*. El paso siguiente es buscar significados de los términos que se han validado con los dos pasos anteriores. Estos significados se deben documentar en obras de consulta especializadas, escritas en la lengua en la que se encuentran los términos de los que se disponga. Se recomienda hacer una ficha con cada uno de los términos.

Paso 5. *Elaborar las definiciones*. A partir de la documentación de los significados de los términos se deben seleccionar algunas frases o palabras clave que describan, primero, los rasgos que aluden al tipo de noción al que se hace referencia (clase general) y, segundo, las características específicas que distinguen al concepto del resto con los que se relaciona dentro del campo semántico (rasgo especificador). Esto permitirá construir lo que Wüster describe como definiciones

sustanciales que, en palabras del autor, indican que “el contenido del concepto parte de un género conocido y especifica los caracteres restrictivos que identifican el concepto por definir y lo diferencian de los demás conceptos” (Wüster, 1998: 66).

Para completar la explicación de un concepto se pueden reconocer otras frases o palabras clave que describen la funcionalidad o que explican para qué sirve la noción en la que se está trabajando. A partir de este proceso se puede construir una definición funcional o explicativa que complementa a la definición por comprensión que, según Porto (2002: 283), sirve para informar “valores, funciones o usos”.

En este caso, las palabras o frases seleccionadas dan forma a las definiciones que se redactan en, al menos, dos oraciones: una, para la definición sustancial y, la segunda, para la definición funcional. Los redactores de conceptos pueden agregar toda la información que consideren relevante después de estas oraciones.

Paso 6. *Ordenar las definiciones a partir de sus relaciones dentro de una taxonomía*. Este último paso implica dos acciones simultáneas; a saber, precisar la redacción de las definiciones de los conceptos y, a la vez, definir relaciones jerárquicas entre términos (sean horizontales o verticales).

Para dejar mucho más claro los alcances y límites de cada uno de estos pasos, en el apartado siguiente incluimos un ejemplo acotado a cinco casos en los que se ilustra la propuesta metodológica, para cada uno de los seis pasos.

FORMALIZACIÓN DE LA DEFINICIÓN DE “MUSEO” Y DE ALGUNOS TÉRMINOS AFINES

Considerando la necesidad de contar con una definición de *museo* mucho más coherente con las características y necesidades de nuestros tiempos y con la intención de ilustrar la aplicación del método que aquí se propone, a continuación se presenta cómo se construyeron y se ordenaron cinco conceptos relacionados con el de “museo”.

Paso 1. En este paso se documentaron todos los conceptos asociados al campo semántico de las “instituciones museísticas”, considerando fuentes secundarias a las publicaciones oficiales de instituciones internacionales (ICOM, 2007; Ministerio de Educación, 2019; UMAC, 2019), entre otras; de instituciones nacionales (INAH, 2009; SUMYEM, 2016; INBAL, 2019), por citar algunas; y de documentos especializados en museología y documentación del patrimonio (Fernández, 2001; Desvallées y Mairesse, 2010; Recio, 2016), entre otros. A partir de estas fuentes se documentaron 200 términos relacionados con el campo semántico en cuestión.

Paso 2. Tomando en cuenta los 200 términos y ante la duda de que éstos estuvieran en uso dentro de la comunidad de práctica para la que se ha formalizado este trabajo, se aplicó un cuestionario a 12 especialistas de museos con la siguiente indicación: “Por favor, subraye los términos de la lista

Sobre el instrumento: Este instrumento tienen la finalidad de identificar distintos tipos de instituciones museales o museísticas universitarias. Para su resolución es necesario considerar:

1. Sus respuestas no serán evaluadas. En el caso de que usted dude sobre alguna respuesta, mejor recomendamos no subrayarla.
2. Le suplicamos no usar ningún diccionario u otro tipo de fuente de información para resolver este cuestionario.
3. El cuestionario se compone de una sola pregunta que es aplicable al resto de reactivos.
4. Al terminar el cuestionario, revise que su nombre y dependencia están debidamente escritos en los apartados superiores.

Por favor, subraye con pluma, exclusivamente los términos de la lista que usted SÍ CONSIDERARÍA que son **INSTITUCIONES MUSEALES UNIVERSITARIAS**:

- | | | |
|-----------------------------------|---|-----------------------------------|
| <u>1. Museo antropológico</u> | <u>19. Museo de arte religioso</u> | <u>36. Museo de la ciudad</u> |
| <u>2. Museo arqueológico</u> | <u>20. Museo de artes</u> | <u>37. Museo de clase</u> |
| <u>3. Museo baluarte</u> | <u>21. Museo de artes aplicadas</u> | <u>38. Museo de comercio</u> |
| <u>4. Museo casa</u> | <u>22. Museo de artes decorativas</u> | <u>39. Museo de comercio y</u> |
| <u>6. Museo científico -</u> | <u>23. Museo de artes y costumbres</u> | <u>comunicación</u> |
| <u>tecnológico</u> | <u>populares</u> | <u>40. Museo de comercio y de</u> |
| <u>7. Museo clásico</u> | <u>25. Museo de bellas artes</u> | <u>las comunicaciones</u> |
| <u>8. Museo contemplativo</u> | <u>26. Museo de botánica</u> | <u>41. Museo de comunidades</u> |
| <u>10. Museo de agricultura y</u> | <u>27. Museo de ciencia</u> | <u>42. Museo de correos</u> |
| <u>de los productos del suelo</u> | <u>28. Museo de ciencia y de</u> | <u>43. Museo de criminología</u> |
| <u>11. Museo de agricultura</u> | <u>tecnología</u> | <u>44. Museo de educación</u> |
| <u>productos del suelo</u> | <u>29. Museo de ciencia y técnica</u> | <u>45. Museo de escuela</u> |
| <u>12. Museo de antropología</u> | <u>30. Museo de ciencia y</u> | <u>46. Museo de etnografía</u> |
| <u>13. Museo de armas</u> | <u>tecnología</u> | <u>47. Museo de etnografía y</u> |
| <u>14. Museo de arqueología</u> | <u>31. Museo de ciencias</u> | <u>folklore</u> |
| <u>15. Museo de arquitectura</u> | <u>32. Museo de ciencias naturales</u> | <u>48. Museo de etnología y</u> |
| <u>16. Museo de arte</u> | <u>33. Museo de ciencias sociales y</u> | <u>antropología</u> |
| <u>17. Museo de arte</u> | <u>servicios</u> | <u>49. Museo de figuras</u> |
| <u>contemporáneo</u> | <u>34. Museo de ciencias sociales y</u> | <u>históricas</u> |
| <u>18. Museo de arte moderno</u> | <u>servicios sociales</u> | <u>50. Museo de física</u> |
| | <u>35. Museo de ciencias y técnica</u> | |

Resultados del cuestionario aplicado: Fuente: recuperada de: <<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo>>.

| TÉRMINO | LR | MAPL | PAJ | RMA | TOTAL |
|--------------------------|----|------|-----|-----|-------|
| 1 MUSEO | X | X | X | X | 8 |
| 2 CASA MUSEO | X | X | X | X | 7 |
| 3 GALERÍA DE ARTE | X | X | X | X | 7 |
| 4 JARDÍN BOTÁNICO | X | X | X | | 7 |
| 5 CIBERMUSEO | X | X | | X | 6 |
| 6 ECOMUSEO | X | X | | X | 6 |
| 7 GALERÍA | | X | X | X | 6 |
| 8 HERBARIO | X | X | X | X | 6 |

Excel con los resultados de la cuantificación de las respuestas. Fuente: recuperada de: <<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo>>.



Jerarquización de los cinco términos que funcionan como ejemplo.
Fuente: recuperada de: <<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo>>.



Jerarquización de los cinco términos que funcionan como ejemplo, con sus definiciones. Fuente: recuperada de: <<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo>>.

que usted *si consideraría* que son *instituciones museísticas*". El resultado de la aplicación de este instrumento se puede observar en la cuarta figura (únicamente se muestran los resultados y se han ocultado intencionalmente los datos personales del informante).

Paso 3. El paso siguiente es determinar el léxico común a tres o más especialistas, con el objetivo de conseguir una evidencia empírica del uso consistente de los términos propuestos dentro de la comunidad de práctica. Los resultados se transcribieron en un tablón de Excel y se cuantificó el número de respuestas para cada término; al final, se ordenó de mayor a menor el número de los resultados. El tablón de Excel se puede apreciar en la quinta figura.

Paso 4. Una vez definidos los términos validados, se buscaron las definiciones en distintas fuentes de consulta. De cada una de las definiciones se recuperaron las palabras o frases más relevantes que contestaran a estas tres preguntas:

- 1) ¿A qué tipo de noción hace referencia el término?
- 2) ¿Qué características específicas distinguen al concepto del resto?
- 3) ¿Para qué sirve o cuáles son sus funciones primordiales?

Las respuestas documentadas en las obras de consulta se organizaron en fichas que, posteriormente, nos llevaron a elaborar las definiciones.

Paso 5. Como ya se dijo antes, las respuestas coincidentes con las preguntas 1 y 2, documentadas en obras de consulta, constituyeron la primera parte de la definición o la definición sustancial. Mientras que las respuestas a la pregunta 3 formaron parte de la definición funcional o explicativa. Lo anterior se puede observar con mayor claridad en el ejemplo

siguiente, donde se enumeran las respuestas dentro de la definición:

Galería universitaria

- [1] (*Clase general*) Galería.
- [2] (*Rasgo especificador*) cuya titularidad, desde un punto de vista jurídico, pertenece a una universidad o institución de educación superior.
- [3] (*Función sustantiva*) y en la que se pone particular énfasis en la exposición de obras del cuerpo académico y del alumnado.

Como se puede advertir en el caso expuesto, una "galería universitaria" pertenece a una clase superior llamada [1] "galería", y se distingue del resto de galerías por su estatus jurídico, mismo que se distingue con el número [2]. Por último, el modelo de definiciones propuesto evoca, también, a una de sus funciones sustantivas, a saber: [3] "pone particular énfasis en la exposición de obras del cuerpo académico y del alumnado".

Paso 6. Para ordenar las definiciones en una taxonomía es importante contar con las nociones ya elaboradas, pues sólo se pueden organizar jerárquicamente los términos a partir de su significado. Tal y como se apreció en el ejemplo anterior, "galería universitaria" es un tipo de "galería", por ello se ordena como un concepto más específico de galería; a su vez, "galería" es una definición más específica de "espacio museográfico". Para entender mejor estas relaciones, se propone una jerarquización que puede observarse en la sexta figura.

Por último, se presenta esta misma jerarquización junto con las definiciones de cada uno de los conceptos, con la finalidad de que se entiendan mejor las relaciones semántico-

sistemáticas que establecen entre ellos y el porqué de la jerarquía organizada en superclases, clases y subclases (véase la séptima figura).

CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Jurij P. Pisculin sostenía que la museología es una ciencia que debe garantizar líneas de trabajo para los museos en la sociedad moderna (ICOFOM, 1980). Es cierto que el presente texto sugiere más preguntas que respuestas, pero estamos, en efecto, cumpliendo con la demanda de posibles y nuevas rutas a seguir para los museos y sus especialistas.

En primer lugar, el diseño y aplicación del método propuesto nos reveló, como se aprecia en nuestra taxonomía, que la convocatoria del ICOM y las preocupaciones que le dieron origen debieron considerar prioritaria la definición de *espacio museográfico*, por ser más amplia o general, y tal vez, más adecuada a la gran diversidad de expresiones museográficas que hoy existen. En este texto proponemos una definición operativa que resultó de la investigación, reflexión y consulta de fuentes primarias, secundarias y terciarias, pero reconocemos que aún queda mucho por hacer.

Por otra parte, consideramos que existen futuras líneas de investigación, como sistematizar la evaluación de las definiciones propuestas y hacer precisiones a los glosarios locales. De igual manera, reconocemos que el método propuesto es exclusivo para trabajos monolingües y que queda como asignatura pendiente hacer las adecuaciones pertinentes para un trabajo en otras lenguas. ✦

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

** Universum, UNAM.

*** Posgrado en Filosofía de la Ciencia, UNAM.

Bibliografía

- Brulon, B., "Museology, Building Bridges", en Bruno Brulon (ed.), *A History of Museology. Key authors of museological theory*, París, ICOFOM, 2019, pp. 17-40.
- Desvallées, A. y F. Mairesse, *Conceptos claves de museología*, París, Armand Colin / ICOM, 2010.
- Fernández, L.A., *Museología y museografía*, España, Serbal, 2001.
- Gougenheim, G., R. Michea, P. Rivenc y A. Sauvageot, *L'élaboration du français élémentaire. Etude sur l'établissement d'un vocabulaire et d'une grammaire de base*, París, Didier, 1956.
- ICOM, *Cómo administrar un museo. Manual práctico*, La Habana: ICOM / UNESCO, 2007.
- _____, "El reto de revisar la definición de museo", página electrónica del ICOM, 2018, recuperada de: <<https://icom.museum/es/news/the-challenge-of-revising-the-museum-definition/>>, consultada el 23 de agosto de 2019.
- _____, "Definición de museo", página electrónica del ICOM, 2019, recuperado de: <<https://icom-museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>>, consultada el 23 de agosto de 2019.
- ICOFOM, "Museological Working Papers", núm. 1, 1980, página electrónica del ICOFOM, recuperado de: <<https://icofom.mini.icom.museum/es/publicaciones-2/museological-working-papers/>>.
- _____, ICOFOM, 2017, recuperado de: <<https://network.icom.museum/cocofom/L/1/>>, consultada el 23 de agosto de 2019.
- INAH, *Conocimientos básicos del INAH*, México, Coordinación de Recursos Humanos, 2009, recuperado de: <https://gobiernodigital.inah.gob.mx/Proyectos/servicio_profesional_carrera/temp/conocimientos_basicos_INAH.pdf>, consultada el 23 de agosto de 2019.
- INBAL, "Museos", en página electrónica del Instituto Nacional de Bellas Artes, 2019, recuperado de: <<https://www.inba.gob.mx/museos>>, consultada el 23 de agosto de 2019.
- Lara Ramos, L.F., *Curso de lexicología*, México, El Colegio de México, 2006.
- Ministerio de Educación, *Tipos de museos*, Buenos Aires, Haciendo Buenos Aires, 2019, recuperado de: <<https://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/aer/pdf/tiposmuseos.pdf>>, consultada el 23 de agosto de 2019.
- Porto Dapena, J-Á., *Manual de técnica lexicográfica*, Madrid, Arco Libros, 2002.
- Recio Crespo, M.Á. (ed.), *El lenguaje sobre el patrimonio. Estándares documentales para la descripción y gestión de colecciones*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016.
- SUMYEM, *Seminario Universitario de Museos y Espacios Museográficos*, 2019, recuperado de: <<http://www.sumyem.unam.mx/museos.html>>, consultada el 23 de agosto de 2019.
- UMAC, *Worldwide Database of University Museums and Collections*, 2019, recuperado de: <<http://university-museums-and-collections.net/search?type%5B%5D=6>>, consultada el 23 de agosto de 2019.
- Wüster, E., *Introducción a la teoría general de la terminología y a la lexicografía terminológica*, Barcelona, Institut Universitari de Lingüística Aplicada-Universitat Pompeu Fabra, 1998.

La memoria de los inmuebles de México en los archivos del Centro de Documentación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos

Martha Julieta García García* y Norma Cervantes Lozano*

Los expedientes, fotografías, planos y libros que hacen referencia a las construcciones desde el virreinato hasta el siglo XIX en nuestro país, son tan importantes como los inmuebles históricos. La documentación que se ha conformado en torno a sus restauraciones, narraciones históricas, trámites administrativos —diversas intervenciones más— se resguardan en el Centro de Documentación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH). En estas líneas queremos mostrar parte de la riqueza de nuestros archivos, así como de algunos trabajos que se han realizado para su clasificación y conservación.

Una de las labores que cada vez adquiere mayor visibilidad en las actividades que realiza el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) es la catalogación de sus corpus documentales. Como antecedente de la institucionalización de este organismo se hicieron trabajos encaminados a documentar los procesos de conservación de inmuebles con relevancia social. Pensemos en el inicio del siglo XX, cuando el uso de nuevos inventos, como la fotografía, significaba utilizar la tecnología de vanguardia y gracias a ello ahora contamos con imágenes que son consideradas fuentes primarias documentales.

Los inspectores generales, atendiendo a su reglamento interno, conformaron, sin proponérselo, un archivo de documentos con información donde se debía especificar la ubicación geográfica de los inmuebles en los recorridos que se programaban a lo largo y ancho del país; por ello, dibujaron planos y mapas, así como plantas, alzados, cortes, entre otros, de cada inmueble visitado (Guzmán y Rodríguez, 2018: 6). Además, iban registrando para la posteridad la apariencia y los detalles de esas edificaciones, tomando fotogra-

fías sin una intención estética específica, sino con la mirada e intención de quien quiere mostrar a otros lo que su mirada capta.

Cabe mencionar que aún falta por investigar el recorrido que han hecho los acervos documentales de la actual CNMH, que se nutre de buenas anécdotas, así como de decisiones que a la postre no han resultado benéficas.

Un ejemplo de lo anterior es el vínculo que tienen las colecciones fotográficas de los expedientes documentales y que se refleja en la clasificación utilizada en ese momento para los dos acervos, lo que nos hizo plantearnos una primera hipótesis que consistió en separar las fotografías de los expedientes documentales para la formación de la fototeca. Sin embargo, a partir de entrevistas efectuadas a personas que trabajaron en los primeros, archivo y fototeca, además de la información que nos proporcionan los mismos expedientes, se desprende nuestra segunda hipótesis: algunas fotografías de la fototeca son reproducciones de las contenidas en los expedientes; otras más, la gran mayoría, fueron imágenes entregadas por separado desde el inicio, lo que constituye el origen de procedencia diferenciado en ambos archivos: el fotográfico y el documental.

LA IMPORTANCIA DE IDENTIFICAR, CLASIFICAR Y CATALOGAR

Los archivos al ser conglomerados de información deben estar organizados y descritos para un acceso adecuado, y deben conservarse como memoria histórica para sustentar la identidad de la sociedad. Es por ello que el Centro de Documentación de la CNMH, con base en la metodología archivística, ha contribuido como unidad gestora a la conservación, preservación y difusión del patrimonio documental del instituto,



Acceso al Archivo Histórico Planoteca Jorge Enciso, 26/07/2021 **Fotografía** © Julieta García.

que refleja su quehacer y sus decisiones respecto de los monumentos históricos inmuebles.

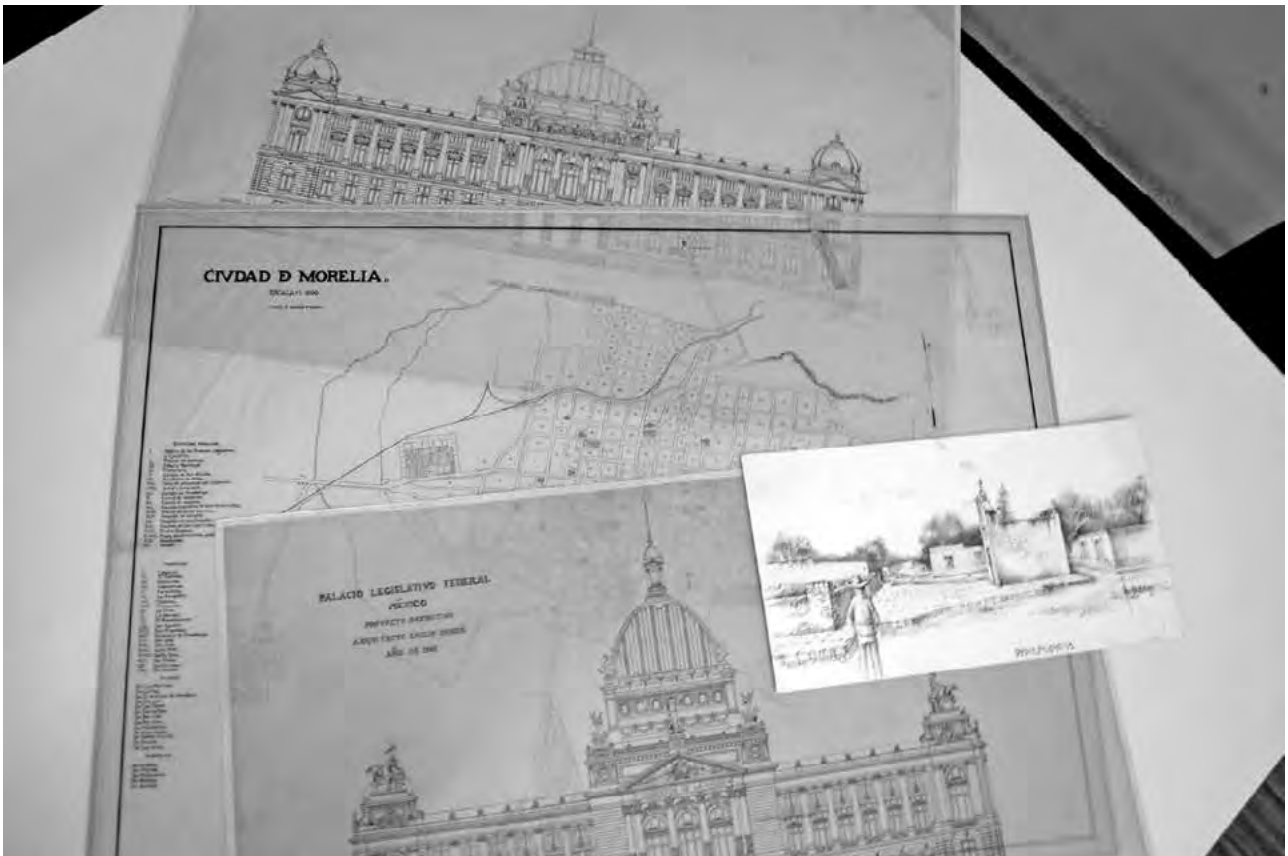
Si bien en el pasado la archivística era una tarea fundamental, con el paso de los años y la acumulación mayor de documentos, dicho quehacer empezó a considerarse como castigo para los trabajadores que eran consignados a esa área,

y la actividad fue desvalorada. Actualmente, la archivística, de ser calificada como disciplina pasó a ser considerada ciencia con metodología, objeto de estudio, principios y normas propias.

La memoria de los inmuebles se documentaba y desde la antigüedad se escribía lo estrictamente necesario: “El documento se elaboraba cuando existía una necesidad patente, como ser los documentos de catastro y de propiedad de valores inmuebles” (Arévalo, 2002: 16).

Así, el Archivo Histórico y Planoteca Jorge Enciso es de gran valor patrimonial porque resguarda los documentos de las intervenciones arquitectónicas en los inmuebles considerados *monumento histórico*, efectuadas durante el siglo xx.

Entendemos que los documentos de archivo son los que registran valores testimoniales y culturales, y el conjunto de esos documentos organizados conforman expedientes. Así, a efecto de llevar a cabo dicha labor, la primera tarea fue la de identificar la documentación del Archivo Jorge Enciso, para posteriormente clasificar, ordenar y lograr conformar los fondos, las secciones y las series documentales que integran el cuadro de clasificación. La mayor parte de la documentación estaba organizada de manera geográfica, de ahí que se le lla-



Planos del Archivo Histórico y Planoteca Jorge Enciso, 27/05/2015 **Fotografía** © Norma Cervantes Lozano.



Documentos del Archivo Histórico y Planoteca Jorge Enciso, 27/05/2015 **Fotografía** © Norma Cervantes Lozano.

para *archivo geográfico*. Los expedientes corresponden a inmuebles históricos, que fueron organizados por estado, municipio, localidad y dirección, es decir, por materia, lo cual es funcional para dar atención a los usuarios. El orden de procedencia de las unidades administrativas se reunió en un mismo expediente, antes de llegar a su sede actual. Nosotros respetamos ese orden de procedencia, y por la temática de la documentación se asignó el nombre de la sección como intervención de inmuebles. Posterior a ello, se identificaron seis secciones más. La importancia de la clasificación radica en elaborar un análisis de la información, ya que en ella se reflejan las funciones de la institución.

Para dar acceso a estos documentos es importante poseer instrumentos de consulta; no basta confiar en la memoria del personal que conoce el archivo por llevar años en esa área. Los avances de la tecnología nos han permitido elaborar de manera sistemática algunos de esos instrumentos, entre los que destacan los inventarios y catálogos, en los cuales se plasma la descripción documental en diferentes niveles, siendo la catalogación la más exhaustiva.

LAS SECCIONES QUE CONFORMAN EL ARCHIVO

A partir de la organización de los documentos y de las consultas consecutivas de los usuarios se han podido establecer algunas colecciones, secciones, series y subseries derivadas también de la estructura interna de la institución.

Intervenciones. Una de las secciones más consultada en el Archivo Histórico y Planoteca Jorge Enciso es la que se denominó “Intervenciones a inmuebles históricos”. Se trata de los expedientes integrados por una tipología documental muy particular, generada en la institución, en principio para realizar gestiones administrativas vinculadas al inmueble, por ser histórico o por situarse en una zona de monumentos históricos.¹ Contienen oficios, citatorios, circulares, memorandos, notificaciones o recibos de algún pago efectuado por la gestión de un trámite. A esos expedientes se les fueron incorporando dictámenes de conservación, diagnósticos, autorizaciones e informes de intervenciones, notas hemerográficas, imágenes fotográficas, investigaciones e, incluso, el decreto de su declaratoria como monumento histórico.



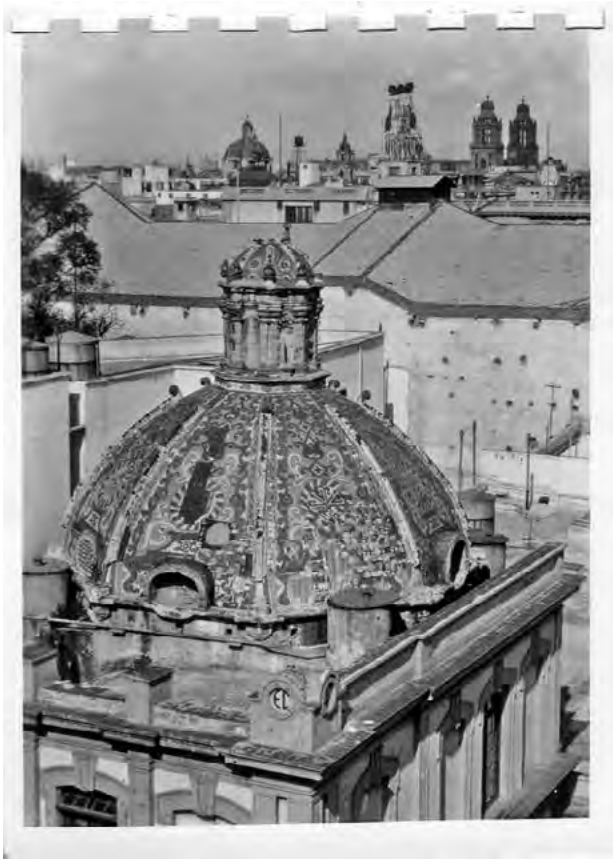
Mapas del Archivo Histórico y Planoteca Jorge Enciso, 27/05/2015 Fotografía © Norma Cervantes Lozano.



Inspectores. Fotógrafo no identificado, **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, INAH/cr_puebla-ut80.



Iberarchivos Proyecto 2012-075
cambio de cajas, 9/02/2021
Fotografía © Julieta García.



Cúpula de la Capilla de San Antonio en el Antiguo Convento de San Francisco. Fotógrafo no identificado, **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, INAH/ icnmhf_cr_cuahtemoc33_XXXIV-23b.

Actas de la Comisión de Monumentos. Es evidente que los criterios de valoración y conservación han variado a través de las décadas. Un acontecimiento muy evidente que modificó tanto la organización espacial en los inmuebles como la configuración de los espacios urbanos fue la aplicación de la Ley de Desamortización de Bienes de la Iglesia y de Corporaciones;² décadas después, en 1914 se creó un órgano consultivo propuesto por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes con la intención de, entre otras disposiciones, constituir un consejo directivo en el que participaran las cabezas de las instituciones culturales encargadas del estudio y de la conservación de las construcciones icónicas; así, la Universidad Nacional en la persona de su rector; el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología y la Biblioteca Nacional, también con la presencia de los directores correspondientes, así como un arquitecto con el cargo de inspector general, dos consejeros, inspectores subalternos y personal técnico, conformaron dicha instancia. De esas transformaciones y las discusiones que se llevaron a cabo da cuenta la sección Actas de la Comisión de Monumentos. En fechas recientes ha sido tema de estudio para tesis de licenciatura.³

Exportación e importaciones. El fondo de la CNMH tuvo varias sedes. Inició en la Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos en la calle de Academia 12 y permaneció allí hasta 1918; a partir de entonces no tenemos evidencia alguna hasta que fue instalado en la antigua Dirección de Monumentos Históricos, ubicada en la calle de Córdoba 45, en la colonia Roma de la Ciudad de México; en 1970 se le trasladó a las instalaciones del antiguo convento de Culhuacán y de éste al de Churubusco.

De Churubusco, el archivo documental fue llevado, en el año 2000, a un edificio exprofeso para la CNMH, ubicado en la calle de Correo Mayor 11, en el Centro de la Ciudad de México, su actual sede. El archivo fotográfico que ahora conforma la Fototeca Constantino Reyes-Valerio sí estuvo en Culhuacán. La sección Exportaciones e Importaciones de este fondo se formó como archivo del área de aquella remota ubicación; sus 43 cajas constituyen aproximadamente 50 por ciento del corpus total en que se dividió durante la mudanza, encontrándose la mitad restante en el Archivo Histórico del INAH. El contenido que se resguarda en la CNMH está en proceso de catalogación y en términos generales podemos decir que se trata de documentos en los que las autoridades de Educación, Hacienda y Antropología otorgaron permisos para el préstamo temporal de piezas prehispánicas o artísticas, consideradas monumentos arqueológicos o históricos, que formaron parte de exposiciones en algunos estados de la república o fuera de México, en Europa principalmente, siendo la temporalidad de entre 1916 y 1981.⁴

Fonden. Es una sección que está integrada por documentación en fotocopia relativa a situaciones administrativas y fiscales de cierres de obras, derivadas del Proyecto Atención a Inmuebles Dañados por el Sismo de 1999 en los estados de Puebla, México y Oaxaca.

Dirección de Monumentos Coloniales y de la República y la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos. Son dos secciones que se identificaron, también entre 2006 y 2013; de la primera se elaboró un inventario y de la segunda se empezó a trabajar una guía específica en 2020, se reconocieron temas administrativos y de correspondencia, como solicitudes de ayuda para inmuebles dañados por alguna causa de origen no antropogénico, solicitudes de fotografías y listados de nombres del personal que intervino en las gestiones y expedientes de los mismos, por citar algunos. La documentación se encuentra organizada de manera cronológica. Respecto de la historia archivística de esta documentación no contamos con evidencias de transferencias; sin embargo, tenemos conocimiento de que en el Archivo Histórico Institucional se encuentra una serie documental con el nombre de Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos conformada por 396 expedientes referentes al personal, 78 de ellos generados entre 1917 y 1930, y los 318 restantes

entre 1898 y 1932 (Mendiola, 2005: 65). Entre la documentación de la Dirección de Monumentos se puede reconocer a personajes renombrados, como Carlos Obregón Santacilia, y temas sorprendentes, por ejemplo, existe un documento de una persona que busca un tesoro y pide permiso para excavar en una vivienda de la calle Leandro Valle en la Ciudad de México, además de asuntos administrativos, entre ellos pérdida de tarjeteros, circulares de vacaciones. Asimismo, se abordan tópicos de relevancia sobre bienes muebles, además destaca la designación de Jorge Enciso en la Comisión Mexicana del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual.

Es importante destacar que los expedientes que se están catalogando nos permiten advertir que los procesos archivísticos han variado a lo largo del tiempo, pues en las carátulas aparece un número alfanumérico, los números son arábigos y romanos, pero desafortunadamente no contamos con la identificación de estas claves, aunque los conservamos en el inventario actual porque nos ayudará para elaborar el contexto de la documentación.

Fototeca Constantino Reyes-Valerio. Las fotografías, valoradas como documentos también, aunque se diferencian del texto lineal, llevan una gestión archivística similar a la del resto de la documentación en el acervo. Hasta ahora se han identificado ocho secciones y tres colecciones ordenadas de manera geográfica.⁵ Así, el estudio y análisis de este documento ha permitido y cambiado su uso, no sólo como una mera ilustración; la tarea de mantener organizado el acervo ha llevado a sistematizarlo con un catálogo, contribuyendo al análisis y difusión documentada del corpus fotográfico para los estudiosos interesados en determinados personajes o en los procesos constructivos e intervenciones arquitectónicas de los monumentos históricos.

Si bien la labor de gestión con la fotografía es reciente, la Fototeca Constantino Reyes-Valerio, el Archivo Histórico y Planoteca Jorge Enciso y la biblioteca, cuentan con sus instrumentos de apoyo para ello, entre ellos el manual de procedimientos.⁶

Aún falta por elaborar la historia archivística de las secciones y colecciones, tarea que requiere de actividades de investigación y análisis para entender el origen de la procedencia de las fotografías, que requieren de mayor estudio, ya que en muchos casos no contamos con datos básicos.⁷ En este sentido, tenemos el caso de las fotografías de Raúl Estrada Discúa, las cuales desconocemos cómo llegaron a la Fototeca, tampoco hemos encontrado documento que avale que haya trabajado para el INAH, y sólo sabemos que era el fotógrafo oficial del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIS-UNAM). Por otra parte, se busca contextualizar la donación de las tarjetas postales de inmuebles históricos de Anita Risdon.

La fototeca cuenta con soportes variados, entre ellos, negativos en vidrio, en plástico, estereoscópicas, diapositivas e impresiones. La sección más consultada son los llamados álbumes cajas rojas, que efectivamente es un conjunto de fotografías engargoladas y cubiertas por una cajita de color rojo, de entre 1950 y 1980, serie cuyo nombre oficial es *Fotografías Contemporáneas de Monumentos Históricos*. Sabemos que el investigador Constantino Reyes-Valerio armó estos álbumes con las fotografías entregadas por historiadores y arqueólogos, producto de sus trabajos de supervisión o investigación.

APOYOS DE OTRAS INSTANCIAS: ADABI, ADAI, ENBA

Los apoyos para la identificación, organización, catalogación, digitalización y sistematización de los acervos documentales y gráficos han sido muy variados, considerándose recursos financieros, equipos de cómputo —en especie— y personas que han desarrollado este tipo de labores.

La organización de los materiales y colecciones documentales y gráficas, como parte de un proyecto para integrar el Centro de Documentación, inició en 1991 con una fase que consistió en la identificación de los acervos documentales, planos y fotografías, creándose los primeros inventarios. En la siguiente fase, que tuvo lugar de 2006 a 2009, se contó con equipo de cómputo que fue donado por la asociación civil Apoyo y Desarrollo de Archivos y Bibliotecas (ADABI) para la reprografía y catalogación de imágenes fotográficas de la serie Álbumes Antiguos, que actualmente se puede consultar en línea.⁸ Entre 2011 y 2012 la ADABI aportó el recurso financiero para contratar a dos personas que clasificaran, catalogaran y digitalizaran los planos y los expedientes de inmuebles ubicados en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Para complementar, se participó en la convocatoria 2012 del Programa de Apoyo al Desarrollo de Archivos Iberoamericanos (ADAI), con el Proyecto Cambio de 500 Cajas de Polipropileno para Expedientes sobre Intervenciones de Inmuebles de la Colonia Cuauhtémoc, Distrito Federal, con lo que se concluyó la conservación de ese acervo. En la convocatoria de 2019 se participó nuevamente en este programa que ahora se denomina Iberarchivos, con la aprobación del Proyecto Colocación de Guardas de Primer y Segundo Nivel, Libres de Ácido a Fotografías de la Serie Cajas Rojas de fotografías contemporáneas, correspondientes a monumentos históricos que fueron afectados por el sismo de 2017 en el estado de Morelos. Al concluir el proyecto, en junio de 2021, se contribuyó a la conservación de 13 mil 644 fotografías correspondientes a 180 inmuebles, que se resguardan en la Fototeca Constantino Reyes-Valerio.

Durante 2016, la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía (ENBA)⁹ puso en marcha en nuestro Centro de Documentación un proyecto en el que un grupo de seis

alumnos aplicó sus conocimientos teóricos para la clasificación, organización y transferencia de mil 917 expedientes, que se encontraban en el archivo administrativo de la oficina de la coordinación, al Archivo Histórico y Planoteca Jorge Enciso o a su baja documental, en ambas vertientes con su base de datos sistematizada.

El estado de conservación de los documentos en los tres acervos en general es bueno, realizándose la limpieza mecánica de los mismos y cambiándose guardas de primer nivel con materiales específicos libres de ácido.

CONSIDERACIONES FINALES

La posibilidad de volver a reunir las colecciones gráficas y documentales en el ámbito virtual, con objetos digitales que se consultan y permitan una revisión integral de la información.

El trabajo cotidiano se centra en la sistematización de la información: corrigiendo y complementando inventarios, identificando, realizando conservación preventiva y catalogación de acervos, a la par de digitalizar los mismos y la atención de los usuarios.

Asimismo, consideramos que la labor en los archivos es fundamental para la preservación del patrimonio documental, y su gestión adecuada permitirá cumplir con la legislación en materia de archivos, de transparencia y protección de datos personales, además del buen trato en materia de conservación.

Es importante seguir capacitando al personal en gestión de archivos para que haya transparencia en los procesos y la rendición de cuentas a la sociedad. ✦

* Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

Notas

¹ Se denomina Zona de Monumentos Históricos (ZMH) a un área de protección en la que se incluyen inmuebles relacionados con algún suceso nacional o vinculados a hechos de relevancia para el país, construidos entre los siglos XVI y XIX, y declarada como tal por el presidente de la República mediante un decreto, de acuerdo con la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972) y su Reglamento.

² La Ley de Desamortización de Bienes de la Iglesia y de Corporaciones promulgada el 25 de junio de 1856 sustentaba como “uno de los mayores obstáculos para la prosperidad y engrandecimiento de la Nación [...] la falta de movimiento o libre circulación de una gran parte de la propiedad raíz, base fundamental de la riqueza pública”. Su aplicación generó la compra y venta de muchas propiedades inmuebles y también el abandono y destrucción de muchas más; las consecuencias de la modificación urbana, aunque inmediatas, se evidenciaron hasta muy entrada la tercera década del siglo XX, cuando se propusieron criterios para la conservación de lo que en esos momentos se consideró como la valoración de la identidad mexicana.

³ La alumna Griselda Ríos Revilla centró su investigación en la documentación generada durante el periodo 1914-1968 y elaboró el *Catálogo de la Sección B Actas de la Comisión de Monumentos en el Archivo Histórico y Planoteca Jorge Enciso de la CNMH*.

⁴ El inicio del inventario y ordenamiento de esta sección correspondió a Cecilia Llappallas Sosa entre 2006 y 2013, pero el trabajo se interrumpió hasta que lo continuó Paula Castellero Barrientos de junio de 2019 a marzo de 2020. Nuevamente se detuvo dicha labor por el confinamiento que causó la emergencia sanitaria mundial, hasta que se reanuden las actividades presenciales.

⁵ Esta organización se adoptó desde que el archivo se encontraba en el antiguo convento de Culhuacán.

⁶ El “Manual de Normas y Procedimientos de la Subdirección de Investigación de la CNMH” fue elaborado con el apoyo de alumnos en prácticas de la Universidad Autónoma Metropolitana plantel Iztapalapa bajo la dirección del maestro Armando Padilla, se aprobó el 5 de abril de 2019 y se publicó el 4 de junio del mismo año. Al respecto, dicha normatividad puede consultarse en: <<https://www.normateca.inah.gob.mx/pag/info.php?val=MTA00A>> y en <<https://www.normateca.inah.gob.mx/pdf/01559666508.PDF>>.

⁷ En 2001, Fernando Aguayo y Lourdes Roca en su texto “Estudio introductorio”, en *Imágenes e investigación social* (pp. 9-28), señalan la situación de los archivos fotográficos, visuales y sonoros, nos muestran las carencias que tenían en ese momento los archivos, y se solicitaba trabajar aún más para una buena catalogación y difusión; a 20 años de ese diagnóstico, los pasos han sido lentos, el personal, el equipo tecnológico y la profesionalización escasos.

⁸ La página electrónica para realizar dicha consulta es: <<https://www.fototeca-crv.inah.gob.mx/>>.

⁹ El proyecto se estableció con la ENBA, y la maestra Mercedes Fernández Carbajal fue responsable de dar el seguimiento al grupo escolar a la vez de ser el enlace entre la CNMH y su institución.

Bibliografía

- Aguayo, Fernando y Lourdes Roca, “Estudio introductorio”, en *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005.
- Arévalo Jordán, Víctor Hugo, *Teoría, fundamentos y prácticas de la archivología*, 1ª ed. virtual, e-libro.net, 2002, recuperado de: <https://www.academia.edu/37616849/TEOR%C3%8DA_FUNDAMENTOS_Y_PR%C3%81CTICA_DE_LA_ARCHIVOLOGIA>, consultada el 11 de noviembre de 2021.
- Guzmán Monroy, Virginia y Leopoldo Rodríguez Morales, “Inspección General de Monumentos Históricos y Artísticos y de Bellezas Naturales, 1914-1930”, *Boletín de Monumentos Históricos*, 3ª ép., núm. 44, octubre-diciembre de 2018, pp. 6-31.
- “Manual de normas y procedimientos de la Subdirección de Investigación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos”, *Normateca interna del INAH*, México, 2019.
- Mendiola Quiroz, Héctor, “La serie ‘Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos’, del archivo histórico institucional del INAH”, *Diario de Campo. Boletín interno de los investigadores del área de antropología*, núm. 76, mayo de 2005, pp. 63-67.

La Mediateca INAH, el primer y más grande repositorio de objetos culturales de acceso abierto del país

Jimena Escobar Sotomayor*

Este artículo trata del proyecto de creación del primer repositorio institucional digital de acceso abierto e interoperable del Instituto Nacional de Antropología e Historia: la Mediateca INAH.

Los repositorios digitales, que se han popularizado durante los últimos años, para muchos de nosotros ya es común consultarlos como parte de nuestras actividades cotidianas. Rápidamente nos hemos acostumbrado a encontrar en ellos datos y archivos —imágenes, textos, videos, etcétera— que usamos libremente para ilustrar o enriquecer nuestros trabajos, tareas escolares o proyectos personales. Para el público en general, y todavía para muchas instituciones, un repositorio es lo mismo que un sitio web. Sin embargo, detrás de la pantalla funciona un sistema digital bastante más complejo, que existe gracias a importantes movimientos sociales y cuyas características conceptuales, técnicas y visuales responden a múltiples factores que, aunque de manera general, se describirán en este texto.

Varios de los conceptos fundamentales a los que se hará referencia no tienen una sola definición, por lo que vale la pena aclarar aquí cómo se entienden en el contexto de este artículo. Así, por repositorio digital entendemos el *hardware* (la parte física, las máquinas, servidores, etcétera), el *software* (los programas que lo hacen funcionar) y los propios datos, que en conjunto forman un sistema o aplicación digital creada especialmente para guardar, ordenar, relacionar y desplegar grandes cantidades de archivos e información. Suelen contar con diversas herramientas para buscar y encontrar sus contenidos, conocidos como objetos digitales. Existen algunas clasificaciones que distinguen los repositorios según el tipo de contenido que alojan; por ejemplo, los repositorios de línea dorada o dorados son aquellos que contienen artículos académicos. Los repositorios institucionales son aquellos que

contienen múltiples tipos de contenidos, pero todos relacionados a una institución. Si la institución es un museo, el repositorio será seguramente la representación digital de sus acervos y colecciones, así como los datos que las describen.

Un objeto digital es una especie de paquete de información, equivalente a un folder o carpeta de una computadora personal que contiene varios archivos, los cuales pueden tener distintos formatos. Este conjunto de archivos representa y describe un objeto cultural (una obra, una pieza, un documento, etcétera) y, dentro de un sistema particular, también define cómo y dónde se guardan dichos archivos, así como las relaciones que tienen con otros objetos, e incluso, las formas en que se puede ver el objeto e interactuar con él. La médula espinal de un objeto digital son sus metadatos.

Los metadatos son el conjunto de información estructurada que describe un objeto digital. Se llaman así porque son datos sobre los datos.¹ En términos generales, dentro de un repositorio digital se observan tres tipos de metadatos:

- 1) *Descriptivos*: información sobre la naturaleza, el origen y la temática del objeto cultural.
- 2) *Administrativos o estructurales*: información sobre las propiedades y la organización de un archivo en relación con el sistema donde se encuentra resguardado, como la fecha de integración o a qué conjunto o colección de contenidos pertenece.
- 3) *De preservación*: datos sobre el tipo, tamaño y formato del o los archivos, así como de cualquier modificación que pudieran registrar.

Existen numerosos modelos o estándares de metadatos: algunos son muy especializados en cierta disciplina o tipo de archivo, y otros son más genéricos o flexibles, que pueden

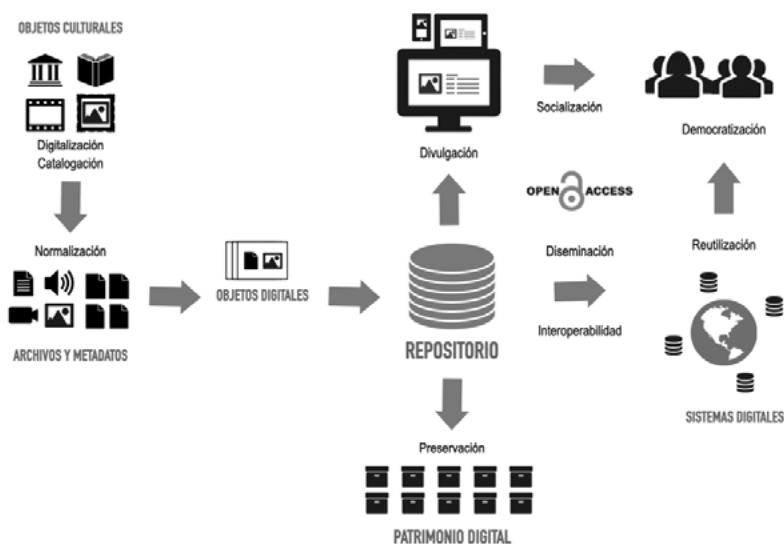


Diagrama de repositorio digital. Fuente: Mediateca del INAH: <https://www.mediateca.inah.gov.mx/islandora_74/>.

usarse para describir objetos muy variados. Los modelos más especializados permiten hacer descripciones mucho más específicas y detalladas, y suelen ser más adecuados para catalogar, pero no son los más efectivos para compartir información con otros sistemas o buscadores de internet, lo cual es cada día más importante.

El conjunto de objetos digitales de un repositorio constituye el patrimonio digital de una institución, de una sociedad y de un país. Puede concentrar una cantidad de información valiosa imposible de reunir en un solo lugar. En casos extremos puede llegar a ser la única versión de un objeto cultural, acervo o documento que, por el simple paso del tiempo, un error humano o alguna catástrofe natural, deje de existir físicamente. Sin embargo, el patrimonio digital también está amenazado, principalmente por la evolución tecnológica.

A las actividades y los procesos necesarios para mantener la posibilidad de encontrar, ver e interactuar con los objetos digitales al cabo del tiempo y de los cambios tecnológicos que éste conlleva, se le conoce como preservación digital. Su objetivo es garantizar la integridad, autenticidad y el acceso a los archivos de un repositorio. Incluye, entre muchas otras tareas, actualizar o cambiar el sistema donde se resguardan, llevar el control de cualquier cambio que se haga a los archivos y migrarlos a nuevos formatos conforme se van volviendo obsoletos.

ANTECEDENTES

A finales del siglo xx y principios del XXI surgieron varios movimientos internacionales en torno a dos temas relacionados con las llamadas nuevas tecnologías: el primero, la importancia de utilizar los medios digitales para registrar y resguardar la memoria cultural de la humanidad, y segundo,

la necesidad de usar internet como medio para poner este patrimonio y el conocimiento producto de la investigación, a disposición de todo el mundo, sin distinción alguna, de forma gratuita.

De estos movimientos siempre vale la pena mencionar la publicación, en 2002, por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés), del Programa “Memoria del Mundo. Directrices para Salvaguardar el Patrimonio Documental”. Ahí se plantea la necesidad de crear conciencia de la importancia de —y el riesgo en el que se encuentra— la memoria del mundo, la cual la define como “[...] la memoria colectiva y documentada de los pueblos del mundo (Edmondson, 2002: 1)”. Estas directrices establecen como objetivos que la memoria del mundo

debe ser preservada para la posteridad y facilitar su acceso universal “[...] de la manera más amplia y equitativa como sea posible (Edmondson, 2002: 5)” a través del uso de la tecnología digital.

Por su parte, la Iniciativa de Acceso Abierto, mejor conocida como Open Access Initiative (OAI) —que surge de las declaraciones de Budapest (2002), Bethesda (2003) y Berlín (2003) sobre Acceso Abierto al Conocimiento en Ciencias y Humanidades— propone que el internet sea “[...] el instrumento funcional que sirva de base global del conocimiento científico y la reflexión humana [...] (BOAI, 2002)” y promueve que la producción académica, científica y tecnológica estén completa y libremente disponibles en internet, para que cualquiera la pueda leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, buscar, enlazar y, en general, usar “con propósitos legítimos ligados a la investigación científica, a la educación o a la gestión de políticas públicas, sin otras barreras económicas, legales o técnicas que las que suponga internet en sí misma (BOAI, 2002)”. La única condición para usar un material de acceso abierto es la obligación de otorgar a los autores el control sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocidos y citados; es decir, respetar la licencia de uso² que determinen los propios autores o dueños.

La OAI invita directamente a los gobiernos, instituciones e individuos a sumarse al “esfuerzo de eliminar los obstáculos al acceso abierto, y a construir un futuro en el que, en todo el mundo, la investigación y la educación puedan desarrollarse con total libertad”.³ Sin embargo, el acceso abierto no sólo tiene que ver con que los humanos puedan acceder a estos contenidos, sino también a diferentes sistemas. Uno de los

resultados de la iniciativa OAI fue la creación de unas reglas (protocolo) de comunicación —o interoperabilidad— entre sistemas digitales llamado Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting (OAI-PMH), que permite el intercambio directo de metadatos y archivos de un repositorio a otro, proceso conocido como cosecha (*harvesting*). Cuando decimos que un repositorio es de acceso abierto, significa que otros sistemas más pueden acceder, interpretar y reutilizar sus datos, es decir, que es interoperable.

A lo largo de las últimas dos décadas, estas iniciativas se han multiplicado, especializado y diversificado, fomentando la creación de políticas, lineamientos, estándares y metodologías para la preservación y democratización digital del patrimonio y el conocimiento.

Al interior del INAH, desde 2012, la Coordinación Nacional de Desarrollo Institucional trabajó en la propuesta de una política institucional de acceso abierto a la producción científica y a los acervos bajo custodia del INAH, y de un plan de desarrollo de una red de repositorios interconectados (“federados” es el término técnico), sustentada en los movimientos internacionales antes mencionados, así como en diversas iniciativas nacionales como el Proyecto de Ley de Acceso Abierto y Acceso a la Información Científica —que fue aprobada en mayo de 2014—, la Agenda Digital de Cultura y la Estrategia Digital Nacional, publicadas en el Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018, la Ley General de Archivos y la Ley de Transparencia y Acceso a la Información, entre otras.

Este proyecto, contenido en el documento “Política Institucional de Acceso Abierto sobre la producción científica y los acervos. Red Federada de repositorios del INAH”, publicado en noviembre de 2013, fundamenta y pone de manifiesto una cuestión ya entonces ineludible: la necesidad de que una institución del tamaño e importancia del instituto contribuyera a la socialización y democratización del conocimiento, participando activamente en los movimientos que proponen la utilización de medios digitales para preservar la cultura y del internet como herramienta para hacerla llegar a más personas.

También a finales de 2013 se le asignó a la recién creada Dirección de Mediateca, integrada a la Coordinación Nacional de Difusión [CND], el proyecto de desarrollo de los repositorios de acceso abierto del INAH. Ahí, tras una exhaustiva revisión del proyecto original y como resultado de los distintos procesos que conforman el diseño de *software*, se redefinieron dos aspectos esenciales: el esquema federado y los tipos de contenidos y usuarios.

EL PROYECTO MEDIATECA INAH

Un esquema federado de repositorios —cada uno especializado en un tipo de recurso o administrado por un área en

particular— que interoperan entre sí es, en teoría, el modelo más adecuado para una institución como el INAH, que posee y produce una gran diversidad de datos y documentos a lo largo de todo el país. Pero en aquel momento, ninguno de los sistemas digitales con los que las áreas del INAH catalogaban o resguardaban acervos y publicaciones tenían la capacidad de intercambiar datos con el que sería el repositorio institucional. Además, la idea de construir y administrar múltiples repositorios no resultaba viable dado los recursos de todo tipo que ello implica, como infraestructura informática, personal especializado en desarrollo de *software* y catalogación y preservación digital. No obstante, con la intención de fundar las bases para un ecosistema federado a futuro se construyó un repositorio especializado en publicaciones periódicas,⁴ paralelamente al repositorio institucional, el cual cosecha sus contenidos.

Por otro lado, se amplió el alcance del repositorio que se construiría, tanto en el contenido que albergaría como al público al que estaría dirigido. Decidimos contemplar más y distintos tipos de contenidos: materiales de divulgación, entre ellos entrevistas, cápsulas de video o audio y documentales; recursos digitales como visitas virtuales o publicaciones interactivas; y también eventos culturales por naturaleza efímeros, por citar algunas, las exposiciones temporales. La inclusión de estas últimas permite que el esfuerzo y recursos empleados en su diseño y montaje tengan una vida útil mucho más larga.

Aunque el contenido del repositorio sería de particular interés para especialistas, académicos y estudiantes en humanidades —ya que uno de sus objetivos principales era facilitar la investigación y el intercambio académico—, se decidió considerar también al público general de todas las edades como posibles usuarios de la plataforma. Esto tuvo implicaciones en el diseño de interacción de la plataforma, esto es, en la forma en que se mostrarían los contenidos y lo que los usuarios podrían hacer con ellos.

Fue así que la futura Mediateca INAH se definió como un repositorio digital institucional de acceso abierto y dirigido a todo tipo de público, que resguarde, vincule y haga accesible a través de internet, la representación digital del patrimonio que custodia y estudia el instituto, la producción académica y científica de sus centros educativos y de investigación, así como los materiales de divulgación y difusión que produce por medio de sus distintas áreas sustantivas.

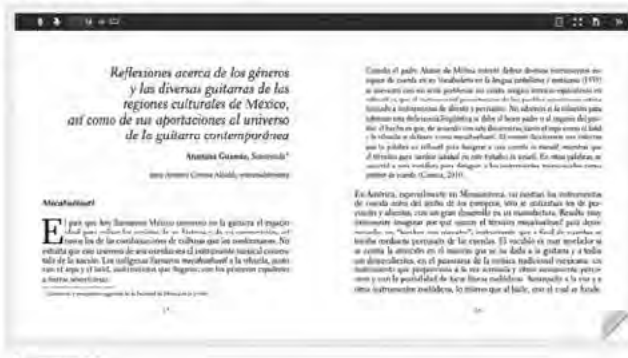
De modo muy general, se puede decir que el desarrollo del proyecto de la Mediateca INAH se dividió en dos grandes partes: la construcción del repositorio, es decir, la plataforma digital, y la conformación de las colecciones y objetos digitales que alberga.

LA PLATAFORMA

Además de resguardar cientos de miles de objetos digitales, contar con un sistema de búsqueda avanzado y, al ser inter-



© INAH



Interfaz para consultar discos en la Mediateca INAH. Es posible leer el cuadernillo mientras se escuchan las pistas de música.⁵ Fuente: Mediateca del INAH. <https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/>

perable, el repositorio institucional debía poseer la flexibilidad para crear un mecanismo de interacción (una “interfaz”) que permitiera desplegar —e interactuar con— una gran diversidad de tipos de archivo e incluso contenidos complejos, que son aquellos que se componen de varios archivos de distinto formato. Como parte del diseño conceptual se estableció que, en la medida de lo posible, la unidad de contenido (objeto digital) correspondería a la naturaleza del objeto original o análogo. Por ejemplo, los discos de música que publica el INAH y que contienen un cuadernillo y múltiples pistas, o las entrevistas grabadas en audio que se acompañan de su transcripción en texto y algunas fotografías, conformarían un solo objeto con sus respectivos metadatos y debían visualizarse de manera integral.

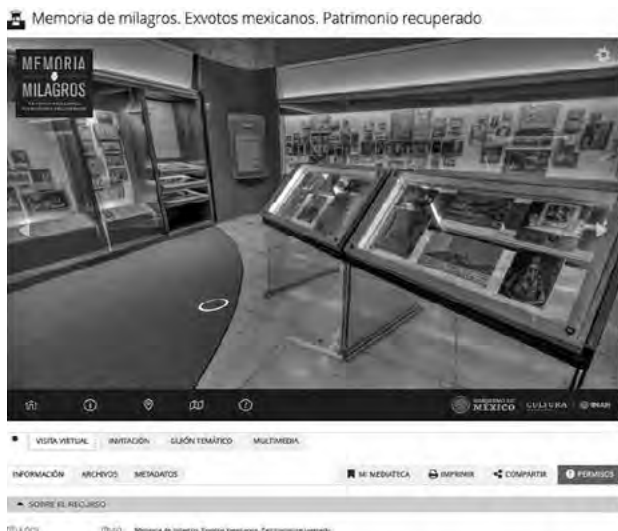
Como parte del diseño conceptual de la plataforma se definieron los siguientes requerimientos indispensables que debía cumplir la solución tecnológica para construirla: poder instalarlo en los servidores propiedad del instituto; no tener límite ni en la cantidad ni en los formatos de los archivos; permitir el manejo de contenidos complejos y personalizar la forma de mostrarlos; tener la capacidad de integrar y editar los contenidos de forma individual y masiva, y manejar varios estándares de metadatos e incorporar el protocolo Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting.

La plataforma de la Mediateca INAH se construyó utilizando Islandora,⁶ un conjunto de aplicaciones y librerías de código abierto desarrollado originalmente por la Biblioteca Robertson de la Universidad Prince Edward Island de Canadá, actualmente manejada por la Fundación Islandora. Esta solución integra tres principales componentes: un sistema de gestión de contenidos (Drupal), un repositorio de objetos digitales (Fedora Commons)⁷ y un indexador y motor de búsqueda (Apache Solr). Esta combinación permitió cubrir todos los requerimientos arriba planteados.

Quizás, el aspecto más interesante de esta solución es el modelo de objeto digital compuesto (*compound digital object*) de Fedora Commons. En un repositorio Fedora (Flexible Extensible Digital Object Repository Architecture) todo el contenido es considerado un objeto digital conformado por componentes de datos (*datastreams*), es decir, archivos de diferentes tipos. Un objeto digital puede contar con cualquier cantidad de componentes. Los componentes pueden estar en cualquier formato y estar alojados en el repositorio mismo o en otra ubicación, como otro servidor o en la nube (almacenamiento virtual en internet). A su vez, un objeto digital puede tener múltiples y diversas relaciones con una cantidad diversa de diferentes objetos. Además, Fedora guarda los objetos digitales de forma independiente al código y las bases de datos que manejan el sistema, lo que los mantiene a salvo en caso de que éste se dañe.

Gracias a esta cualidad, con Fedora es posible crear diferentes objetos digitales con distintas características; por ejemplo, una revista que está compuesta por una imagen de portada y varios artículos, cada uno como un archivo PDF; o una exposición, que puede contener varios PDF correspondientes a los distintos guiones, cedulario y plano, imágenes, videos y hasta una visita virtual. Aunque cuenta con diferentes componentes y éstos se despliegan de distinta forma en la pantalla, todos los objetos poseen una misma estructura genérica y se pueden gestionar de manera consistente dentro de un solo repositorio.

Una ventaja más de Islandora es la función de mapear, es decir, transformar los metadatos descriptivos de un objeto a su equivalente en otro estándar de catalogación; y guardar todas las versiones de metadatos como parte del mismo objeto digital. Así, el estándar utilizado para catalogar los objetos puede ser más específico y, simultáneamente, crear una versión en Dublin Core,⁹ óptima para



Exposición “Memoria de milagros. Exvotos mexicanos. Patrimonio recuperado” en la Mediateca INAH.⁸ Fuente: Mediateca del INAH: <https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/>.

los buscadores de internet y para interoperar con distintos repositorios.

Para la catalogación de los contenidos en la Mediateca INAH utilizamos el modelo de metadatos Metadata Object Description Schema [MODS]¹⁰ desarrollado por la Librería del Congreso de Estados Unidos. Basado en el clásico MARC21 —muy utilizado en el campo de la biblioteconomía—, se trata de un estándar que permite descripciones muy detalladas. A pesar de su origen basado en documentos bibliográficos, permite describir todo tipo de objeto, ya sea físico o nacido digital,¹¹ y posee la gran ventaja de no tener una cantidad fija de campos, sino elementos que pueden anidarse y repetirse tantas veces como sea necesario.

LAS COLECCIONES DIGITALES

A pesar de lo complejo de la construcción de una plataforma personalizada, quizás el mayor reto del proyecto haya sido la creación de sus colecciones digitales.

El primer requisito para poder resguardar algo en un repositorio es que se encuentre digitalizado, proceso que no sólo es costoso, sino que los equipos y los archivos resultantes se vuelven rápidamente obsoletos. La cantidad de acervos, colecciones, documentos y materiales de todo tipo que existe en el INAH es enorme, pero un buen número de ellos aún no se digitalizan o se digitalizaron hace tanto que los archivos ya no cumplen con las características adecuadas. El otro requisito es que exista por lo menos una descripción básica a partir de la cual se puedan generar unos metadatos mínimos. También hay casos en los que, aunque correctamente digitalizados, por una u otra razón no se hizo una base de da-

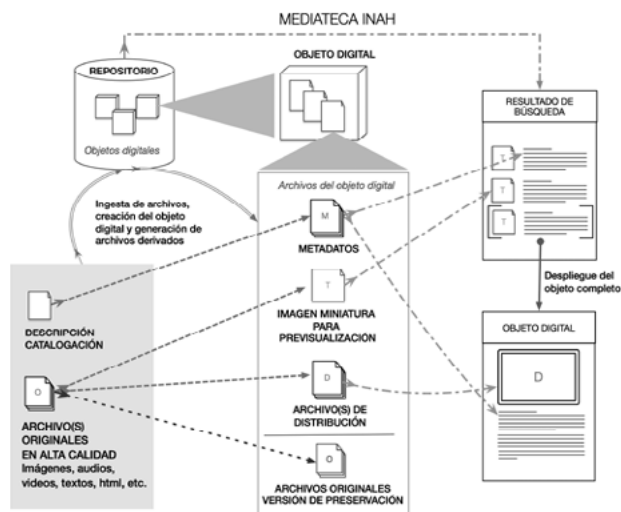


Diagrama de conformación de objetos digitales en la Mediateca INAH. Fuente: Mediateca del INAH: <https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/>.

tos o algún documento que relacione cada archivo digital con el objeto real u original al que corresponde, lo que hace prácticamente imposible vincularlos a su descripción.

Con todo y estos casos, el INAH contaba ya en 2014 con una gran cantidad de monumentos, objetos y documentos digitalizados, así como de importantes catálogos digitales o bases de datos, como el de la Fototeca Nacional, por mucho la más grande del instituto con más de 800 mil registros. Todos ellos creados en distintos momentos —algunos casi tres décadas atrás— con diferentes objetivos y, como es obvio, sin considerar que algún día coexistirían en un mismo repositorio.

EL PRIMER REPOSITORIO DE OBJETOS CULTURALES DE ACCESO ABIERTO DE MÉXICO

El repositorio digital del INAH estaba listo para abrirse al público a mediados de 2017, sin embargo, los cambios provocados por la creación de la Secretaría de Cultura —y la incorporación del instituto a ésta— y luego el sismo del 19 de septiembre —que dañó las instalaciones donde se encontraban los servidores— hicieron necesario posponer su publicación. Fue hasta abril de 2018 que se presentó la Mediateca INAH¹² como el primer y, a la fecha, más grande y diverso repositorio de objetos culturales de acceso abierto del país.

Hoy en día, la Mediateca INAH contiene más de 528 mil objetos digitales y 104 acervos organizados en 32 colecciones digitales, vinculados semánticamente. Es el único punto de consulta de importantes acervos y publicaciones, que se ha convertido en el punto de referencia de muchas activida-



Mediateca INAH, Explorador y buscador de objetos digitales. Fuente: Mediateca del INAH: <https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/>.

EL MODELO DE DATOS

Es clave el uso de un modelo de datos flexible que permita describir todo tipo de objeto cultural, análogo o digital, y que sea mapeable a estándares internacionales. Paralelamente, contar con versiones de los mismos datos en Dublin Core y, desde luego, la integración del protocolo OAI-PMH, para que esos metadatos estén en acceso abierto y puedan inter operar con diferentes sistemas digitales.

HACIA EL FUTURO

La capacidad y sofisticación del sistema con el que está hecho un repositorio digital es un tema sin duda importante; sin embargo, en última instancia su verdadera utilidad dependerá de la calidad de los objetos digitales que albergue.

Que un objeto digital sea de buena calidad implica, por supuesto, que sus archivos —imágenes, audios, videos, etcé-



Entrevista a Francisco Torre realizada por Dolores Pla en la página electrónica de Mediateca INAH,¹⁵ donde se puede escuchar completa o sólo un fragmento, así como leer la transcripción. Fuente: Mediateca del INAH: <https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/>.

tera— tengan buen tamaño y definición, pero también que, en la medida de lo posible, se creen considerando que serán desplegados a través de la plataforma. Dado lo costosa que puede ser la digitalización de un objeto cultural, debe aprovecharse la misma sesión para generar las distintas versiones de archivos que se requieren para varios proyectos, como puede ser la actualización del inventario, los proyectos de restauración, y en este caso, la conformación del repositorio institucional.

Empero, la calidad del objeto digital depende en gran medida de sus metadatos. Esto es, de qué tan detallada es su descripción, pero, sobre todo, de que estas descripciones tengan las etiquetas correctas —es decir, que la descripción corresponda al aspecto correcto del objeto— y utilicen términos uniformados, los famosos “vocabularios controlados” o “autoridades”.

Para lograr objetos digitales de calidad es imprescindible la creación de una política institucional de preservación digital, en la que se establezcan los lineamientos y guías para la digitalización y descripción de objetos culturales, con un enfoque centrado en la preservación y reutilización de los archivos, que permita articular los diversos objetivos de los proyectos institucionales que requieren de estos insumos en mayor o menor medida.

Uno de los aspectos más importantes del proyecto de la versión 2 de la Mediateca INAH es la integración de más auto-

ridades para la generación de sus metadatos. A la par de algunas autoridades ampliamente utilizadas en el mundo de las instituciones del patrimonio cultural, galerías, bibliotecas, archivos o museos o GLAMs (por sus siglas en inglés), estamos trabajando en la incorporación de vocabularios controlados cuidadosamente creados por la Dirección del Sistema Único de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas, lo que permitirá contar con una autoridad propia del INAH, lo que consideramos será de gran utilidad. Por otro lado, la nueva plataforma tendrá la capacidad de crear tesauros¹⁵ a partir de los metadatos que ya existen y de los que se vayan incorporando.

Estamos conscientes de la necesidad de que el repositorio institucional del INAH cuente con funcionalidad para que cada persona o área incorpore o edite los contenidos de los que es responsable. Por esta razón estamos trabajando para que la nueva Mediateca INAH sea también un espacio de trabajo colectivo que promueva y facilite la participación directa de más personas en la conformación del patrimonio digital que resguarda.

Hoy más que nunca es evidente la utilidad de los repositorios digitales para la preservación y la divulgación del patrimonio cultural, pero también evidencia la cantidad de recursos y de tiempo que requiere construir —y administrar— una plataforma que cumpla con todos los requerimientos necesarios. El potencial de un repositorio institucional es enorme y aún quedan muchos aspectos que mejorar, explorar y explotar.

Me gustaría cerrar este artículo con una invitación a la comunidad de museos y, en general a la comunidad del instituto, a hacer suya la Mediateca INAH, a crear sinergias con otros componentes del repositorio y, con ello, ampliar su alcance y utilidad. Participar en la preservación y democratización del patrimonio es algo que, sin duda, nos entusiasma a todos. ✚

* Mediateca INAH.

Notas

¹ Una manera de imaginar los metadatos es compararlos con las etiquetas de una carpeta en la que archivamos documentos impresos. Sin esa etiqueta habría que revisar documento por documento para saber qué es, de qué se trata y por qué está en esa carpeta.

² Existen varios niveles de licencias de uso y de reutilización de un contenido de acceso abierto. Para más información, consúltese “Licencias” en la página elec-

trónica de Creative Commons, recuperada de: <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es_ES>, consultada el 3 de octubre de 2021.

³ Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting (OAI-PMH). Véase el documento “Protocolo de Iniciativa de Archivos Abiertos para la Recolección de Metadatos”, recuperado de: <<https://www.openarchives.org/pmh/>>, consultada el 3 de octubre de 2021.

⁴ Revistas INAH, el repositorio para las publicaciones periódicas del instituto se construyó utilizando el Open Journal System (OJS), y se hizo público desde 2014. Véase la página Revistas INAH, recuperada de: <<http://revistas.inah.gob.mx>>, que interopera con la Mediateca INAH de forma continua.

⁵ Véase “Guitarra mexicana. Tiempos y espacios del alma mía” en la página de Mediateca INAH, recuperada de: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/disco%3A137>>.

⁶ Véase la página electrónica de Islandora, recuperada de: <<https://islandora.ca>>.

⁷ Véase “Memoria de milagros. Exvotos mexicanos. Patrimonio recuperado”, en la página de la Mediateca INAH, recuperado de: <https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/exposicion%3A4487>, consultada el 3 de octubre de 2021.

⁸ Véase la página electrónica Fedora (Flexible Extensible Digital Object Repository Architecture), recuperada de: <<https://duraspace.org/fedora/>>.

⁹ Véase la página electrónica Dublin Core. Metadata Innovation, recuperada de: <<https://www.dublincore.org>>. Para una referencia en español consúltese: “Dublin Core en castellano” en la página electrónica Red Iris, recuperada de: <<https://www.rediris.es/search/dces/>>, ambas consultadas el 3 de octubre de 2021.

¹⁰ Véase la página electrónica MODS (Metadata Object Description Schema), recuperada de: <<https://www.loc.gov/standards/mods/>>.

¹¹ Nacido digital (*Born digital*) es como se denomina a los contenidos que son de origen digitales y que no han tenido que ser digitalizados para incorporarse a un repositorio.

¹² Véase la página electrónica de la Mediateca INAH, recuperada de: <<https://mediateca.inah.gob.mx>>.

¹³ Véase la página electrónica de Mexicana. Repositorio del Patrimonio Cultural de México, recuperada de: <<https://mexicana.cultura.gob.mx>>.

¹⁴ Véase la página electrónica de Memórica. México, haz memoria, recuperada de: <<https://memoricamexico.gob.mx>>.

¹⁵ Por tesauros se entiende una lista de palabras o términos controlados para representar conceptos, recuperado de la página electrónica de Wikipedia, recuperada de: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Tesauro>>, consultado el 10 de marzo de 2021.

Bibliografía

BOAI (Iniciativa de Budapest para el acceso abierto), recuperado de: <<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/boai-10-translations/spanish>>.

Edmondson, Ray, *Memoria del mundo. Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*, París, UNESCO, 2002, recuperado de: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000125637_spa>, consultada el 11 de noviembre de 2021.



Sala de exhibición en museo con pinturas de caballete y muebles. Probablemente se trate de una sala del Antiguo Museo Nacional **Fotografía** © Sinafo NC 450843.

Documentar la conservación: espacio, tiempo y gestión de una práctica profesional

Nathael Cano Baca*

Este trabajo comenzó con mi incorporación al Comité Internacional de Documentación del Consejo Internacional de Museos en México (Cidoc-icom), y las interrogantes y desafíos en torno a la catalogación y documentación de obra en los museos. Además de la sensibilización y actualización de estas prácticas y sus avatares en el país, la primera propuesta para el grupo liderado por el doctor Pedro Ángeles Jiménez fue la de presentar el estado del arte a partir de la documentación generada por el campo de conocimiento conocido como “historia de las técnicas y los materiales en el arte”, un entrecruce de lenguaje, métodos y acercamientos a las obras artísticas, entre científicos, historiadores de arte y conservadores, para conocer las tecnologías y los materiales de las mismas (Cano, 2020a: 1).

Tras la presentación de este ensayo en el evento virtual del Cidoc-icom 2020, se brindó una visualización más amplia sobre la documentación y gestión de la información del patrimonio cultural, y a un año, después de dirigir la mirada hacia los registros y expedientes de conservación de pintura, en las siguientes líneas les mostraré una visión de las prácticas de la documentación en el ámbito de conservación de pintura en México.

Las prácticas de registro y documentación de las colecciones presentan un campo de estudio y de reflexión de acuerdo con las características de las instituciones, ya sea por su gestión pública, privada o mixta, y su organización interna; los sistemas de información y el contenido registrado de los objetos; la accesibilidad y la conservación de estos mismos objetos, así como los perfiles de quienes llevan a cabo estas prácticas.

Con mayor puntualidad se ha problematizado la noción de los conceptos *archivo* y *documento*, así como las consideraciones en torno al objeto artístico (Foucault, 1990; Derrida, 1997; Didi-Huberman, 2012: 32) y que proponen una narrativa en construcción y/o presentación con dos interrogantes principales en función de su uso: ¿qué representan? y ¿cómo representan? (Jaramillo, 2010: 15-19).

A su vez, con el entrecruce de nuevas tecnologías, la gestión de archivos tradicionales y digitales, la creación y ma-

nejo de metadatos sobre el patrimonio cultural, se ha incrementado la responsabilidad de los profesionales dedicados a catalogar, clasificar e indexar toda la información de valor agregado para organizar, describir, rastrear y mejorar el acceso a la información y a las colecciones resguardadas por los museos (Baca *et al.*, 2006; Baca *et al.*, 2016; González Mello, 2018: 6-21). Y por las expectativas de estos sistemas de manejo de información se han replanteado los horizontes profesionales dedicados a esta área de especialidad con tres aspectos principales: ¿quiénes son estos especialistas?, ¿cuáles son las herramientas que poseen? y ¿en dónde se forman y actualizan?

LA DOCUMENTACIÓN EN EL ÁREA DE CONSERVACIÓN DE PINACOTECAS

En particular, la documentación en el área de conservación de pinacotecas en museos, instituciones culturales y academias ha resultado de vital interés, ya que el registro y la recopilación de las características de los objetos han sido actividades esenciales para la preservación de una colección. El amplio espectro de información que poseen estos expedientes sugiere un tejido más complejo de desarrollo en la conservación en el país —tanto en coordenadas espaciales como temporales— y dirige reflexiones hacia las políticas culturales en torno a la pintura, el sistema socioeconómico involucrado en los proyectos, las tendencias de estudio y valoración de ciertos temas o temporalidades en las obras y, en definitiva, el desarrollo de la memoria o testimonio de estas prácticas.

La complejidad y riqueza del contenido que proveen estos soportes y su información reunida es invaluable por el acceso, la interacción directa con los objetos —en mayor medida que otros especialistas y de acuerdo con el organigrama de la institución— para identificar la tecnología y los materiales empleados en cada pintura o grupos; las causas, mecanismos y efectos de las alteraciones al paso del tiempo; la evaluación, planeación y ejecución de los materiales y tratamientos de restauración, además de los planes ejecutivos o recomendaciones sobre el manejo de riesgos.

A partir de la pesquisa de información sobre la conservación de pintura en las instituciones del Estado mexicano, se observa que la documentación reunida abarca desde el siglo XIX hasta la actualidad, y en ella destacan instituciones de carácter público y privado. Los expedientes de pintura conservada, de amplia diversidad, se pueden clasificar, de acuerdo con las instituciones encargadas en términos de su protección y conservación, en aquellas que han investigado o exhibido este tipo de obras, y aquellas que se involucran aportando recursos económicos, humanos, técnicos, materiales o espaciales.

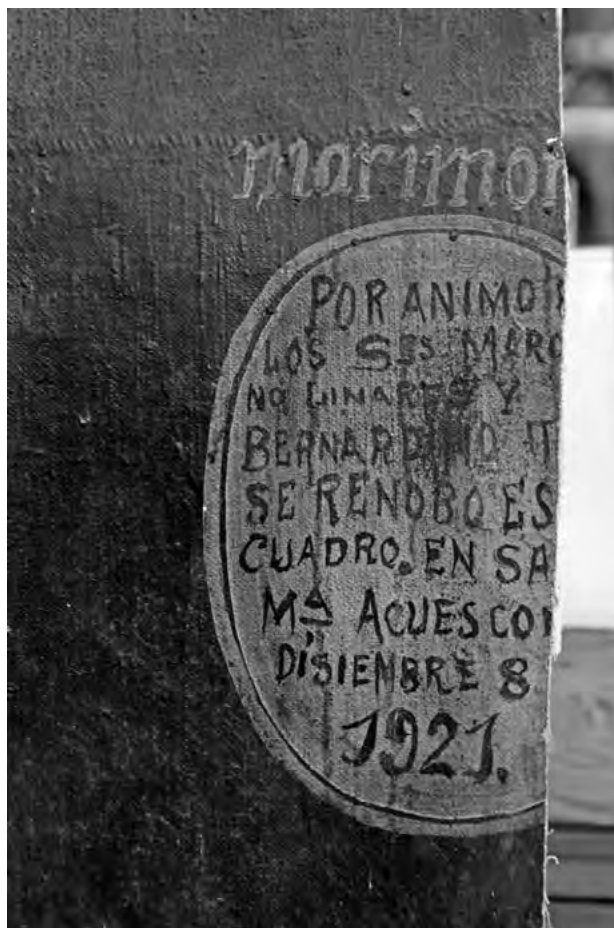
Por mencionar algunos, hoy estos archivos se encuentran resguardados por distintas dependencias de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL);¹ el Archivo General de la Nación (AGN); la Secretaría de Educación Pública (SEP); la Dirección General de Archivo, Biblioteca y Publicaciones de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE); el Archivo Histórico de la Secretaría de Cultura (SC); el Archivo de concentración de la Secretaría de Bienestar; academias docentes como la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM-INAH) o la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO). Sin olvidar que existen diversas estructuras descentralizadas más en el país o el extranjero, o de orden privado, como talleres de conservación y museos.

Priorizando los expedientes resguardados en instituciones públicas, éstos presentan una estructura similar y se alinean de acuerdo con la administración de los recursos para el desarrollo de la conservación, es decir, datos concisos y cuantificables; sin embargo, el contenido es más ambiguo y complejo según el registro que se otorga dada la experiencia del profesional involucrado. Entre el siglo XIX y principios del XX, los expedientes de conservación tratan de listados de obra acompañados de esquemas, grabados y en algunos casos de fotografías (Carrillo, 1944: 75; Fuentes, 2018: 14-15, 19). Lo que hoy consultamos en archivos históricos y fototecas, en realidad se trató de registros visuales que acompañaron los listados y que retrataron el final de la restauración de la obra; esto quiere decir, en principio, que el testimonio visual se priorizaba o daba lugar a hacer patente la presentación de la pintura restaurada.

Con la necesidad de generar un registro más amplio, el listado incorporó un sistema de fichas de registro con campos abiertos o cerrados. La ficha técnica se convirtió en un instrumento con despliegue de datos generales para ubicar la obra y secciones especializadas de técnica, estado de conservación material, procesos y resultados del estudio de las pinturas. Su complejidad se ha extendido hasta el punto de incorporar o asociar secciones de valuación o dictamen del espacio de resguardo, transporte o exhibición. A partir de un requerimiento cuantitativo se incorporaron espacios para el texto y una imagen general del cuadro. En el ámbito cualitativo, con



Atribuido a Casasola, Alfredo Ramos Martínez, Rubén Valenti y otras personas en la Academia de San Carlos, ca. 1914, plata coloidal superficial **Fotografía** © Fototeca Nacional INAH, recuperado de: <https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A182872>.



Esquema de deterioro de pintura, 2013 **Fotografía** © Protego, A.C., recuperado de: <<https://protegoac.org/luz-renaciente-imagenes-restauradas/#>>.



José Rubí de Marimón, *Las ánimas del purgatorio*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Detalle de cartela de restauración **Fotografía** © Nathael Cano, 2015.

mayor complejidad sobre el análisis de la información vertida en las descripciones, se incluyen distintas maneras de argumentación y se apoyan directamente con espacios en blanco para el desarrollo de dibujos o esquemas y esto tiene que ver con la relación y ubicación de las huellas de tecnología, alteración o restauración en las mismas. A su vez, los expedientes de obra preservan muestras de los soportes, cortes transversales de las pinturas, estudios realizados en ellas, como placas de rayos X análogas, e incluso, materiales con los que se han restaurado. Con la incorporación de tecnologías para procesar textos e imágenes, el ámbito digital de la información aumentó la complejidad de esta estructura a diversos formatos y recursos de visualización, así como su réplica en múltiples soportes y la posibilidad de acceder a ellos vía remota. Sin embargo, la necesidad de cada institución es hasta el momento una carta abierta a la interoperabilidad de los contenidos, su gestión y accesibilidad.

LAS HUELLAS DE LA CONSERVACIÓN DE PINTURA

Por otro lado, una de las observaciones de esta memoria disciplinar llama la atención por el tiempo o la duración de estas prácticas de preservación de objetos, y distingue cuatro grupos o fuentes para acceder a la conservación: 1) listados de obra acompañados de imágenes; 2) las obras que al ser estu-



Hombres trabajan en taller de restauración de pintura, ca. 1961, Ciudad de México **Fotografía** © Simón Flechine SEMO Fotógrafo. Sinafo NC 594118.

diadas muestran huellas del paso del tiempo en su estructura material, 3) fichas clínicas o reportes de condición y 4) informes de investigación material y de restauración. El registro es bastante complejo; en los expedientes, la construcción verbal de dictaminación o restauración corresponde a distintas etapas y se refleja en acciones acabadas y concretas, acciones inacabadas que indican posibilidades y acciones imperativas. Esto invita a pensar que esta práctica se desenvuelve en un vaivén con preguntas y retos ante las obras, que no es unidireccional y que en muchos casos y debido al encuentro con las obras en un estado de alteración, se parte con interrogantes para indagar sus eventos de creación, modificación u olvido.

Por ejemplo, en 1883, José Lamadrid, conservador comisionado de las obras recopiladas en el ex Convento de la Encarnación, de las 870 obras pertenecientes a los extinguidos conventos, reportó una valoración jerarquizada de 538 pinturas respecto de su escuela artística —europea o mexicana—, una crítica sobre la calidad y aspecto formal, y las necesidades de preservación ante las causas y efectos de alteración en los

soportes, la superficie de las obras y sus marcos (Sánchez Arreola, 1996: 65). Aunque el listado de obra, que posiblemente se acompañó de un registro o esquema de ubicación, está ausente, el registro indica un conocimiento especializado para apreciar, identificar problemas de alteración y de sus tratamientos más adecuados.

Un expediente o fuente documental más de conservación lo es la misma obra, y ella nos conduce a eventos de preservación material o estrategias no consideradas con anterioridad. El registro de este evento implica una sección amplia y abierta, pues registra hasta la fecha en qué valdría la pena estructurar y ordenar estas intervenciones, a partir de los criterios y tratamientos efectuados en las obras, y aún más, que basta recordar que la identificación de materiales se acompaña de preguntas y estudios realizados por técnicas instrumentales. Un caso extraordinario es *Las ánimas del purgatorio* del pincel de José Rubí de Marimón, pintura al óleo del siglo XVIII ubicada en el templo de Santa María Acuescomac, en San Pedro Cholulan, Puebla. Con un mal estado de conservación y pérdida de bastidor y perímetro de la obra, llegó al taller de conservación de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH) para evaluar su tratamiento.

Su complejidad fue notoria para el equipo de conservación al apreciar la cartela en la esquina inferior de la pintura, la cual indicó la siguiente consideración: “Por animo de los Sres. Marcelino Linares y Bernardo Tiro se renobo este cuadro en Sta Ma Acuescomac Diciembre 8 1921”. Las vicisitudes de esta obra en 2015 fueron tan graves que requirió de un estudio minucioso para reconocer la tecnología con que fue pintada, comprender el nivel de la intervención de 1921 y los efectos de su restauración en 2015. La interpretación de los resultados mostró que la pintura fue reentelada con un lienzo de algodón adherido con cola por el reverso, y que otorgó un refuerzo al perímetro de la pintura. Por el anverso se realizó una limpieza de los personajes y retoques al óleo en la zona inferior y periferia; mientras que un barniz denso fue aplicado con brocha en distintas direcciones para homogeneizar su aspecto. Tanto el diagnóstico de la tecnología y el estado de conservación requirió de una adaptación y crecimiento de la ficha para registrar dichas prácticas, así como la vinculación con las muestras tomadas de la pintura y los materiales empleados en la restauración de 1921, de manera que se pudiese otorgar una evidencia detallada y una posterior consulta (Cano, 2015: 2-5).

Un tercer caso está constituido por un amplio grupo de expedientes de restauración de pinturas, que se componen de fichas, historias clínicas o reportes de condición, que permiten agilizar la elaboración de proyectos ejecutivos de restauración o manejo de riesgos. Estas condiciones se observan en los dictámenes de conservación de las pinturas en templos, conventos y museos, entre 1938 y 1939, años en que

fueron solicitados con urgencia y prioridad la elaboración o rectificación de inventarios y dictámenes de conservación de la obra que pertenecería al INAH (Cano, 2020b: 104-105).

Un cuarto grupo de documentación, conformado de manera simultánea a la contabilidad y proyección de recursos económicos para la conservación, se debe a la creación de los departamentos de Restauración en los institutos de Antropología y Bellas Artes. En ellos, la documentación se hizo más compleja con la apertura de formación académica en 1955 en el INBAL y en 1966 en el INAH (López Orozco, 2014: 104). En ambos institutos se cuenta con informes que explican las prácticas situadas de conservación y permiten comprender la formulación de procesos de trabajo complementados por estudios interdisciplinarios como historia del arte, física, química o biología, ampliando un lenguaje, orden y sintaxis de investigación —en constante tensión y conciliación— para responder a las problemáticas sobre la forma, significado, tecnología y estrategia de conservación de estas obras.

Además del incremento de fotografías o esquemas de las obras, las investigaciones y los tratamientos a partir de la apertura de academias especializadas en conservación, estos acervos presentan un panorama más complejo y en constante crecimiento. Incluso, la divulgación de estos archivos de intervención ha constituido un recurso museográfico para las exhibiciones. Ejemplo de ello fue la proyección de los esquemas de restauración de las pinturas en cajas de luz, para la exposición temporal *Luz renaciente. Imágenes restauradas* que tuvo lugar en el Antiguo Colegio de San Ildefonso (2013).

TÓPICOS EN LA GESTIÓN DE LA INFORMACIÓN

La documentación es una actividad detallada y, como tal, requiere de recursos especializados para que todo funcione. Ante la diversidad de soportes tradicionales y digitales de la información reunida en los expedientes de conservación y la relevancia de sus contenidos, los soportes son un tema vigente de estudio para las disciplinas que los investigan, y esto implica un desafío tanto para la preservación, la gestión, la interoperabilidad y la presentación más efectiva y eficiente de los soportes, como de la información reunida.

Para explorar y explotar estas posibilidades se necesita un enfoque interdisciplinario que reúna a expertos de patrimonio cultural, de áreas científicas, de ciencias sociales y humanidades, por un lado, y de tecnologías de la información, por el otro. Debido a la prevalencia de datos textuales e imagen en estos dominios, la tecnología del lenguaje tiene un papel crucial que desempeñar en este esfuerzo. Centrarse en la estandarización o acuerdos del lenguaje en la documentación, tales como diccionarios, tesauros y referencias visuales, facilitaría la comprensión de los colegas en proyectos interdisciplinarios o cuando se realiza una investigación específica en diferentes instituciones (Calvo, 2016: 131-139).



ACOLMAN, MEX. EX-CONVENTO DE SAN AGUSTÍN. UNO DE LOS SALONES TOTALMENTE RECONSTRUIDO.

Acolman, Estado de México. Ex Convento de San Agustín. Uno de los salones totalmente reconstruido I.O. NOTA: v.f. 466015, 1940 **Fotografía** © Sinafo NC 466021.



Estudiantes de arte pintan una obra (título original). En realidad se trata de la reintegración cromática de pintura novohispana, posiblemente en el Museo Nacional del Virreinato, para su inauguración en 1964 **Fotografía** © Sinafo NC 594246.



Hombres en taller de pintura, 1964. Posiblemente sea el Museo Nacional del Virreinato (por las obras del fondo) **Fotografía** © Sinafo NC 594198.

La información de los datos reunidos constituye todo ese material que se ha registrado durante la investigación: las muestras físicas, las probetas de referencia de materiales, los resultados de los análisis instrumentales o las imágenes. Sirve para argumentar mediante su verificación, procesamiento e interpretación, los resultados de la investigación que se realiza y que necesitan ser tomados en cuenta en la gestión documental. Estos datos se convierten en la base de consulta y pueden ocurrir conceptos erróneos sobre qué y cómo se deben llenar los campos de información, terminología inconsistente y errores simples cuando hay múltiples usuarios. El manejo y preservación de la información digital resulta un proceso muy complicado y propone una conciliación para desarrollar un sistema de información para el patrimonio cultural, que permita el manejo de la pluralidad de formatos de datos científicos y el lenguaje especializado del patrimonio cultural, con un sistema de gestión de datos y metadatos compatible con la transferencia de información y operar de acuerdo con términos de su vigencia (Moore, 2001: 6-10; Ashok *et al.*, 2007; Beck, 2013: 85-90).

Una adecuada gestión de datos brindará la oportunidad de colaboración dentro y fuera de las comunidades de investigación, y el planteamiento de nuevas líneas de trabajo. La transparencia y la responsabilidad en la investigación elevará el nivel del estudio al permitir el acceso. Por último, garantizar la integridad y reproducibilidad de la investigación maximizaría el uso de los recursos invertidos y aumentaría el impacto y la visibilidad de esta disciplina (Babini y Rovelli, 2020: 115-118).

CONCLUSIÓN

Esta breve revisión de la documentación relacionada con la conservación de pintura indica una amplia temporalidad y diversidad en cuanto a las instituciones que resguardan estos registros, formatos, soportes y contenidos, así como de los retos y manejos de cada acervo en resguardo. Con un constante incremento de la información relacionada con la disciplina y su aportación de conocimiento, hoy no estaría de más preguntarnos cuál es nuestra memoria como profesionistas y cómo deberíamos promover prácticas para su gestión: preservación, manejo y uso. ✚

* Conservador, Centro Intercultural para el Decrecimiento y la Organización Comunitaria.

Nota

¹ La Escuela Nacional de Bellas Artes (1855-1926), la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos (1917-1930), la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República (1930-1938); la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH), la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNCMH-INAH); y el Centro de Registro y Conservación de Obra Artística (CENCROPAM-INBAL).

Bibliografía

- Ashok, Roy, Susan Foister y Angelica Rudenstine, "Conservation Documentation in Digital Form: A Continuing Dialogue about the Issues", *Studies in Conservation*, vol. 52, núm. 4, 2007.
- Babini, Dominique y Laura Rovelli, *Tendencias recientes en las políticas científicas de ciencia abierta y acceso abierto en Iberoamérica*, Buenos Aires, Clacso / Fundación Carolina, 2020.
- Baca, Murtha, Anne J. Gilliland, Tony Gill y Mary S. Woodley, *Introduction to Metadata*, 3a ed., Murtha Baca (ed.), Los Angeles, Getty Research Institute, 2016.
- _____, Patricia Harping, Elisa Lanzi, Linda McRae y Ann Whiteside, *Cataloguing Cultural Objects: A Guide to Describing Cultural Works and their Images*, Visual Resources Association (ed.), Chicago, American Library Association, 2006.
- Beck L.S., "Digital Documentation in the Conservation of Cultural Heritage: Finding the Practical in Best Practice", *International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, vol. 1, núm. 2, 2013, pp. 85-90, DOI: 10.5194/isprsarchives-XL-5-W2-85-2013.
- Calvo Manuel, Ana María, "La normalización terminológica aplicada a la conservación y restauración del patrimonio cultural", en Miguel Ángel Recio Crespo (ed.), *El lenguaje sobre el patrimonio. Estándares documentales para la descripción y gestión de colecciones*, Madrid, Subdirección General de Documentación y Publicaciones y Deporte-Ministerios de Educación, Cultura y Deporte, 2016, pp. 131-139.
- Cano Baca, Nathael, "Diagnóstico de *Las ánimas del purgatorio*", Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural-INAH, expediente de conservación, 2015 (inédito).
- _____, "On Documentation: The Interdisciplinary Research of Cultural Heritage from Mexico", Ginebra, CIDOC, 2020a.
- _____, *San Agustín Acolman. Del culto al espacio museal (1920-2016)*, México, ENCRYM-INAH, 2020b.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*, México, UNAM, 1944.
- Derrida, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, México, Ediciones Ve, 2012.
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1990.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, *Historia gráfica. Fotografías de la Academia de San Carlos 1897-1940*, México, UNAM, 2018.
- González Mello, Renato, "Información, datos y metadatos para la conservación del patrimonio cultural", *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, vol. 9, núm. 17, 2018, pp. 6-21.
- Jaramillo, Carmen María, "Archivos y política/Políticas de archivo", *Errata. Revista de Artes Visuales*, núm. 1, 2010, pp. 15-19.
- López Orozco, Leticia, "El patrimonio artístico y las voluntades de la conservación: CENCROPAM", en Gabriela Gil (coord.), *CENCROPAM. 50 años de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble: inicios, retos y desafíos*, México, INBA, 2014, pp. 100-119.
- Moore, Michelle, "Conservation Documentation and the Implications of Digitisation", *Journal of Conservation and Museum Studies*, núm. 7, 2001, pp. 6-10, DOI: <http://doi.org/10.5334/jcms.7012>.
- Sánchez Arreola, Flora Elena, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, UNAM, 1996.



Proyecto Inventario del Acervo del MNH, Puntos y Grafos, 1992-1993 **Fotografía** © AHMNH, Fondo Fotográfico. Autor: Leonardo Hernández.



Proyecto Inventario del Acervo del MNH, Puntos y Grafos, 1992-1993. Aparecen: Ernesto Durán, Ruth López Zetina, Arturo García Pérez y una persona sin identificar **Fotografía** © AHMNH, Fondo Fotográfico. Autor: Leonardo Hernández.

Desde el Museo Nacional de Historia, un recorrido general por el registro de los acervos

Thalia Montes Recinas*

Las siguientes líneas fueron preparadas como parte del Seminario permanente “Metadatos para el patrimonio cultural mexicano”, a cargo del doctor Pedro Ángeles Jiménez, el cual tuvo entre sus objetivos el intercambio de conocimientos y experiencias en torno a la estandarización e implementación de metadatos a los sistemas de información en el sector cultural, así como estudiar las relaciones —y las vicisitudes que se dan— entre documentar, catalogar, registrar e inventariar el patrimonio cultural del país. Lo anterior con la finalidad de promover la profesionalización de las tareas necesarias para la elaboración de datos certeros y sustentados para las colecciones a estudiar y difundir.

Durante las reuniones del seminario, al buscar entender la o las maneras en que se encuentran organizadas las colecciones y sus datos, se formuló una pregunta: ¿si en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) se tenía una tradición, una manera particular de registro de las colecciones bajo su custodia? La respuesta fue eminentemente afirmativa, y lo que siguió fue presentar cuál ha sido esa manera de registrar las piezas. Sin pretender dar una respuesta única, simplemente seguiré el movimiento y el respectivo registro de las piezas con las que el Museo Nacional de Historia (MNH) abrió formalmente sus puertas en 1944. Para ello, parto de la labor de acopio de colecciones encabezada por el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía (en adelante Museo Nacional), institución museística de la cual la gran mayoría de los hoy repositorios del INAH heredaron piezas, que fueron la base de los primeros acervos.

Empiezo por resaltar la variable espacio que, en el Museo Nacional, determinó la exhibición o presentación al público de las colecciones en sus salas, y cómo el lugar que ocuparon fue en un inicio uno de los ejes rectores para su control. La referencia espacial se perdió y no fue considerada de utilidad al ser trasladadas las colecciones a los nuevos museos, donde, en la mayoría de los inmuebles, se contaba con espacios definidos para su exhibición, estudio y resguardo. En muchos casos, el número de referencia espacial fue borrado, lo cual, en

el momento presente, dificulta el rastreo de información sobre sus antecedentes.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el Museo Nacional, ubicado en la calle de Moneda, en el centro de la Ciudad de México, creció en estructura y actividades. Se reunieron piezas, se estudiaron, se impartieron conferencias y llegaron a editar sus propias publicaciones, como los *Anales del Museo* (1877) y su *Boletín* (1903). Fue un periodo de incremento de sus colecciones, así como de cambio de vocación. Encaminada a los festejos del centenario del inicio de la lucha por la Independencia de México, a celebrarse en 1910, se llevó a cabo una importante separación en su acervo, con lo cual se proyectó la formación de un museo dedicado a la Historia Natural, así como una nueva sección a la cual nombraron de Arte Industrial Retrospectivo. Esta última fue establecida con el objetivo de reunir para su estudio y difusión las piezas utilizadas durante los tres siglos de gobierno español. Con los cambios señalados, reabrieron sus puertas bajo el nombre de Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.

Durante los años siguientes, el Museo Nacional adquirió importantes colecciones, entre ellas la del militar Martín Espino Barros (1908), compuesta por condecoraciones, monedas, abanicos y peinetas, entre otros objetos. Se recibió el acervo del Museo Nacional de Artillería (1916), creado alrededor de 1878, dependiente de la Maestranza Nacional de la Secretaría de Guerra y Marina. Institución con una clara tendencia nacionalista, dicho museo —instalado en la Ciudadela— fomentó el culto a los héroes de las luchas libertarias, a los de trayectoria liberal o que hubieran combatido durante la Intervención francesa, exhibiendo sus objetos personales: armas, emblemas, banderas, cuadros y uniformes. Una incorporación importante fue la del banquero e industrial Ramón Alcázar (1917), la cual aportó un significativo número de piezas de numismática, relojes, alhajas, objetos religiosos de uso cotidiano y suntuoso, objetos de hierros forjados y esculturas. Todas ellas ejemplo en materiales, manufactura y procedencia.

En el Museo Nacional el acervo continuó incrementándose con las colecciones provenientes de los templos clausurados de San Diego, en Tacubaya, la Encarnación, Santa Teresa, San Hipólito y el traslado de objetos del emperador Maximiliano de Habsburgo, entre ellos, parte de su vajilla que se sumó a la que ya se encontraba en el museo desde 1882 (De la Torre, 1980: 31). Fue una situación fortuita lo que permitió la aceptación inmediata de más piezas, me refiero a la salida de la maquinaria de los talleres de imprenta del Museo Nacional.

Cuando el presidente de la República, el Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Venustiano Carranza, es desconocido por la Convención de Aguascalientes, y ante los ataques armados de las facciones revolucionarias, salió rumbo al puerto de Veracruz para establecer ahí su gobierno. Fue debido a estos antecedentes que se pidió llevar a la ciudad de Orizaba gran parte de la maquinaria de los Talleres de la Imprenta y Fotograbado del Museo Nacional, con el cual, el literato e historiador Luis Castillo Ledón, quien laboraba en el Museo Nacional, junto con el pintor Gerardo Murillo, *Dr. Atl*, publicaron el periódico *La Vanguardia*.¹ Es así que al retirar gran parte del equipo de los talleres quedó liberado espacio disponible para recibir alguna colección, como se puede constatar en el siguiente comunicado:

Al efecto propongo a Ud. Se sirva consultar con el C. Primer jefe de la República las colecciones de carácter netamente histórico existentes en el Museo de Artillería [...] hay local suficiente para instalar las colecciones [...] que existen en el Museo Nacional de Artillería, tengo el honor de manifestar a usted, que puede aprovecharse desde luego el local que ocupa la Imprenta del Museo Nacional (AGN, 1916).

EL ESPACIO COMO EJE DE ORGANIZACIÓN

El acervo del Museo Nacional se exhibía casi en su totalidad. Las piezas en bodega eran las menos, lo cual respondió esencialmente a las limitaciones del espacio. En el inmueble no había la posibilidad de destinar un lugar para lo que hoy en día llamamos depósito de colecciones. Lo anterior no fue un asunto menor: la poca disponibilidad de salas de exhibición, así como de lugares de trabajo y resguardo de las piezas, determinó tanto la manera de exhibir el acervo como el de su control. Tales condiciones fueron constantes y llevaron de manera reiterada a la búsqueda de un inmueble que cubriera las necesidades de la institución.

El factor espacio llevó de manera natural a considerar su ubicación topográfica como parte del registro y control de las colecciones. Asimismo, esto determinó una manera particular del trabajo de control de los acervos; al ser el lugar físico que ocupaba la pieza un elemento central, en el caso de los objetos con características físicas similares, no fueron

describas de manera minuciosa y se dejó de lado la descripción de las particulares. Lo anterior pudo obedecer a que no fue importante hacerlo en ese momento, ya que se tenía un control interno de las piezas a partir de su ubicación física. Como ejemplo podemos citar *El Catálogo de las colecciones histórica y arqueológica del Museo Nacional de México*, a cargo del director Gumesindo Mendoza y el profesor Jesús Sánchez, publicado en 1882,² en el cual se presentó la información de las piezas a partir de su ubicación física.

El listado inicia con el Calendario Azteca o Piedra del Sol, al cual se le asignó el número 1, e iba acompañado de su respectiva descripción, tanto física como histórica. En este punto podemos mencionar que el listado de las piezas empezó por una colección en particular, la arqueológica, y un espacio de exhibición rector; en el caso de la Piedra del Sol, al momento de asignarle el número 1, la pieza se encontraba en el patio del Museo Nacional, y será en 1887 que las esculturas prehispánicas de gran formato fueron trasladadas a una sala, a la que llamaron de Monolitos. En el mismo catálogo de 1882 podemos ver a la escultura nombrada *El Indio Triste*, con el número 9, o que en la primera sala se exhibían los objetos pertenecientes al cura Miguel Hidalgo y Costilla.

Por su parte, en la publicación *Monografía del Museo Nacional de Arqueología*, elaborada por Jesús Galindo y Villa en 1922,³ las piezas fueron presentadas a partir de su ubicación por salas de exhibición, y se señaló a lo que estaba destinada cada una y a qué departamento correspondían. Ya no se enlistaron las piezas, pues en su lugar presentaron una descripción general de los departamentos y sus respectivas colecciones. Los niveles de organización e identificación de las piezas variaron; sin embargo, el lugar físico que ocuparon en las salas continuó como un elemento rector para ser presentadas en los catálogos.

BRINDAR INFORMACIÓN

Los museos inaugurados durante la primera mitad del siglo xx señalaron sus dinámicas de trabajo, los espacios y los horarios de visita, así como la información que se pondría al alcance del público. Ejemplo de esto lo encontramos en el Museo de Guadalupe, Zacatecas, inaugurado en 1917, institución con un programa de trabajo, donde se estableció que se abriría al público todos los días, de 9:00 a 13:00 horas, excepto los sábados, día dedicado al aseo general. El ingreso de los visitantes contaría con un registro. La biblioteca también estaría abierta al público cada tercer día, por las tardes de 13:00 a 17:00 horas, servicio a cargo del conserje. El director se encargaría de preparar el catálogo correspondiente a los objetos que se guardaban en el edificio, trabajaría en la clasificación, el inventario general y le colocaría a cada una de las piezas una cédula, especificando nombre, época, uso, autor y procedencia. Lo anterior con el objetivo de que "los visitantes



Proyecto Inventario del Acervo del MNH, Puntos y Grafos, 1992-1993 **Fotografía** © AHMNH, Fondo Fotográfico, fotografía: Leonardo Hernández.



Proyecto Inventario del Acervo del MNH, Puntos y Grafos, 1992-1993. Aparece: María Esther López Lugo, jefa del Taller de Restauración del MNH **Fotografía** © AHMNH, Fondo Fotográfico. Autor: Leonardo Hernández.

puedan estimar el positivo interés en ellos”. Estaría permitido tomar notas, fotografías, hacer copias de los cuadros y demás objetos y, en general, “toda investigación que no perjudique a los objetos. Los permisos se solicitarán al director y a su juicio queda el concederlos” (AIMNA, serie: IGM AH).

Por su parte, en el Museo Nacional, a inicios de 1929, el responsable del Departamento de Etnografía Colonial y de la República⁴ reportó que el acervo estaba formado por 12 mil piezas, exhibidas en 11 salones, con un valor de 261 mil pesos. Se habían organizado las piezas en conjuntos homogéneos y cada una de ellos, o grupo, contaba con una cédula breve que indicaba: nombre, uso, composición y procedencia. Al siguiente año, la Sección de Inventarios de la Contraloría de la Federación le solicitó que se ocupara de valuar y de armar los inventarios de los muebles de las habitaciones

presidenciales en Chapultepec. Piezas que fueron ordenadas por salas, nombre del objeto, breve descripción, valor, procedencia y número de referencia.

En 1930 se señaló que al ser fundamental la exhibición de las piezas, por la naturaleza misma del Museo Nacional, el personal se ocuparía de organizar el acervo y mejorar la información contenida en el cedulario. Motivado por la incorporación de una nueva colección:

[...] con aumento de sus objetos o ya con su mejor presentación y a medida que lo permite las circunstancias; procurando para ello, hacer hasta donde ha sido posible y en atención a los medios de que se dispone [...] pues que éstas están arregladas según numeraciones de Salones y Vitrinas (AHMNH, sección MN).

LOS DATOS BÁSICOS Y LA PROPUESTA DE MANEJAR

LA TARJETA KÁRDEX

A mediados de 1939, Karl Frudenfeld, quien se presentó en el Museo Nacional como miembro de la Universidad del Sur de California, con estudios sobre los métodos de inventarios y clasificaciones en los museos de las instituciones de educación superior estadounidenses, se ofreció a colaborar para emprender un minucioso inventario y registro de las colecciones. Para ello propuso un sistema de catalogación e inventario con las siguientes características: en una tarjeta kárdex se registraría cada una de las piezas que formaban las diversas galerías de exhibición, tomándose además una fotografía de cada objeto.

Los datos por considerar serían: número progresivo de los objetos correspondientes a las colecciones de un departamento; número igualmente progresivo, pero con una inicial arbitraria que indicara a que departamento correspondía (esta clasificación sería general y servirá para el control del director del museo); número de salón, número de vitrina y finalmente número progresivo de la pieza exhibida y resguardada en la vitrina. En el margen derecho de la tarjeta, y colocada en un sobre de papel celofán, iría la negativa de la pieza clasificada, negativa que por su calidad permitiría ampliarse hasta un tamaño de 11 x 14 pulgadas. En el margen izquierdo se colocaría la fotografía del objeto, con el número de clasificación del departamento y escala métrica. Al centro se anotaría el costo en que se adquirió, enseguida el valor estimado del objeto y su descripción. Por último, en el reverso de la tarjeta se asentarían los siguientes datos: procedencia, importancia, observaciones e identificación por fecha de adquisición.



Proyecto Inventario del Acervo del MNH, Puntos y Grafos, 1992-1993. Aparecen: Yolanda Estrada y Leopoldo Hernández **Fotografía** © AHMNH, Fondo Fotográfico. Autor: Leonardo Hernández.

Las tarjetas se elaborarían por duplicado: una de ellas destinada para el registro y control general de la Dirección de Museos y la otra sería para el departamento respectivo como catálogo e inventario de las colecciones. Se contempló una tercera para la dirección del recién creado INAH. Lo anterior tendría un costo por ficha de 0.74 centavos, trabajo del cual se encargaría Frudensfeld.⁵ La propuesta fue presentada durante los primeros meses del proceso de traslado de la colección de los Departamentos de Historia y Etnografía Colonial, piezas base para el establecimiento del hoy Museo Nacional de Historia. Hasta el momento no hemos ubicado información relacionada con la suerte del proyecto de las tarjetas, sin embargo, la presentación de la ficha o tarjeta es una muy similar a la empleada en los años setenta en el Museo Nacional de Historia.

DOCUMENTACIÓN DEL ACERVO DEL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA

El traslado de la colección del Museo Nacional al cerro de Chapultepec se realizó con sumo cuidado, registrándose vitrina y salón donde se encontraban las piezas. Una vez embalado el objeto, se confrontó con el “antiguo inventario”, se hizo una descripción minuciosa de él, con sus particularidades y todo ello se inscribió en una tarjeta (original y copia). Después

de empacado el objeto y cuando quedaba llena la caja, se tapaba ésta cuidadosamente y se le colocó a la vista la lista de los objetos que contenía, el número de la vitrina de que procedía y el nombre del salón. Del nombrado “antiguo inventario” no tenemos referencia de su existencia, pero sí de varias de las tarjetas, pues se cuenta con algunas provenientes del Departamento de Etnografía Colonial y Moderna, donde están asentados objetos varios, entre ellos destaca un número importante de piezas correspondientes al Salón de Armas.

La documentación referente a la adquisición y transferencia de los acervos, en una primera instancia, la ubicamos en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA), heredero en gran parte de la documentación generada por el Museo Nacional. En éste podemos encontrar datos relacionados con la obtención de piezas, la creación de exposiciones permanentes y temporales, así como el traslado de gran parte de sus colecciones al MNH. Otros archivos son el Institucional del INAH, dependiente de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, donde se resguardan tanto documentación del Museo Nacional como de las distintas instancias creadas con la vocación de estudio de las disciplinas antropológicas y el registro de bienes. En el acervo del Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo) y en la Fototeca Constantino

Reyes-Valerio de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH) se puede consultar parte del registro fotográfico de las piezas. El Archivo General de la Nación y el de la Secretaría de Educación Pública son acervos donde se resguardan copias de la documentación generada por las instancias que dependieron en su momento de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, como fueron los museos. También se encuentra el Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia, compuesto con los documentos de las piezas provenientes del Museo Nacional, como la documentación del Museo Nacional de Artillería y de las colecciones adquiridas. Además, algunas de las relaciones de piezas que participaron en los primeros guiones y exposiciones temporales.

Uno de los esfuerzos por registrar el acervo del MNH se llevó a cabo entre 1992 y 1993, a cargo de la empresa Puntos y Grafos. Se convocó a su personal en su sede, donde restauradores, encargados de las colecciones, custodios, secretarías y fotógrafos fueron capacitados para manipular y registrar las piezas. El registro fotográfico que acompaña estas líneas es ejemplo de la ardua y minuciosa labor indispensable para contar con las herramientas de consulta y control de las colecciones, y de la participación de especialistas en distintos quehaceres.⁶

Por último, señalo que, si bien los alcances de la información se han ampliado y hoy en día se cuenta con espacios acondicionados para el resguardo de las colecciones, así como nuevos criterios de conservación y exhibición, esto llevó a

que los números y letras asentados en los catálogos publicados por el Museo Nacional en su mayoría hayan sido borrados. Veo oportuno llamar la atención sobre la necesidad de no retirar las marcas que todavía conservan algunas de las piezas, pues tanto los números, el color con que está asentado y el tipo de letra siguen siendo una fuente de información



Proyecto Inventario del Acervo del MNH, Puntos y Grafos, 1992-1993. Aparecen: Leopoldo Hernández, Ernesto Durán y Yolanda Estrada **Fotografía** © AHMNH, Fondo Fotográfico. Autor: Leonardo Hernández.



Proyecto Inventario del Acervo del MNH, Puntos y Grafos, 1992-1993. **Fotografía** © AHMNH, Fondo Fotográfico. Autor: Leonardo Hernández.



Proyecto Inventario del Acervo del MNH, Puntos y Grafos, 1992-1993. Aparecen: María Elena Rodríguez y Guadalupe Rodríguez **Fotografía** © AHMNH, Fondo Fotográfico. Autor: Leonardo Hernández.



Proyecto: Inventario del acervo del MNH, Puntos y Grafos, 1992-1993. Aparece Arturo García Pérez **Fotografía** © AHMNH, Fondo Fotográfico. Autor: Leonardo Hernández.



Proyecto Inventario del Acervo del MNH, Puntos y Grafos, 1992-1993. Aparecen: María Elena Rodríguez, Guadalupe Rodríguez y dos personas sin identificar **Fotografía** © AHMNH, Fondo Fotográfico. Autor: Leonardo Hernández.

muy importante. Espero que este breve ejercicio de retrospectiva desde el MNH pueda ser de utilidad a otros museos del INAH, que les brinde líneas a seguir para entender la manera en que actualmente están organizadas sus colecciones. ✦

* Museo Nacional de Historia, INAH.

Notas

¹ Equipo editorial: director, Dr. Atl; secretario de Redacción, Razel Cabildo; redactores, Manuel Becerra Acosta, Luis Castillo Ledón, Juan Manuel Giffard y Jesús Ochoa; dibujantes, Francisco Romano, Guillemín y Miguel Ángel Fernández; caricaturista, José Clemente Orozco (entonces dibujante del periódico antimaderista *El*

Ahuizote), David Alfaro Siqueiros sería corresponsal del periódico. Elissa Rashkin, *Prensa y Revolución en México: La Vanguardia*, 1915, pp. 73-74, recuperado de: <<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/view/11155>>.

² México, Imprenta de Ignacio Escalante.

³ México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.

⁴ Documentos para el AHMNH: 22 de abril de 1929 y 28 de febrero de 1930. A partir de 1915, la denominación del Departamento de Arte Industrial retrospectivo cambió por el de Etnografía Colonial y de la República.

⁵ AH1, Archivo Histórico de la Dirección del INAH, vol. 17, 1939. Propuesta presentada por Federico Hernández Serrano, jefe de Departamento.

⁶ El registro de las imágenes forma parte del proyecto de formación y organización del AHMNH: Fondo Fotográfico, iniciado en 2021, a cargo de Rosa Casanova, Leonardo Hernández y quien suscribe. Al compañero del MNH José Luis Saldivar agradezco el apoyo que nos brinda en la identificación del material fotográfico.

Bibliografía

Archivo General de la Nación (AGN), IPYBA, c. 161, exp. 2, f. 29, Museo Nacional de Artillería-Alfonso Cravioto, 1916.

Archivo Histórico de la Dirección del INAH (AH1), vol. 17, 1939, Propuesta presentada por Federico Hernández Serrano, jefe de Departamento.

Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia (AHMNH), Sección MN, Antonio Cortés 25 de febrero de 1930, profesor del Departamento de Etnografía Colonial y de la República.

Archivo Institucional Museo Nacional de Antropología (AIMNA), serie: IGMNAH, subserie: Museos Regionales, c. 1, exp. 2, f. 9. AH1, 4548.

Torre, Guadalupe de la, *et al.*, "Origen y formación de los museos del INAH", en *Historia de los museos de la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP, 1980.



Políptico de la muerte, siglo xviii, óleo sobre tela, 28 x 23 cm **Fotografía** © Núm. Inv. 10-13640, Museo Nacional del Virreinato, INAH.

Gestión documental en dos museos nacionales: la colección del Museo Nacional del Virreinato procedente del Museo Nacional de Historia

Verónica Zaragoza*

El 19 de septiembre de 1964 se inauguró el Museo Nacional del Virreinato (MNV) que, como su nombre lo indica, tenía como finalidad enseñar y mostrar esta etapa de la historia de México. Un año antes, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) había iniciado los trabajos de restauración del antiguo colegio jesuita de Tepotzotlán y seleccionado las piezas que conformarían la colección del nuevo museo. Uno de los acervos elegidos para enriquecer este proyecto fue el del Museo Nacional de Historia (MNH), heredero del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología (en adelante Museo Nacional) que, a su vez, tenía como origen el Museo Nacional de México, fundado en 1825 bajo la presidencia de Guadalupe Victoria. A continuación se hará un breve resumen de la formación de las colecciones históricas, desde el antiguo Museo Nacional hasta el MNH, para comprender por qué este último fue elegido para proveer de colecciones al Museo Nacional del Virreinato.

El antiguo Museo Nacional se formó con piezas de carácter arqueológico, histórico y natural de diversa procedencia. Con el paso del tiempo su acervo fue en aumento, como sucedió en la administración de Ramón Isaac Alcaraz (1867-1876), que a través de la compra y la donación enriqueció la colección. Aquí cabe destacar que Vicente Riva Palacio fue uno de los pocos donantes de piezas “coloniales” pues, mayoritariamente, se adquirían o entregaban “antigüedades mexicanas” (Martínez, 2016: 79-89). En 1877 se establecieron tres departamentos, el de Historia Natural, el de Arqueología e Historia y el de Biblioteca (Galindo y Villa, 1896: III).

En 1882, según el *Catálogo de las colecciones histórica y arqueológica* que publicaron Gumesindo Mendoza y Jesús Sánchez, en el patio y el piso alto del inmueble se exhibía la colección arqueológica. Y sólo en dos salas se mostraban algunas piezas de la colección histórica, como un estandarte de la Conquista, las armas de la ciudad de Texcoco, un retrato del conquistador de México, una colección de retratos de los virreyes de Nueva España, varias piezas españolas del tiempo de la Conquista de México, así como piezas sueltas de armaduras pertenecientes a los soldados conquistadores, entre otros objetos que databan de la época de la Independencia de México y algunos pertenecientes a Maximiliano de Habsburgo (Mendoza, 1882: 26-30).

Tiempo después, las dos salas “se clausuraron para emprender en ellas diversas reformas, y más tarde no se volvieron a tocar”, pero en los siguientes años la colección histórica aumentó con “muchos objetos” comprados o donados por particulares. Correspondió al director del Departamento de Historia de México, Jesús Galindo y Villa, renovar estas salas y, en 1895, publicó la *Guía para visitar los salones de historia de México del Museo Nacional*.¹ En este proyecto, la colección histórica se distribuyó cronológicamente en cinco salas: la primera dedicada a los misioneros franciscanos; la segunda a la expedición científica de Cempoala y a los retratos de los virreyes; en la tercera se colocaron piezas relativas a Hernán Cortés y a la época de la dominación española; en la cuarta se mostraban códices, mapas, retratos y fotografías posteriores a la Conquista, finalmente, la quinta sala fue destinada para la

época de la Independencia y “las historias moderna y contemporánea de México” (Galindo y Villa, 1896: III-V).

En *Breve noticia histórica-descriptiva del Museo Nacional de México*, publicada en 1901, Galindo y Villa informa que el museo estaba dividido en tres grandes departamentos: Arqueología, Historia de México e Historia Natural.² En la planta alta del museo se localizaban las cinco salas que exhibían las colecciones del Departamento de Historia de México, que años antes había descrito ampliamente la guía, y que ahora repetía la nueva publicación de modo más sucinto. Entre pinturas, reproducciones, dibujos, artes decorativas o industriales, documentos y copias, el museo exhibía 229 objetos históricos en la planta alta (Galindo y Villa, 1901).

En el *Reglamento del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología* (1907) se informa que los profesores, además de dar clases, debían:

Clasificar y exhibir permanentemente los objetos que pertenecan á sus correspondientes secciones, para lo cual fijarán á cada uno de ellos una cédula que contenga el número de orden del objeto, y, siempre que sea posible, su nombre, procedencia, uso, aplicación ó descripción sucinta, nombre del donante, si lo hubiere, y demás indicaciones necesarias para la mejor instrucción del público (*Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, 1911: 13).

En el mismo documento se señala que el encargado de la sección de Arte Industrial Retrospectivo de México tenía las mismas obligaciones que los profesores, además de tomar fotografías o dibujos y hacer expediciones (*Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, 1911: 13).

Este departamento había sido creado, en 1907, con la adquisición de más de 60 mil piezas provenientes de la colección de Martín Espino Barros y una pequeña parte de la de Alejandro Ruiz Olavarrieta (Castillo Ledón, 1924: 16). Tiempo después cambiará su nombre a Departamento de Etnografía Colonial y, posteriormente, a Departamento de Etnografía Colonial y Moderna (Cárdenas, 2017: 94-96).

En los siguientes años, el Museo Nacional siguió enriqueciendo sus colecciones históricas y etnográficas, destacando la adquisición de la del Museo Nacional de Artillería (1916) y la de Ramón Alcázar Castañeda (1917), esta última comprada por más de 7 mil piezas (Hernández, 2018). Asimismo, ingresaron objetos provenientes de los templos clausurados. De este modo, el Museo Nacional reunió un copioso y variado acervo que permitió la creación de algunos recintos más en la Ciudad de México y en el interior del país.

Cuando en 1939 se creó el INAH se decretó que en el Castillo de Chapultepec “se instalase, con las valiosas colecciones del Departamento de Historia del antiguo establecimiento nacional, el Museo Nacional de Historia” (INAH, 1945: s.p.). A

finde ese año iniciaron las labores para cumplir ese propósito: en primer lugar, se realizó la concentración, empaque e inventario de los objetos que formaban parte del Departamento de Historia del antiguo Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Se reunieron, aproximadamente, 15 mil objetos, que “por su naturaleza especial, por su delicadeza de factura, y los más por su vetustez, como las reliquias de los héroes, necesitaron ser manejados con un cuidado sumo por expertos y su colocación y acomodamiento demandaron largos meses de continuas tareas en 1940” (INAH, 1945: s.p.). Entre 1941 y 1942 se trasladaron al Castillo de Chapultepec todos los objetos seleccionados y, a fines de 1943, inició el montaje de las salas.

Cuando el MNH fue inaugurado, el 27 de septiembre de 1944, constaba de 48 salas que mostraban la historia de México “de 1521 hasta nuestros días”. Las salas de la planta alta fueron denominadas según la temática que abordaban: Conquista, Misioneros, Armas Coloniales, Virreinato, Guerra de Independencia, Imperio de Iturbide, La República, Intervención Americana, La Reforma y el Segundo Imperio, Época Porfiriana, La Revolución, Heráldica Colonial, Armas, Banderas Gloriosas, Carruajes Históricos y Sala de Guardia. En la planta baja se encontraban las salas “Arte Religioso, Muebles y Objetos del Siglo XVIII, Cerámica Mexicana, Artes Menores de los siglos XVI al XVIII, Industrias Artísticas, Numismática, Pintura Histórico-Popular del Siglo XIX, Cronistas e Historiadores Coloniales, Joyas, Arte Chino y Japonés” y, finalmente, aquellas asignadas a exposiciones temporales (INAH, 1945: s.p.). La memoria que se publicó con motivo de la inauguración del museo permite, a través de las fotografías que la ilustran, identificar las piezas que se exhibieron, así como su organización y disposición en algunas salas.

En la *Guía oficial* del Museo Nacional de Historia publicada en 1964, pero posiblemente impresa años antes, pues incluye obras que ya habían sido trasladadas al Museo Nacional del Virreinato, se informa que en la planta baja del Castillo de Chapultepec se ubicaban nueve salas: Antecedentes de la Conquista Española, Conquista, Ciudad de México, Virreinato, Independencia, México Independiente, Imperio, Banderas Heroicas y Pabellón de Guardia, y La Revolución Mexicana.³ También señala que las colecciones de este nivel procedían “principalmente de los extintos ayuntamientos de México y Museo de Artillería, del Convento de San Francisco de México y de donaciones y compras” (MNH, 1964: 11).

La planta alta estaba destinada “fundamentalmente a exhibir las manifestaciones artísticas desarrolladas durante el Periodo Colonial de México, comprendido entre 1521 y 1821, y las que corresponden a la Época Independiente, siglos XIX y XX” (MNH, 1964: 47). Las piezas provenían del antiguo Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, de las colec-



Mancerina, siglo XVIII, porcelana, 21.7 cm de diámetro © Núm. Inv. 10-54472, Museo Nacional del Virreinato, INAH.



Costurero, siglo XVIII, plata repujada y cincelada, 3.7 x 9.9 x 2.2 cm © Núm. Inv. 10-240685, Museo Nacional del Virreinato, INAH.

ciones de Espino Barros, Olavarrieta, Alcázar y varios otros particulares más, así como del Museo Nacional de Artillería y del Convento de Santa Teresa de la Ciudad de México (MNH, 1964: 47, 63). Las 10 salas eran Arte Religioso, Malaquitas, Iconografía del siglo XVIII, Pintura y Cerámica Mexicanas, Artes Menores, Indumentaria, Numismática, Joyas del XVIII y XIX Mexicano. Finalmente, en la planta baja había una sala de Carruajes Históricos.

A partir de esta breve síntesis se advierte que el acervo del MNH tenía diversas procedencias y orígenes, era representativo de varias etapas históricas de México y muy variado en temática y tipo de colección, por lo que las piezas provenientes del periodo virreinal fueron seleccionadas para la creación del MNV.⁴ Según noticia que apareció en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, el Departamento de Inventarios del INAH elaboró “las relaciones y recibos ilustrados fotográficamente para el mejor control” de las colecciones, y los investigadores del MNH “colaboraron en la planeación y montaje” del nuevo museo (*Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 1964: 45).

Desde los primeros tiempos del antiguo Museo Nacional fue indispensable llevar a cabo un control del acervo a través de diversa documentación, como inventarios, registros y catálogos, que asentaban el ingreso de las piezas, el movimiento y ubicación de éstas al interior del museo, así como su salida a distintos recintos de manera temporal o definitiva. El control de los bienes culturales muebles continuó con la fundación del INAH a través del Departamento de Inventarios que, entre 1963 y 1964, elaboró siete repertorios para trasladar poco más de mil piezas del Castillo de Chapultepec a Tepetzotlán (tabla 1).

Tabla 1. Lista de inventarios elaborados para el traslado de piezas del Museo Nacional de Historia al Museo Nacional del Virreinato.

| Núm. | Fecha | Título |
|------|-----------------------|--|
| 1 | 31 octubre de 1963 | Inventario de los artículos de activo fijo que por acuerdo superior pasan del Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec) al Departamento de Restauración a cargo del C. arquitecto Celorio Blasco. |
| 2 | 31 de octubre de 1963 | Sin título. |
| 3 | 11 noviembre de 1963 | Sin título. |
| 4 | 25 noviembre de 1963 | Sin título. |
| 5 | 26 febrero de 1964 | Relación de los objetos del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, que por acuerdo superior pasan al Museo del Virreynato [sic]. |
| 6 | 11 abril de 1964 | Relación de objetos del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, que por acuerdo superior pasarán al Museo del Virreynato [sic]. |
| 7 | 20 julio de 1964 | Relación de objetos del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, que por Acuerdo Superior pasan al Museo del Virreynato [sic]. |

El director general del INAH, Eusebio Dávalos Hurtado, dio la instrucción al director del MNH, Antonio Arriaga Ochoa, de entregar al director del MNV, Miguel Celorio Blasco, las piezas que figuraban en los inventarios “y que serán exhibidas en el Museo que se está instalando en el Colegio de San Martín Tepetzotlán”.⁵ Por parte del Departamento de Inventarios, correspondió a Alfonso Castillo Jiménez participar en la entrega.

Los inventarios, mecanografiados en hojas tamaño carta y con copias al carbón en papel cebolla, asientan la información necesaria para la cuantificación e identificación de las piezas:

- Título del documento en la parte superior.
- Número de inventario en la columna del lado izquierdo.
- Ficha técnica de la pieza en la columna central.
- Avalúo o “valor” de la pieza en la columna central.
- Fotografía de contacto en blanco y negro con número de inventario, engrapada al documento, en la columna del lado derecho.
- Firma de los responsables en la última página del inventario.

Con el fin de agilizar el trabajo de revisión de los responsables de entrega y recepción, los documentos están organizados a partir del número de inventario consecutivo, cada número registra una o dos piezas y, en algunos casos, lotes.⁶ Cabe señalar que en ese tiempo los números de inventario no tenían el prefijo 10, que significa bien cultural (*Manual de procedimientos de la Subdirección de Inventarios del Patrimonio Cultural*, 2017: 214), pues eran identificados en forma genérica como “Cuenta No. 10”.

En la sección donde existen más variantes en la cantidad y tipo de información es en la ficha técnica. En las pinturas se registran los datos básicos: nombre o tema, material o técnica de manufactura, autor, época, medidas y, en algunos casos, observaciones, descripciones e inscripciones. En otras piezas, como esculturas y objetos de artes decorativas o industriales, sólo se anota el nombre o tema, el material o técnica de manufactura y las medidas, siendo más reducidos los casos en los que se incluyen descripciones, observaciones, inscripciones, estilo y estado de conservación. Los objetos de porcelana contienen una breve descripción de la decoración, el tipo de porcelana o “familia”, la dinastía y la época. Finalmente, son escasos y diversos los registros que señalan el origen de la pieza⁷ y, quizás, es el vacío más importante de la documentación que se comenta, pues sin ese dato se pierde parte de la historia de la colección.

Sin embargo, la información puntual y escueta de los inventarios tenía un fin práctico; es decir, esta documentación



Batea, siglo XVIII, madera tallada y laqueada con pincel, 85.2 cm de diámetro © Núm. Inv. 10-54077, Museo Nacional del Virreinato, INAH.



Tijera despabiladora, siglo XVIII, plata repujada y cincelada, 4.3 x 17.6 x 5.6 cm © Núm. Inv. 10-240941, Museo Nacional del Virreinato, INAH.

debía ser una herramienta que facilitara el control de la colección en las diferentes etapas de recolección, traslado y entrega de obra. Las siete listas reúnen 908 números de inventario con mil 91 piezas. Poco más de 50 por ciento corresponde a porcelana, vidrio y pintura de caballete, el resto a escultura, mobiliario, metalurgia y orfebrería. Obras como el *Político de la muerte*, las tablas enconchadas de Miguel González, diversos retratos de personajes novohispanos, así como la colección de marfiles, porcelana y vidrio proceden del Museo Nacional de Historia.

No sólo este museo entregó obras al MNV, también lo hicieron distintos acervos del INAH,⁸ pero sin duda fue uno de los más importantes por el número y diversidad de colecciones, pues en los siguientes años continuó enviando bienes muebles al recién inaugurado recinto.

El análisis y estudio de la documentación técnico-administrativa, como es el caso de los inventarios, permite reflexionar sobre las formas y los formatos a lo largo de la historia institucional, así como conocer la dispersión y ubicación de los bienes muebles culturales en los recintos del INAH. Algunos de los inventarios se transformarán en documentos históricos para reconstruir el origen y la procedencia de las colecciones, pero también la información que contienen forma parte de la historia de las piezas que enlistan.

Desde la década de los años noventa, la Subdirección de Inventarios del Patrimonio Cultural, área dependiente de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME), trasladó el inventario a una base de datos para un mejor control de los bienes culturales muebles bajo su resguardo. Actualmente, la Red de Museos labora con el Sistema Institucional de Control de Bienes Culturales Muebles que la Dirección Técnica de la CNME diseñó, desarrolló e implementó, a través de la Subdirección de Inventarios (*Manual de procedimientos de la Subdirección de Inventarios del Patrimonio Cultural*, 2017: 5). ❖

* Museo Nacional del Virreinato, INAH.

Notas

¹ En 1896 publicó una segunda edición corregida.

² Éste comprendía una pequeña sección de Antropología y Etnología.

³ La *guía*... señala que las salas “Antecedentes de la Conquista española”, “Independencia” y “La Revolución Mexicana de 1910” estaban en preparación.

⁴ En este tiempo, el MNH también proveyó de piezas al Museo Nacional de Antropología y al Museo de la Ciudad de México.

⁵ En la documentación de la época se identifica erróneamente al edificio que albergaba al Colegio y Casa de Probación de Tepotzotlán como “Colegio de San Martín

Tepotzotlán”. La Compañía de Jesús fundó, en el siglo XVI, el Seminario de San Martín en Tepotzotlán para la educación de los hijos de los caciques de la región, pero el inmueble que lo albergaba ya no existe. Desafortunadamente, recientes construcciones han eliminado la posibilidad de hacer un rescate arqueológico del edificio.

⁶ Lote: “Es un agregado de bienes culturales similares (homogéneos), de acuerdo con el criterio de agrupación arqueológico ‘tipo-variedad’, independientemente del tipo de acervo al que pertenezcan. Es decir, que los elementos de un lote son semejantes entre sí, tanto en su material constitutivo, como en su forma y tamaño” (*Manual de procedimientos de la Subdirección de Inventarios del Patrimonio Cultural*, 2017: 214).

⁷ Aquellas piezas que registran su procedencia incluyen un número de cuatro dígitos y las iniciales “C.A.” entre paréntesis que corresponde a la Colección Alcázar.

⁸ Otros museos del INAH que entregaron piezas al Museo Nacional del Virreinato fueron el Museo de Arte Religioso de la Catedral de México, el Museo de la Zona Arqueológica de Teotihuacán, el Museo Nacional de Antropología y el Museo Histórico de Churubusco.

Bibliografía

Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, tomo XVII, núm. 45, México, SEP, 1964.

Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, tomo I, núm. 1, México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, julio de 1911.

Cárdenas Carrión, Blanca María, “Los comienzos de la etnología en México y el Museo Nacional”, *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, núm. 68, enero-abril, 2017, pp. 77-100.

Castillo Ledón, Luis, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1825-1925: reseña histórica escrita para la celebración de su primer centenario*, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924.

Galindo y Villa, Jesús, *Guía para visitar los salones de historia de México del Museo Nacional*, 2ª ed. corregida, México, Imprenta del Museo Nacional, 1896.

_____, *Breve noticia histórico-descriptiva del Museo Nacional de México*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1901.

Hernández Ramírez, María, *Del goce privado al deleite público. Colección Ramón Alcázar. Origen y destino*, México, Museo Nacional de Historia-INAH, 2018.

Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH], *Museo Nacional de Historia Chapultepec*, México, Secretaría de Educación Pública, 1945.

Manual de procedimientos de la Subdirección de Inventarios del Patrimonio Cultural, México, Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, 2017.

Martínez Torres, Mayeli, “La construcción del Museo Nacional de Arqueología e Historia (1867-1910)”, tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea, Instituto de Investigaciones “Dr. José María Luis Mora”, México, 2016.

Mendoza, Gumesindo, *Catálogo de las colecciones histórica y arqueológica del Museo Nacional de México*, 2ª ed., México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1882.

Museo Nacional de Historia [MNH], *Castillo de Chapultepec. Guía oficial*, México, INAH, 1964.



Salón Chino, en Rubén M. Campos, *Chapultepec su leyenda y su historia*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1922, p. 42.

El Salón Chino en el Museo Nacional de Historia

Axayácatl Gutiérrez Ramos*

Generalmente se cree que, con motivo de las Fiestas del Centenario en 1910, la Emperatriz de China obsequió una serie de objetos para conmemorar la Independencia de México. Entre los objetos que la señora emperadora supuestamente donó al pueblo de México se encontraba una serie de muebles, algunos cortinajes, un tapiz “maravillosamente” bordado y un cuadro con su “augusta” figura. Sin embargo, esta versión sólo es parcialmente cierta, pues la mayoría de los objetos no fueron un regalo de este personaje. El menaje en cuestión, a excepción del cuadro, fue adquirido por la comunidad china residente en nuestro país y fue dado al pueblo de México en una ceremonia encabezada, no por el embajador especial representante oficial de China a las Fiestas del Centenario, el excelentísimo señor Chang Yin Tang, sino por el presidente de la colonia china en México, señor Manuel L. Chang acompañado del encargado de negocios de la embajada, el señor Tam Pui-Shum (García, 1911: 9).

Bajo el nombre de *Regalo de un ajuar al gobierno mexicano*, la crónica de Genaro García sobre las fiestas del centenario no deja lugar a dudas:

Una docena de muebles de madera riquísima y muy finamente tallada, varios cortinajes opulentos y un tapiz maravillosamente bordado constituyeron el regalo hecho por la colonia china al gobierno de México, con motivo del Centenario [...] El valioso obsequio fue colocado en uno de los salones de la Presidencia [...] La ceremonia de entrega se efectuó el día 20 de septiembre, en el salón panamericano del Palacio Nacional, y no en la sala de recepciones diplomáticas, porque *no se trataba de un obsequio de Estado a Estado, sino de un regalo de particulares residentes en México* y consagrados al trabajo; y si bien el señor Encargado de Negocios de aquel Imperio representó á la colonia china, esto no se debió á carácter oficial alguno del acto, sino á un buen deseo de los donantes (García, 1911: 68-69).

En algún momento que va de la donación de 1910 al año de 1922, cuando por primera vez aparece escrita la versión del “regalo de la Emperatriz”, se produjo un cambio sobre el origen de la colección de muebles chinos, que alteró

por décadas la información sobre su procedencia. El malentendido se consolidó entre los años veinte y 1944, con la inauguración del Museo Nacional de Historia (MNH).

Aunque Genaro García apuntó claramente en la *Crónica del Centenario...* que “[...] no se trataba de un obsequio de Estado a Estado, sino un regalo de particulares [...]”, por alguna razón, hasta ahora desconocida, Rubén M. Campos escribió en su libro.

El salón chino, obsequiado por la emperatriz del Celeste Imperio en las fiestas del Centenario de la Independencia, es un presente verdaderamente imperial, por la riquísima seda realzada del ajuar con bordados maravillosos. El retrato de la augusta donante se encuentra en la cabecera, sobre el sofá (Campos, 1998: 29).

Como se aprecia, ya en 1922 (12 años y una revolución después), la leyenda del regalo de la emperatriz se encuentra firmemente asentada, sin importar que la última soberana china hubiese fallecido en 1908 y que durante las fiestas del centenario el embajador especial de ese país representara al “emperador del Celeste Imperio” y no a ninguna emperatriz como se puede apreciar otra vez en la crónica de Genaro García, en la hemeroteca de la época y en cualquier fuente original que se refiera a este hecho.

El equívoco se da a partir de *El retrato de la augusta donante*, como dice el texto de Rubén M. Campos, que presidía este conjunto de muebles y era al mismo tiempo una prueba implícita del origen del que procedía, y si bien se ha dado por hecho que el cuadro también venía incluido en la “donación de la Emperatriz”, aunque en la mencionada crónica y en los acervos periodísticos nada se dice sobre dicha dádiva, es un hecho que desde que existen registros escritos sobre el Salón Chino, el cuadro es parte importante del mismo. Pero, ¿por qué si el ajuar no lo donó este personaje existía un cuadro de la emperatriz asociado a estos muebles?

Éste es un misterio que afortunadamente sí resuelven los archivos y que, al mismo tiempo, constituye una muestra del excelente nivel en que se encontraban las relaciones entre



Salón Chino, en Rubén M. Campos, *Chapultepec su leyenda y su historia*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1922, p. 41.



Salón Chino, en Rubén M. Campos, *Chapultepec su leyenda y su historia*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1922, p. 43.



Una vista distinta del Salón Chino, Museo Nacional de Historia **Fotografía** © Leonardo Hernández.

México y China durante la última etapa del porfiriato. De acuerdo con los archivos históricos, este cuadro sí fue un regalo de la emperatriz de China para quien encabezaba el gobierno de México, obsequio que se hizo en 1904 y no en 1910, y por un motivo muy distinto al aniversario de nuestra Independencia, fue parte de los festejos con los que Tzu-Hsi festejó sus 70 años como emperatriz de China. La historia del retrato tiene una propia dinámica, que merece ser contada aparte, aunque quizás podemos inferir que fue a partir del regalo de ese cuadro que la leyenda de un segundo obsequio empezó a tomar forma, tal vez a partir del siguiente hecho: qué mejor lugar para poner la pintura, regalo de la emperatriz china al gobierno de Díaz, que junto al ajuar que seis años después regalaría la comunidad de ese mismo país al nuestro con motivo de las fiestas del centenario.¹

Después de la donación de ese 20 de septiembre de 1910, el primer Salón Chino se dispuso en Palacio Nacional, de donde pasó años después al Museo Nacional de Arqueología,

Historia y Etnografía en la calle de Moneda y, posteriormente, al Castillo de Chapultepec, que a partir de 1944 sería la sede del Museo Nacional de Historia. En el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología se encuentra una “lista de objetos históricos” que pasaron de Palacio Nacional y del Castillo de Chapultepec al antiguo Museo Nacional en junio de 1912. Encabezando dicha lista se encuentra: “un cuadro de la Emperatriz China” realizado en óleo y acuarela sobre una superficie de cartón.²

Fue así que el retrato, los muebles y algunas piezas de cerámica provenientes de la colección del empresario guajuatense Ramón Alcázar Castañeda se integraron para formar lo que se conoció a partir de entonces como el Salón Chino, ubicada en el Castillo de Chapultepec en la parte conocida como *alcázar*. El registro más antiguo encontrado sobre el Salón Chino es el croquis del castillo que realizaron Antonio Cortés e Ituarte en 1916 y que incluye un plano del alcázar, donde se ya encontramos un Salón Chino. Así, aunque de orígenes distintos, el cuadro, el ajuar y las porcelanas usadas para ambientarlo desde su formación en Palacio Nacional quedaron ligadas. La historia sobre la procedencia quedó conformada por la mezcla de la historia del cuadro y del menaje.



Retrato de Tzu Hsi, emperatriz de China, óleo sobre tela © Núm. Inv. 10-230701, Colección del MNH, FOTO: Leonardo Hernández.

Al ser inaugurado el MNH en 1944, el origen del ajuar chino se mantuvo como lo había apuntado Rubén M. Campos en su libro de 1922. En 1947, Jesús Romero Flores, al igual que todos los estudiosos posteriores, ratificó esa versión. En su libro *Chapultepec en la historia de México*, apuntó lo siguiente:

[...] y por un pequeño pasillo penetramos en el salón chino, tapizado de seda y amueblado con un ajuar de ébano incrustado de concha; fue obsequiado a México por la Emperatriz de China Sum-Si en 1910, con motivo del centenario de la proclamación de nuestra independencia. Sobre las ocho mesillas que amueblan el salón, se ven tibores y tazones chinos, y en los muros se ostenta el retrato de la Emperatriz china bajo un pequeño dosel de seda, amarillo y carmesí: hay además, en los muros, primorosos cuadritos bordados en seda, también de factura oriental (Romero Flores, 1947: 78).



Cuadro, Siglo xx, China, bordado a mano © Núm. Inv. 114790, Colección del MNH, FOTO: Leonardo Hernández.

De igual manera, en la guía de 1964, en la sección del Alcázar (sala 9) se apunta:

Salón chino con tapicería de seda y alfombras chinas. Amueblado con ajuar de ébano incrustado de concha —obsequio a México de la emperatriz de China Sum-Si, en 1910, con motivo del Centenario de la Proclamación de Independencia— y cuadros y porcelanas de la misma procedencia. Retrato de la mencionada emperatriz (MNH, 1964: 87).

En la revista *Artes de México* de 1967 dedicada al Castillo de Chapultepec como sede del Museo Nacional de Historia, se incluye una fotografía del salón acompañada del siguiente texto: “Salón chino. Ajuar de ébano incrustado de concha, obsequio hecho a México por la emperatriz de China en 1910, con motivo de cumplir el centenario de la proclamación de la Independencia”. (Ortiz Macedo, 1967: 22).

Asimismo, en la *Guía oficial* del Museo Nacional de Historia de 1996 se dice lo mismo del Salón Chino:

Regalado por la emperatriz de China, cuyo retrato está expuesto, al gobierno del general Porfirio Díaz en 1910 con motivo del primer centenario de la Independencia de México. Los muebles son de ébano con incrustaciones de concha y tapicería de seda; los diversos objetos decorativos son de factura oriental, así como la alfombra (MNH, 1996: 101).

Para concluir señalo que, ante los más de 100 años de este equívoco, sigue presente la pregunta: ¿en qué momento el ajuar que la colonia china regaló a México el 20 de septiembre de 1910, pasó a ser el regalo personal de la Emperatriz de ese país a nuestro gobierno? Incluso, existen elementos para preguntarse si los muebles que están en el Castillo de Chapultepec son los mismos que donó la comunidad china. En la crónica de Genaro García aparece una foto cuyo pie dice: “Ajuar chino donado a México”, donde en un salón, aparentemente de Palacio Nacional, aparecen los muebles donados. En esa imagen los muebles que ahí se muestran difieren en algunos detalles de los que posee el MNH; como dato curioso, se logran distinguir un jarrón y una maceta de porcelana que actualmente pertenecen a las colecciones de dicho museo y que posteriormente formaron parte de la museografía del antiguo Salón Chino en este museo. Por otra parte, falta aclarar si en Palacio Nacional existe alguna otra colección de este origen, y de ser así, sería necesario determinar cuál corresponde al regalo que hizo la comunidad china en 1910 y el origen de las otras piezas, en cuyo caso podríamos determinar la procedencia de los muebles que conforman la colección de mobiliario chino del Museo Nacional de Historia.

Esta posibilidad es, sin embargo, poco probable ya que, de acuerdo con información disponible, en Palacio Nacional no se sabe de una segunda colección de muebles chinos. Además, las piezas de porcelana son las mismas que han acompañado desde un principio a los muebles, por lo que no resulta lógico que sirvieran para ambientar a dos distintos salones chinos simultáneamente. Lo más probable es que el

salón que estuvo en Palacio Nacional en 1910 sea el mismo, salvo algunos detalles, que se trasladó posteriormente al alcázar del MNH y que desde principios y hasta finales de siglo estuvieron en exhibición.

También, resulta trágicamente paradójico que mientras el gobierno chino enviaba representantes especiales para la conmemoración de la Independencia y la comunidad china en México hacía obsequios al gobierno por el mismo motivo, en muchas partes de México el sentimiento no era recíproco. El 16 de septiembre de ese 1910, durante el desfile conmemorativo en Torreón, varias decenas de personas se dedicaron a apedrear los comercios propiedad de chinos rompiendo ventanas y aparadores. Una pequeña muestra del sentimiento antichino que empezaba a tomar fuerza en nuestro país y que se expresó de una manera brutal al año siguiente cuando, durante la toma de Torreón por las tropas maderistas, se asesinaron a más de 700 chinos, además de saquear sus propiedades. La inestabilidad política de esa época y los ríos de sangre que produjo en el país la lucha armada, hicieron que esta barbarie quedara impune y olvidada por muchos años (Puig, 1992), oculta además por una suerte de política antichina que asumieron algunos miembros destacados del nuevo régimen de la Revolución hecha gobierno. ❖

* Museo Nacional de Historia, INAH.

Notas

¹ Véase Axayácatl Gutiérrez Ramos, “El retrato de Tsu-Hsi, la emperatriz china en el MNH”, ms., 2010 (inédito).

² Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA), vol. 16 / 746.

Bibliografía

Campos, Rubén M., *Chapultepec. Su leyenda y su historia*, México, JGH Editores, 1998.

García, Genaro, *Crónica oficial de las Fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*, publicada por acuerdo de la Secretaría de Gobernación, México, Talleres del Museo Nacional, 1911.

Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec (MNH), *Guía oficial*, 6ª ed., México, INAH, 1964.

Ortiz Macedo, Luis, “El Castillo de Chapultepec. Sus etapas constructivas y su valor arquitectónico”, *Artes de México*, núms. 92 y 93, *Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec*, 1967.

Puig Llano, Juan, *Entre el río Perla y el Nazas. La colonia china de Torreón y la matanza de 1911*, México, Conaculta, 1992.

Romero Flores, Jesús, *Chapultepec en la historia de México*, México, SEP, 1947.

Entrevista a Obed Martínez

Sistema eléctrico, las venas del museo

Thalia Montes Recinas*



Obed Martínez, mantenimiento a candil, MNH **Fotografía** © Alejandro Ramírez.

¿NOS PUEDES COMENTAR CÓMO FUE TU PROCESO DE INGRESO AL INAH Y CÓMO FUERON TUS PRIMEROS TRABAJOS EN EL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA?

Ingresé al Museo Nacional de Historia el 1 de junio de 1998, con estudios de bachillerato en electricidad industrial, con especialidad en alta tensión; ocupé el puesto de técnico en iluminación, nombre que ha cambiado, ya que era técnico y electricista profesional en iluminación museográfica, y hoy en día es técnico en iluminación museográfica. Cuando llegué al museo estaba a cargo la Dra. Margarita Loera y tengo la fortuna de coincidir con los trabajos de reestructuración. Me tocó empezar a dismantelar toda la instalación eléctrica. Un trabajo bastante grande y me gustó mucho ver cómo se cam-

biaron lo que yo llamo “las venas”, todas las tuberías por donde corre la electricidad; juego mucho con eso, pienso que el museo es un ser vivo, que necesita electricidad, lo que lo alimenta. Así, tuve la fortuna de haber conocido y saber por dónde pasan las conducciones en el edificio.

Se redujo mucho la carga eléctrica que se tenía en el aquel entonces; sigue cambiando de manera constante, el consumo ha disminuido; me tocó el cambio de iluminación de alto a bajo voltaje. Reviso y estoy al tanto de las instalaciones eléctricas de todo el inmueble: la iluminación de todas las áreas, desde la rampa, el exterior, la iluminación museográfica, y de apoyar todas las actividades que requieren alimentación extra



Obed Martínez, mantenimiento a luminarias, MNH **Fotografía** © Leonardo Hernández.

de luz. Y algo muy importante de mi trabajo es el mantenimiento preventivo y correctivo, pues de esta labor depende la seguridad de mis compañeros de trabajo, de los visitantes y de las colecciones. En el museo manejamos 480 volts dentro de salas y nos movemos a distintas alturas, utilizando para ello andamios y escaleras. Alguien me preguntaba si no me daba miedo, creo que el miedo no lo he dejado de tener, está presente, uno debe estar muy atento, para evitar cualquier accidente.

¿EN TUS AÑOS DE TRABAJO EN EL CASTILLO DE CHAPULTEPEC HAY ALGO DE LO QUE HAS APRENDIDO Y QUE AÚN APLICAS EN EL TRABAJO?

Cuando ingresé al museo estaba el compañero Héctor Torres; él me decía: no cargue nada en las bolsas; si usted está arriba y si se le resbala algo, el objeto puede lastimar a otro compañero o caer encima de una vitrina. A él le debo muchos consejos muy valiosos; también fuimos aprendiendo ambos; aprendimos de los errores y de las experiencias, como ejem-

plo: el siempre delimitar el espacio de trabajo, con ello contamos con un área segura, tanto para nosotros, como aquellos que se acerquen al lugar.

¿EL TRABAJAR EN UN MUSEO HA CAMBIADO TU MANERA DE TRABAJAR COMO ELECTRICISTA?, ¿QUÉ AVANCE O CAMBIOS TECNOLÓGICOS HAS VISTO EN ESTOS AÑOS QUE SE APLICAN EN LOS MUSEOS? Y ¿QUÉ ASPECTOS CONSIDERAS AL ILUMINAR UNA SALA?

Me gusta mucho innovar en las exposiciones temporales; si bien los curadores y restauradores nos marcan las necesidades de exhibición, he visto que durante los últimos años hay un uso excesivo de luz led; esta tecnología tiene sus ventajas, como el reducir el consumo de energía y se expone la colección a menor temperatura. En mi experiencia opto por una iluminación sobria, sin tantos colores, para permitir que el colorido propio de la pieza se aprecie mejor y que la luz no cansa a los visitantes.

Me enfoco en una pieza, la principal, considero las indicaciones de los restauradores, después veo a los lados, qué hay cerca del objeto a iluminar, si hay piedra, metal. La luz debe dar énfasis, matizando; a partir de ella se difuminará la intensidad de la luz. No presentamos una iluminación pareja o monótona, damos puntos de resalte. En lo personal me gusta “dramatizar” para resaltar sus detalles a partir de mover las luminarias. La pieza debe estar iluminada, sin que se vea el elemento de luz, que se vea lo más limpio posible.

¿QUÉ NOS PUEDES COMENTAR SOBRE LA DINÁMICA DE TRABAJO EN EL ÁREA DE ELECTRICIDAD?

Nos hemos apoyado mucho con los compañeros de Restauración, como lo fue Raúl Arce, ya jubilado; ellos nos dicen, por ejemplo, cómo manejar las estructuras de luminarias antiguas; muchas de las lámparas o candiles originalmente no contaban con funcionamiento eléctrico; usaban velas. Todos los compañeros, de todas las áreas, a partir de sus conocimientos te dan otra visión.

¿TE GUSTARÍA AÑADIR ALGUNA IDEA O REFLEXIÓN FINAL?

En el museo veo a varios México, desde los diversos visitantes. Esto le da a uno la oportunidad de apreciar la cultura, la historia de nuestro país. Mi trabajo me gusta y me da muchas satisfacciones. Lo que me toca es actualizarme constantemente. ✦

* Museo Nacional de Historia, INAH.

Nota

Esta entrevista se realizó el 5 de octubre de 2020, a las 11:30 horas, a través de la plataforma Zoom.

RESEÑAS

Homenaje a Julieta Gil Elorduy. Día Internacional de los Museos 2021

Pavel Luna Espinosa*

Sitios de memoria, del recuerdo, de la evocación. Recintos donde el tiempo se materializa y nos muestra sus huellas. Espacios de asombro, para perdernos y encontrarnos. Los museos son espejos en los que la humanidad ve reflejada sus muchas formas de ser. Y si nos detenemos un poco y ponemos más atención, son también las personas que trabajan en ellos y dejan su impronta. El Instituto Nacional de Antropología e Historia se hace cargo de más de un centenar de museos en todo el país y celebra, cada 18 de mayo, el Día Internacional de los Museos, con un homenaje a las personalidades que les dan vida. En años anteriores Iker Larrauri, Consuelo Maquívar y Mario Vázquez recibieron muy merecidos reconocimientos.

En 2021, segundo año del mundo pandémico que hemos tenido que padecer, encontramos una razón para celebrar: la homenajeada fue Julieta Gil Elorduy, quien ha dedicado décadas a su labor en este instituto. Ha transitado por varios espacios, como el Museo Nacional de las Culturas, el Museo del Fuerte de San Diego, la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y más recientemente la Galería de Historia, pero la constante en ella es la vocación de servicio, el profundo amor a su país y una claridad inigualable de la importancia de la educación en México.

Un homenaje peculiar para una persona de la misma naturaleza. En un principio, Julieta Gil se niega a recibir reconocimientos. Su argumento es que existen muchas personas que los merecen antes que ella, porque, aún con todo, es una mujer modesta. Pero la



Homenaje a Julieta Gil Elorduy, 18 de marzo, Auditorio Jaime Torres Bodet, MNA **Fotografía** © Gerardo Peña.



Homenaje a Julieta Gil Elorduy, 18 de marzo, Auditorio Jaime Torres Bodet, MNA **Fotografía** © Gerardo Peña.

persuasión puede ser muy poderosa, así que al final termina por aceptar y lo que en un inicio es resignación termina por ser una alegría inmensa. El aforo del evento fue muy reducido, pero no por ello dejó de ser una fiesta, porque en el día a día de la homenajeada todo es una celebración. Y como una de las

peculiaridades de nuestra querida Julieta es que propicia los vínculos generacionales, al evento asistieron lo mismo sus compañeros de toda la vida que los más jóvenes, aunque habrá que reconocer que los más entusiasmados fueron sus propios nietos, un puñado de niños que conformaron la porra



Homenaje a Julieta Gil Elorduy, 18 de marzo, imagen de grupo en el "Paraguas" del MNA **Fotografía** © Gerardo Peña.

más nutrida y para quienes "abu" se ha convertido en un modelo a seguir.

En una suerte de introspectiva biográfica, la homenajeada decide narrar los puntos fundamentales de su vida, esos que quiere que todos recordemos: su infancia en Azcapotzalco y la importancia de su familia; su primer acercamiento a la educación gracias a las hermanas Ogazón; las amistades entrañables; su paso por la Escuela Nacional de Antropología e Historia y, de allí, su salto hacia los museos, donde, dirá, "se le abrió el mundo".

El presídium resultó una delicia. Todos, cercanos a Julieta Gil; todos trajeron ante los demás rasgos entrañables de su personalidad. A la maestra se le quiere y se le quiere bien. Diego Prieto destacó el optimismo que este homenaje tiene en la reactivación de la vida cultural luego del confinamiento al

que fuimos obligados. Ángeles González Gamio habló de su congruencia y austeridad, y nos recuerda que esa señora que uno ve en su oficina todos los días llega a ella en el transporte público. César Moheno nos recordó que los museos son un estímulo para el entendimiento del universo interior de cada uno de nosotros y el universo de la comunidad, y que ese entendimiento se concentra en la figura de Julieta Gil. Agrega que, cuando ella dirigía el Fuerte de San Diego, en Acaapulco, inició una serie de encuentros con la comunidad afroamericana. A su vez, Denise Hellion trae a cuento algunas de sus muchas cruzadas conjuntas en el Museo Nacional de las Culturas: exposiciones itinerantes, muestras temporales, publicaciones, atención a públicos, conciertos, talleres, etc. Antonio Saborit evoca la tempo-

rada en la que fueron vecinos: él desde el Museo Nacional de Antropología, ella desde la Biblioteca Nacional de Antropología.

Incidir en la sociedad e impedir que el trabajo sea de cubículo: a eso se ha dedicado nuestra querida Julieta. Aunque destinó décadas a la divulgación y a la educación, jamás ha perdido la mirada de antropóloga. En San Miguel Amatlán, Oaxaca, le guardan un cariño especial derivado del vínculo que existe entre el municipio y el Instituto: el INAH resguarda los códices de la comunidad. Por ello, al evento también asiste el presidente municipal Absalón Juárez, quien le entrega un reconocimiento y la agasaja con una canasta de productos elaborados en Oaxaca. Ese mezcal seguro que sirvió para amenizar la celebración posterior.

Y como la maestra trasciende la vida museística, el evento cierra con doña Silvia Rojo Lugo, quien canta el *Corrido del pajarito*, la historia de aquel monstruoso toro que en el año 2006 embistió a la maestra en su conocido afán taurino. El auditorio Torres Bodet se llena de coplas: "sentadita en una grada / estaba Julieta Gil / sin imaginar siquiera / que el toro la iba a embestir. / La pobre sufrió cornadas / y quedó muy averiada [...]". Todo termina con unas risas simpatísimas.

Se trata de un homenaje emotivo, una celebración alegre, divertida, esperanzadora en estos tiempos aciagos. Para quienes hemos tenido el gusto de compartir camino profesional con la maestra, nos llena de orgullo. ✦

* Galería de Historia, INAH.



Museo Arqueológico de Teotihuacán, San Juan Teotihuacán (1910) Colección C. B. Waite / W. Scott © Núm. Inv. 121586, SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-SINAFO.

Museo Arqueológico de Teotihuacán, San Juan Teotihuacán (1910)

Alejandra Ruano Calva*

Conocido como el primer museo de sitio del país, el Museo Arqueológico de Teotihuacán (1910) se construyó bajo la influencia francesa adoptada durante la época. Con la intención clara de privilegiar la perspectiva, se erigió de forma cuadrangular. En su construcción se resaltó el uso de la línea recta en las columnas de hierro fundido y con iluminación natural en el centro.

Cada pieza fue exhibida de forma individual sobre bases sólidas y alineadas para sugerir un recorrido que permitiera apreciar sus características. Como parte de la museografía se incorporaron anotaciones en las bases que sostenían las piezas, con información del lugar en donde se localizaron, un número consecutivo y la identificación del grupo al que per-

tenecen, por ejemplo: “Arquitectura religiosa”. Las piezas fueron agrupadas por características en común, lo que constituía una incipiente catalogación, que daba cuenta de los contextos en que fueron producidas.

A través del trabajo realizado por los custodios del Museo de Sitio de Teotihuacán, es posible hasta el día de hoy conocer el patrimonio que heredamos, como muestra de la memoria enraizada en las y los mexicanos. ❖

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH.



GACETA DE MUSEOS

Museo Arqueológico de Teotihuacán, San Juan Teotihuacán (1910)

Colección C. B. Waite / W. Scott

© Núm. Inv. 121586, SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-SINAFI



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

