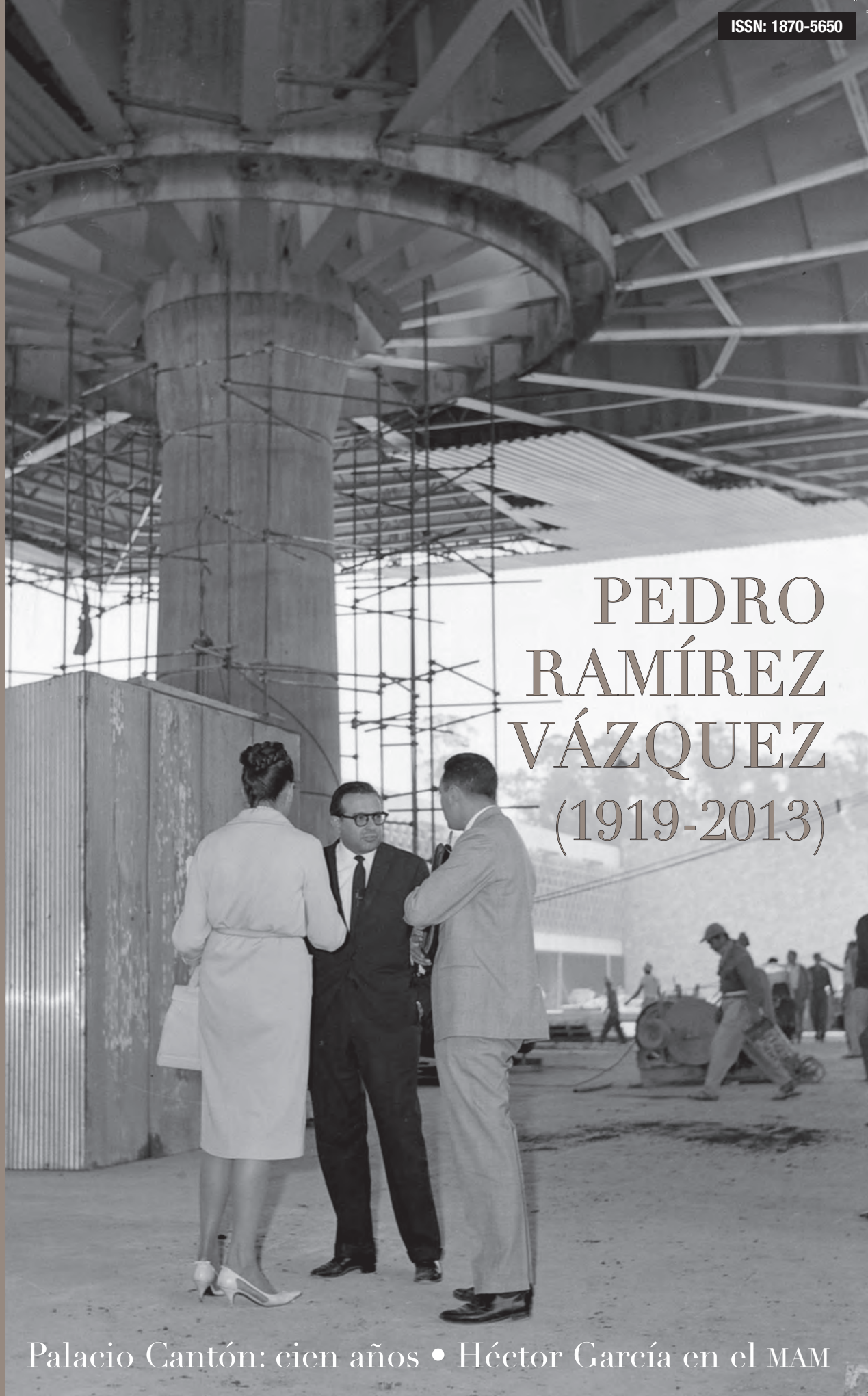


GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | ABRIL-JULIO DE 2013 | NÚMERO 55
45 PESOS



PEDRO RAMÍREZ VÁZQUEZ (1919-2013)

Palacio Cantón: cien años • Héctor García en el MAM

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidente Rafael Tovar y de Teresa

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General

Sergio Raúl Arroyo García

Secretario Técnico

Boly Efraín Cottom Ulín

Secretaría Administrativa

Alba Alicia Mora Castellanos

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

Marco Barrera Bassols

Director de Exposiciones

Conrado Tostado

Director de Museos

Juan Manuel Garibay

Directora Técnica

Ana Elena González Vélez

Coordinador Nacional de Difusión

Eduardo Vázquez Martín

Director de Publicaciones

Héctor Toledano

Subdirector de Publicaciones Periódicas

Benigno Casas

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla

Fernando Félix

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion

Miriam Kaiser

María del Consuelo Maquívar

Emilio Montemayor Anaya

Rodolfo Palma Rojo

Carlos Vázquez Olvera

Carla Zurián de la Fuente

Fotógrafo Gliserio Castañeda

Asistente editorial Cristina Martínez Salazar

Edición y diseño Raccorta

Portada El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez es entrevistado durante los trabajos de construcción del Museo Nacional de Antropología (1963-1964)

Fotografía Sinafo-INAH, inv. 228774



GACETA DE MUSEOS tercera época, núm. 55, abril-julio de 2013, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Héctor Toledano. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102. ISSN: 1870-5650. Licitud de título: en trámite. Licitud de contenido: en trámite. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: Offset Rebosas, S.A. de C.V., Av. Acueducto 115, Col. San Lorenzo Huipulco, Deleg. Tlalpan, C.P. 14370, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 31 de mayo de 2013 con un tiraje de 1000 ejemplares.

Sumario

- 02** Cien años de un palacio. Cien años de historia
Blanca M. González Rodríguez
- 10** Pedro Ramírez Vázquez
(ciudad de México, 1919-2013)
Carla Zurián
- 14** Entre la memoria y la historia. El Museo
de las Culturas: Pasión por Iztapalapa
David Muñoz Soria
- 22** Mayas. *Secrets of their Ancient World*. Una
exposición. Dos museos
Leticia Pérez Castellanos
- 30** Mario Vázquez Ruvalcaba: creador e impulsor
de una nueva museografía mexicana
Sergio Raúl Arroyo
- 32** Reconocimiento al concepto museológico
del nuevo Museo Rautenstrauch-Joest de
Colonia
María Teresa Cervantes Escandón
- 35** Héctor García: visualidades inesperadas
Eugenia Macías
- 39** Una portada para conservar y difundir
Thalía Montes Recinas
- RESEÑAS**
- 42** Museo de Sitio de Cantona
Rosá María Riveros Testolini
- 43** Una nueva mirada al patrimonio
artístico del IMSS
José Antonio Espinoza
- 43** Homenaje al profesor
Mario Vázquez Ruvalcaba
Martha Vela Campos y Rosá María Riveros Testolini
- 44** *Fe, esperanza y caridad:*
Gottfried Helnwein
Erandi Rubio Huertas
- 45** Premio Miguel Covarrubias. Museografía e
investigación de museos
- HUMOR**
- 46** José Guadalupe Posada caricaturiza
a Alfredo Chavero
Denise Hellion
- FOTO DEL RECUERDO**
- 48** Visitantes observan
los retratos de Morelos y Guerrero en el
Museo Nacional
Adriana M. López Álvarez

Cien años de un palacio

Cien años de historia

Blanca M. González Rodríguez*

INTRODUCCIÓN

Cuando se elabora un guión para una exposición se debe pensar en forma simultánea en los objetos y los textos, así como en la forma en que nuestro discurso y la colección se desplegarán en el espacio del museo. Mientras que la investigación para un libro nos permite abordar cualquier tema y desarrollarlo de modo exhaustivo, al trabajar para una exhibición primero tenemos que pensar en la manera de atrapar al visitante estimulando sus sentidos o llamando su atención, a fin de que se decida a recorrer la muestra y, en el mejor de los casos, a leer las cédulas que con tanto trabajo redactamos y con más esfuerzo resumimos: aunque el proceso de investigación es el mismo para un libro o una exposición, en ésta los objetos, imágenes y hasta los documentos originales expresan y dan testimonio de buena parte de la historia.

La invitación para escribir este artículo llegó cuando me encontraba terminando una investigación sobre los cien años del edificio que alberga al Museo Regional de Antropología de Yucatán, el Palacio Cantón, cumplidos en 2011. Trabajaba a la vez en la elaboración del guión para la exposición conmemorativa y en la historia centenaria de la mansión, la cual sería publicada y donde se resume y muestra de manera gráfica la propia historia de su propietario, el general Francisco Cantón Rosado. Asimismo, allí se aborda la construcción del palacio, los 21 años



El general Cantón y su esposa Rufina Rosado sentados en el jardín del Palacio Cantón
Fotografía Col. Francisco Cantón Cano

que sirvió como residencia familiar y los 79 que ha sido recinto público.

Como espacio público el palacio alojó dos escuelas, sirvió como residencia de los gobernadores del estado y desde 1959 alberga instituciones dedicadas a la investigación y difusión de la cultura maya y la historia peninsular, entre ellas el Museo Arqueológico de Yucatán, inaugurado en el sótano del edificio el 10 de diciembre de ese mismo año, y su sucesor, el Museo Regional de Antropología de Yucatán, que abrió sus puertas al público el 17 de noviembre de 1980.

A lo largo de la exposición y del libro se conecta a los distintos públicos locales con una historia propia, ya que tal vez habitaron, trabajaron o estudiaron en el Palacio Cantón en algún momento de su vida. Por lo tanto, la historia del edificio aún es suya, proyectada hasta la actualidad ahora en su carácter público, en especial desde que abrió como museo para recibir tanto a los residentes como a los visitantes de la ciudad de Mérida.

Mi participación como investigadora y curadora de la muestra mantiene vigente una relación fundamental que ha marcado la historia de este museo: aquélla entre la investigación y la divulgación museográfica, actividad que ha sido constante desde finales de la década de 1970, cuando los investigadores del entonces Centro Regional del Sureste trabajaron en el guión de las salas permanentes.

LA INVESTIGACIÓN PARA EL CENTENARIO

La historia del Palacio Cantón resulta sumamente rica. El general Cantón, quien lo mandó a construir, nació en Valladolid en 1833 y desde 1849 participó de modo relevante en la vida militar y política de Yucatán. Por ello, seguir su vida paso a paso significa al mismo tiempo hacer un recuento de todos y cada uno de los levantamientos, rebeliones y golpes de estado ocurridos en Yucatán. Implica también reconstruir el desarrollo de los ferrocarriles y de la exportación del henequén, de los grupos porfiristas que se disputaban el poder y de la prensa local. Más tarde, como espacio público, la historia del recinto abarca momentos cruciales en la educación y la cultura regionales.

En una historia centenaria, muchos de sus protagonistas ya han partido. Algunos dejaron fragmentos de conversaciones en los que narraban sus vivencias en el palacio; otros legaron fotografías y objetos. Hubo que revisar antiguas notas, encontrar a los vivos y buscar a los descendientes de los que ya fallecidos.

Teníamos algunas nociones generales acerca de la historia del palacio y del museo en ese lugar, pero quedaba el desafío de profundizar en ambas, a fin de hacerlas amenas, humanas y, sobre todo, de presentarlas por medio de imágenes, objetos y relatos en vivo que despertaran el interés, las emociones y los recuerdos de los visitantes.

Había que salir a buscar los objetos, retratos y relatos. Se contaba ya con una colección de medallas entregadas por el gobierno del estado en 1902 a quienes habían participado en forma activa en la lucha contra los rebeldes mayas de la Guerra de Castas, episodio fundamental en la vida del propietario del edificio, el general Francisco Cantón. También se resguardaban dos placas de bronce que datan de 1950, algunos vitrales y mosaicos. En la pinacoteca “Juan Gamboa Guzmán” se encontraba un retrato del general y otros más de los políticos de la época. Pero faltaba todo lo demás: los uniformes y las armas del militar; los documentos y las condecoraciones; las fotos de familia; la vajilla, los muebles y los adornos. Había que buscar también información gráfica acerca de la construcción del edificio y de sus distintos usos a lo largo de 10 décadas.

Empezamos entonces a seguir la pista en antiguas publicaciones acerca del Paseo de Montejo, en las que se hacía referencia al Palacio Cantón. En una de ellas, el primer volumen de la *Revista de Arquitectura de Yucatán*, editada por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Yucatán en noviembre de 1987, encontramos el artículo “Arquitectura y urbanismo en Mérida durante el porfiriato”, que incluía tres fotografías del inmueble en construcción. Esto nos llevó hasta los autores del texto: el primero de ellos, el arquitecto Roberto Ancona Riestra, durante su época como estudiante trabajó en la Sección de Monumentos Históricos del Centro Regional del Sureste del INAH y a finales de la década de 1970 participó en la remodelación arquitectónica para acondicionarlo como museo; el coautor, arquitecto Ramón Riancho G. Cantón, es descendiente del arquitecto e ingeniero Manuel G. Cantón Ramos, quien estuvo a cargo de la construcción de la residencia del general Cantón y heredó parte del archivo de su ancestro.

Enterado de los planes para conmemorar el Centenario del Palacio Cantón, el arquitecto Riancho prestó, con la mayor generosidad, 34 asombrosas imágenes que dan cuenta del estado en que se hallaban, al iniciarse el siglo xx, el Paseo de Montejo y las calles aledañas. Además, muestran paso a paso la edificación del palacio, desde el sótano hasta el ático, de sus columnas con alma de metal, de sus pasillos, de la técnica empleada en arcos y en la construcción de la que luego fue una maravillosa escalera de mármol. También se aprecia el entorno: casas mayas tradicionales y otras de mampostería en el vecindario, así como el panorama de veletas que desde entonces caracterizaba a Mérida.

La colección de fotografías facilitadas por el arquitecto Riancho incluye cuatro imágenes de la antigua caballeriza del Palacio Cantón, construida a dos cuadras del edificio, en un terreno de cerca de 2 500 m², la cual funcionó años después como vecindad y hoy en día ha sido adquirida y reacondicionada por una pareja de inversionistas franceses.

Otro descendiente del arquitecto G. Cantón Ramos, el señor Alberto Rosado Cáceres, nos prestó plumas, compases, aerógrafos y otros instrumentos utilizados por su ancestro para sus proyecciones y diseños. En forma simultánea buscamos la colaboración de los descendientes del general Francisco Cantón. Una antigua amistad con ellos me había permitido, a lo largo de varios años, revisar algunos de los documentos que resguardaba el mayor de los nietos, el señor Francisco Cantón Cano, a quien con cariño llamamos *don Panchito*. Éste, junto con su hermana menor, Delfina, compartió conmigo en varias ocasiones sus experiencias infantiles en el Palacio Cantón, donde nacieron y del que salieron con 12 y ocho años de edad, respectivamente.

Ahora había que retomar las conversaciones, junto con el análisis y selección de documentos, para enfocarnos en un texto y una exposición. *Don Panchito* ya había fallecido, pero su familia también supo ser generosa y nos brindó la confianza necesaria para exhibir una serie de objetos personales del general, como sus lentes, peines y cigarreras; documentos y fotografías de su vida política, empresarial y militar, así como uniformes de gala y de campaña: sable, espada, pistola, condecoraciones, además de una asombrosa y pesada cota de malla metálica con la que se protegía durante los enfrentamientos armados.

La señora Delfina Cantón de Loria, *doña Finita*, segunda nieta del general, continuó las conversaciones que antes compartimos con su hermano, interrumpidas en ocasiones por la severa afección cardíaca que padece. Sin embargo, apenas se recuperaba nos llamaba para mostrarnos sus álbumes de fotografías, a modo de ilustrarnos con sus historias y mostrarnos la cara humana de la vida familiar en el Palacio Cantón.

La nieta menor, señora Araceli Cantón de Ortega, así como sus descendientes, apoyaron en forma decidida la



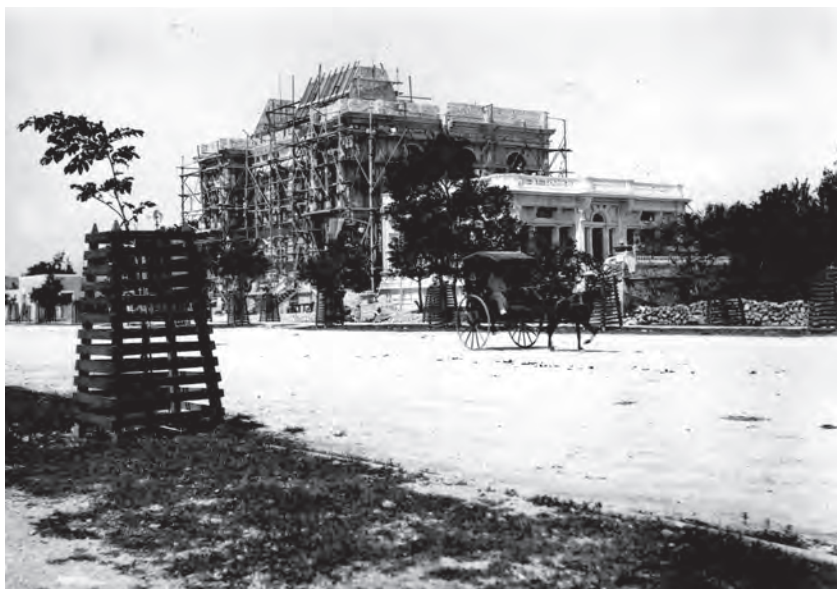
Base de la escalera de mármol del Palacio Cantón **Fotografía** Col. Arq. Ramón Riancho G. Cantón

investigación y la exposición, al permitir la revisión de documentación y proporcionar muebles y adornos que pertenecieron a la residencia, así como objetos resguardados por la familia.

Más allá de la familia Cantón hubo que hacer un recuento de la información de la que ya se disponía. Las visitas personales que el licenciado Alfredo Aguilar y Aguilar y el antropólogo Salvador Rodríguez Losa me hicieron cuando estaba a cargo de la dirección del museo fueron sumamente ilustrativas. El padre del primero, profesor Remigio Aguilar Sosa, dirigía la Escuela Hidalgo cuando tuvo como sede el Palacio Cantón. Por su parte, el antropólogo Rodríguez Losa había trabajado en el Instituto Yucateco de Antropología e Historia y formó parte de la generación que cursó su carrera profesional en los salones del citado local.

A la información anterior añadí la que me fue proporcionada por mi madre, señora Blanca Rosa Rodríguez de González, acerca de la visita realizada a Yucatán por el presidente Miguel Alemán Valdés y su esposa, durante la gestión del profesor José González Beytia, incluida su estancia en la entonces residencia de los gobernadores: el Palacio Cantón. También se registró la charla sostenida con el ingeniero Paulino Romero Conde, quien había llegado a Mérida desde su natal Tizimin para continuar sus estudios y vivió como alumno interno en el ático del Palacio Cantón.

Las conversaciones con la señora Nilda Ricalde Barrera, que laboró en la Biblioteca Carrillo y Ancona, además de un encuentro casual con el señor Felipe González Valle, que trabajó en la Escuela Hidalgo cuando tenía su sede en el palacio, permitieron aclarar algunos datos. Otras dos personas nos proporcionaron información crucial para reconstruir la historia del Palacio Cantón: la primera fue el maestro Fernando Castro Pacheco, con quien reconstruimos la etapa en que funcionó como Escuela de Bellas Artes. La otra fue la maestra Beatriz Repetto Tió, quien trabajó en el Centro de Estudios Mayas, que formaba parte del Instituto Yucateco de Antropología e Historia, estudió su licenciatura en arqueología en las aulas del Palacio Cantón y hoy en día continúa siendo investigadora del Centro INAH Yucatán, la cual participó en la elaboración del guión museológico del Museo Regional de Antropología de Yucatán entre 1978 y 1979. La maestra Repetto nos ayudó a precisar información de esos momentos de la historia del palacio.



Palacio Cantón en construcción, ca. 1906 **Fotografía** Col. Arq. Ramón Riancho G. Cantón

EL GUIÓN

Con la información obtenida, y ahora con la certeza de las imágenes y objetos con que contaríamos, se inició la elaboración del guión museográfico. En ello influyó otro factor: en su carácter de edificio artístico protegido y en su profusión de elementos arquitectónicos, el Palacio Cantón, impone en ocasiones el derrotero a seguir en la museografía, de manera que ésta permita presentar las exposiciones y al mismo disfrutar de la imponente mansión.

En el caso de las salas de muestras temporales del Palacio Cantón, desde años atrás se había creado un conjunto de mamparas y vitrinas fijas, complementadas con otras movibles. Este dato resulta importante porque al elaborar el guión había que tener en cuenta que no se trataba de un espacio museográfico que se construiría a partir de cero, sino de uno ya establecido, donde se distribuirían imágenes, objetos e información, y al cual se le daría la ambientación adecuada para las distintas épocas representadas.

En la planta alta el Palacio Cantón cuenta con cuatro espacios. El primero es un gran salón, al que da acceso la maravillosa escalinata de mármol italiano y que se abre hacia la amplia terraza del edificio. Los otros tres espacios, de menores dimensiones, se diseñaron en origen como recámaras.

Al principio se pensó presentar la exposición en forma cronológica, empezando con la vida del general Cantón, seguida de la construcción de su residencia, la vida familiar en ella y, por último, los distintos episodios del palacio como espacio público. Sin embargo, el número y la dimensión de las fotografías, documentos y objetos relacionados con la construcción del edificio, cuyo centenario se conmemoraba, nos llevó a modificar este orden. Por otra parte pesó el hecho de que las otras salas de exposición habían sido las habitaciones del general y su familia. Esto nos permitió replantear el guión y dejar la presentación del edificio en el primer salón, para retomar la historia familiar en el palacio, justo en la habitación donde nacieron y vivieron los nietos del general: Francisco, Delfina y Araceli. Cabe mencionar que ambas damas estuvieron presentes en la inauguración de la exposición.

La tercera sala se destinó a mostrar las funciones públicas del edificio y, por último, la historia personal, militar, política y empresarial del general, desplegada en

su antigua habitación y de su esposa, Rufina Rosado de Cantón.

El general Cantón recibe a los visitantes de la exposición: los acoge a la entrada, junto a la escalera, en una imagen que lo muestra con su esposa en su nueva residencia del Paseo de Montejo, y los despide en la que fue su habitación en un óleo donde el general, ya anciano, viste en uniforme militar de gala (a un costado de la pintura se colocó el uniforme original). En esta habitación, donde falleció el 30 de enero de 1917, se hace un recuento de su historia.

UNA SEMBLANZA DEL PROPIETARIO

No se puede hacer referencia al Palacio Cantón sin recordar la intensa vida de su propietario. No era tan sólo de un yucateco que, enriquecido por el “oro verde”, es decir, el henequén, se hubiese construido una mansión en la avenida principal de la ciudad, el Paseo de Montejo. Se trataba del general Francisco Cantón Rosado que, entre otras cosas, participó en la Guerra de Castas de principio a fin; fue jefe de la Línea Militar de Oriente, que guarnecía la zona controlada por el gobierno contra los ataques de los mayas rebeldes; defendió al gobierno imperial hasta el último momento; se exilió en Cuba; volvió para rebelarse contra el gobierno republicano; fue apresado y enviado a San Juan de Ulúa y luego a México para comparecer ante un jurado militar, y más tarde fue el héroe de la rebelión tuxtepecana en Yucatán.

Cantón estuvo a punto de perder la vida en múltiples ocasiones. Según una tradición que aún se transmite, aunque en diversas versiones, el 17 de marzo de 1869 los habitantes de Valladolid dejaron sus ocupaciones para seguir al pelotón que conducía a un prisionero desde la cárcel municipal hasta el parque de Santa Ana, donde sería fusilado. El reo fumaba un cigarrillo, con fruición y parsimonia... La suficiente para dar tiempo a que lle-

gara a caballo un fiel amigo con el indulto concedido en Mérida al entonces coronel Francisco Cantón Rosado. El perdón llegó justo a tiempo. “Fumar no siempre mata”, acotan sus descendientes.

Se salvó entonces Cantón, que tenía 36 años; se salvó muchas veces más en su larga historia militar, vinculada con todas y cada una de las rebeliones, levantamientos, conspiraciones y guerras que tuvieron lugar en Yucatán durante la segunda mitad del siglo XIX, y se despidió de esta vida por muerte natural dos meses antes de cumplir 84 años.

Tras el juicio militar al que fue sometido por el gobierno republicano y su ulterior absolución, le tomó gusto a la política y fue diputado en seis ocasiones, así como gobernador del estado entre 1898 y 1902.

Fue también hacendado, ganadero y henequenero, aunque sus empresas más importantes las constituyeron el ferrocarril Mérida-Valladolid con un ramal hacia el puerto de Progreso, y en este último, unas bodegas y un muelle para exportar henequén. Asimismo fue propietario de uno de los periódicos más importantes de la época, *La Revista de Mérida*, que primero se transformaría en *La Revista de Yucatán* y más tarde en el actual *Diario de Yucatán*.

Durante su gubernatura privilegió la atención a la Guerra de Castas, la cual duró 54 años y que, como ya se dijo, vivió de principio a fin, desde que se alistó en las tropas del gobierno destacadas en su natal Valladolid, a la edad de 16 años, hasta su fin oficial ocurrido en 1901, durante su gestión gubernamental, luego de que el general Ignacio A. Bravo tomó el santuario maya de Chan Santa Cruz.

Por otra parte, gratamente impresionado por la avenida Paseo de la Reforma durante sus estancias en la ciudad de México, promovió la construcción de una del mismo nombre



El presidente Miguel Alemán Valdés y el gobernador de Yucatán, José González Beytía, con sus esposas, en la escalinata de mármol del Palacio Cantón **Fotografía** Colección de la autora

en Mérida e impulsó un proyecto que antes no había logrado cristalizar: la construcción del Paseo del Adelantado Francisco de Montejo. A la vera de este último mandó fabricar, entre 1904 y 1911, la que sería su última residencia: una soberbia mansión llamada por la prensa “el Palacio del General Cantón”, la cual formó parte de la transformación experimentada por Mérida durante la época del auge henequenero, aquel “oro verde” que generó la riqueza suficiente para construir nuevos edificios públicos, un teatro, un zoológico, parques y avenidas, así como para introducir el hierro, el vidrio, el mármol, los vitrales e incluso algunos elevadores en las construcciones, y que llevó a Mérida a numerosos arquitectos, artistas y artesanos italianos que trabajaron en esculturas y escalinatas de mármol, pinturas y adornos de yesería, de la mano con arquitectos, carpinteros, albañiles y plomeros yucatecos.

El general Cantón pasó sus últimos cuatro años de vida en su nueva casa, y allí falleció a principios de 1917. Su familia mantuvo la residencia hasta que las deudas la obligaron a intercambiarla con el gobierno estatal por otra más modesta. En la parte posterior de un termómetro que había sido parte del inmueble y que lleva el monograma del general Francisco Cantón, su nuera Delfina Cano de Cantón escribió, a la usanza yucateca: “Nos quitamos de Montejo el 18 de mayo de 1932”.

LAS ESCUELAS

Poco después de haber recibido el gobierno la antigua residencia del general Cantón, un talentoso joven acudió a recibir sus primeras lecciones de pintura en la Escuela de Bellas Artes, alojada en el Palacio Cantón. Se trataba de Fernando Castro Pacheco, uno de los más destacados pintores yucatecos, quien luego sería director de la escuela de pintura La Esmeralda, en la ciudad de México, y gozaría de merecido reconocimiento nacional e internacional.

Al consolidarse la Revolución en Yucatán, un grupo de intelectuales fundó una sociedad literaria y cultural denominada el Ateneo Peninsular, a la cual el gobierno revolucionario del general Salvador Alvarado cedió como local parte de las instalaciones del antiguo palacio del arzobispado, en la que también se alojó el Museo Yucateco.

Apoyados por el escultor italiano Alfonso Cardone, quien había llegado a Mérida a principios de siglo para trabajar en la construcción del Teatro Peón Contreras,



Escuela Primaria Superior Hidalgo, alojada en el Palacio Cantón **Fotografía** Cortesía del Lic. Alfredo Aguilar y Aguilar

los integrantes del Ateneo promovieron la creación de la Escuela de Bellas Artes del Estado, la cual se concretó el 28 de febrero de 1916. Cardone fue al principio maestro de modelado y escultura en la escuela y luego su director. Ya como director, en 1922, cuando la de Bellas Artes era una de las escuelas que integraban el Instituto Literario, ésta se transformó, por decreto del gobernador Felipe Carrillo Puerto, en Universidad Nacional del Sureste. Y continuaba Cardone como su director cuando Bellas Artes se trasladó en 1932 al Palacio Cantón, donde permaneció hasta 1937. Allí el propio Cardone impartía los talleres de modelado en el sótano del edificio. La planta baja estaba ocupada por la dirección de la escuela y los talleres de dibujo y de pintura, a cargo, respectivamente, de los maestros Modesto Cayetano y Gregorio Cantón. Ignacio Rubio Milán también fungía como maestro de pintura.

En esa época se acostumbraba que los directores residieran en los locales de las escuelas. Cardone y su esposa ocuparon algunas habitaciones de la planta alta, donde la familia Cantón había instalado una pequeña cocina, que aún se conserva. En los albores del sexenio presidencial de Lázaro Cárdenas, las escuelas de artes plásticas, de música y de teatro se integraron para formar la Escuela Popular de Arte, instalada en la planta alta del edificio conocido como El Gallito, en el cruce de las calles 60 y 63, enfrente de la plaza principal.

Entonces tocó el turno de ocupar el Palacio Cantón a la Escuela Primaria Superior Hidalgo, que permanecería allí entre 1937 y 1948. La Escuela Hidalgo había sido fundada en 1915, carecía de local propio y antes había tenido otras dos sedes. En esos años la instrucción primaria se dividía en elemental y superior. La primera abarcaba cuatro años de enseñanza y la superior, seis grados. La escuela era mixta, carácter introducido en la educación por el gobierno de Alvarado.

Al igual que Cardone, el director de la escuela, profesor Remigio Aguilar Sosa, ocupó con su familia las habitaciones de la planta alta del edificio, para acatar la norma de que los directores de los planteles escolares vivieran en los locales de las escuelas y se hicieran cargo de su atención.

Durante el periodo como gobernador un antiguo maestro de la escuela, el profesor José González Beytia, éste la dotó de un local propio, el cual ocupa hasta el día hoy entre las calles 60 y 41, y destinó el antiguo Palacio Cantón para residencia de los gobernadores.

RESIDENCIA DE LOS GOBERNADORES

De la época en que el Palacio Cantón fue residencia de los gobernadores se conservan dos placas que dan cuenta, respectivamente, de los trabajos de restauración realizados entonces en el edificio y de la visita realizada a Yucatán por el entonces presidente de la República, licenciado Miguel Alemán Valdés, y su esposa Beatriz Velasco de Alemán.

Entre las obras de mantenimiento y adecuación efectuadas se puede citar la cochera construida en el patio y la instalación de nuevos vitrales, diseñados con motivos regionales. La cochera aún existe y los vitrales se encuentran resguardados en el ático del edificio.

La primera de las placas antes citadas indica que los trabajos de restauración se efectuaron con base en las instrucciones del gobernador José González Beytia, terminados en mayo de 1950. Esta placa se colocó a la entrada del edificio y permaneció allí hasta que su remodelación en 1978, para instalar el Museo Regional de Antropología de Yucatán.

EL MUSEO EN EL PALACIO CANTÓN

Los antecesores del Museo Regional de Yucatán fueron, en orden cronológico, el antiguo Museo Yucateco, el Museo Arqueológico e Histórico de Yucatán y el Museo Arqueológico de Yucatán

El Museo Yucateco tuvo una existencia itinerante desde su creación, en 1871, hasta su instalación, ya transformado en Museo Arqueológico e Histórico de Yucatán, en el ex templo de San Juan de Dios, frente al costado norte de la catedral de Mérida, donde se inauguró el 3 de enero de 1925. Allí pasó 34 años, durante los que se anticiparon algunos de los cambios que vendrían después, desde que el INAH fue creado y las colecciones arqueológicas pasaron administrativamente al gobierno federal, aunque arqueología e historia se mantuvieron físicamente juntas.

En 1959 el museo se trasladó al Palacio Cantón, que entonces era el Museo Arqueológico de Yucatán, cuyas colecciones se desplegaron en los sótanos del edificio en forma cronológica bajo la supervisión del museógrafo Luis Covarrubias. La planta baja se reservó para el Centro de Estudios Mayas, la Biblioteca Crescencio Carrillo y Ancona, y la Academia de la Lengua Maya, que junto con el museo formaban parte del Instituto Yucateco de Antropología e Historia, integrado mediante un convenio establecido entre el INAH y el gobierno del estado de Yucatán. La planta alta se dejó libre para exposiciones temporales, cursos y otros eventos culturales.

Se inició así el periodo de 53 años en el que, hasta la fecha, el Palacio Cantón ha albergado a instituciones de carácter científico especializadas en la investigación y difusión de la cultura maya y la historia peninsular.

Mientras se preparaban los salones para instalar las colecciones históricas en el Palacio Cantón, se demolió parte del antiguo hospital de San Juan de Dios, donde éstas se encontraban. Tales colecciones fueron entonces resguardadas por el gobierno estatal, hasta que las entregó al INAH en 1980.

Entre 1959 y 1978, 20 generaciones de estudiantes acudieron a estudiar a la Biblioteca Crescencio Carrillo y Ancona, ubicada en la planta baja del edificio, mientras que otros escolares y turistas visitaban el Museo Arqueológico e Histórico ubicado en el sótano.

El esfuerzo conjunto del Centro de Estudios Mayas y la Academia de la Lengua Maya fructificó en cursos de lengua maya; más tarde, en una licenciatura en filología maya, y después en la preparación de la primera generación de arqueólogos y antropólogos sociales egresados de una institución yucateca.

En 1971 se iniciaría en los altos del Palacio Cantón el funcionamiento continuo de la Escuela de Ciencias Antropológicas, dependiente ya de la Universidad de Yucatán.

EL MUSEO REGIONAL DE YUCATÁN

Al crearse en 1973 el Centro Regional del Sureste del Instituto Nacional de Antropología e Historia, con sede en Mérida, el INAH desapareció. La biblioteca y la Academia de la Lengua Maya se reubicaron en otros locales, en tanto que el museo y el Palacio Cantón quedaron a cargo del INAH.

En vista de la valiosa colección arqueológica de la que ya se disponía, se pensó en presentarla en la planta principal. En 1978 el museo se trasladó de manera temporal al ex cuartel del barrio de San Sebastián, donde funcionó mientras se le hacían las adecuaciones arquitectónicas necesarias al Palacio Cantón, con el objetivo de alojar la colección arqueológica en la planta principal del edificio y los acervos en el sótano. Tales adecuaciones incluyeron la construcción de una escalera de acceso en la parte central de la fachada



Graduación de la primera generación de arqueólogos egresados de la Escuela de Antropología de la Universidad de Yucatán con sede en el Palacio Cantón. Al centro el doctor Román Piña Chan **Fotografía** Colección Mtra. Beatriz Repetto Tió

que da a la calle 43, la liberación de espacios mediante la eliminación de muros y la construcción de sanitarios modernos para el público.

A cargo de las obras estuvieron especialistas del Departamento de Monumentos Históricos del Centro Regional del Sureste, encabezado por el arquitecto Enrique Manero Peón, apoyados por personal de la especialidad de restauración. Los guiones museológicos para las distintas salas estuvieron a cargo, como ya se señaló, de los arqueólogos del citado Centro Regional del Sureste. La Dirección de Museos del INAH, encabezada entonces por el arquitecto Manuel Carballo, destacó por la participación de Iker Larrauri y el arquitecto Felipe Lacouture Fornelli en la propuesta museográfica.

El 17 de noviembre de 1980, acompañado por el gobernador de Yucatán, doctor Francisco Luna Kan, el presidente de la República José López Portillo inauguró el Museo Regional de Antropología de Yucatán, descendiente en línea directa del Museo Arqueológico, de su predecesor, el Museo Arqueológico e Histórico de Yucatán, y del más antiguo Museo Yucateco.

Una parte del acervo histórico que resguarda el museo se integró en 1981 a la recién creada Pinacoteca del Estado Juan Gamboa Guzmán, y otra, en 1986, al Museo de la Ciudad, establecido mediante convenio suscrito entre el INAH y el Ayuntamiento de Mérida. Finalmente, una serie de piezas, tanto arqueológicas como históricas, se han ido incorporando desde 1995 al Museo del Pueblo Maya, ubicado en Dzibilchaltún.

POSDATA

Allí terminó la reconstrucción histórica que realizamos para el centenario, pero desde luego no concluyó la historia del edificio, la de su propietario ni la de las instituciones que ha albergado el Palacio Cantón.

Quedaron objetos por mostrar y aspectos por investigar, pero como el centenario se cumplía en 2011, el tiempo se nos agotó, así como el espacio, pues se ocuparon todas las salas de la planta alta con 150 imágenes, entre pinturas, fotografías y 75 objetos representativos de las distintas épocas.

Quedaron pendientes temas, testimonios, imágenes y documentos, incluyendo aquéllos aportados por los visitantes de la exposición.

Tal vez habrá que escribir, y exhibir, una posdata ❖

* Centro INAH Yucatán

Bibliografía

- Acereto, Albino, "Historia política desde el descubrimiento europeo hasta 1920-1947", en *Enciclopedia yucatanense*, México, Gobierno de Yucatán, 1977, vol. 3, pp. 5-388.
- Alfaro, José A. y Teodomiro B. Vargas, *Álbum artístico. Damas, literatos, artistas y carnaval de 1907*, México, Escuela Tipográfica Salesiana, s. f.
- Ancona, Eligio, *Colección de leyes, decretos, órdenes y demás disposiciones de tendencia general expedidas por el Poder Legislativo de Yucatán*, Mérida, Imprenta El Eco del Comercio, 1884, t. 3, s. f.
- _____, *Historia de Yucatán*, Mérida, Universidad de Yucatán, 1978, t. V, p. 167.
- Ancona, Roberto y Ramón Riancho, "Arquitectura y urbanismo en Mérida durante el porfiriato", en *Cuadernos de Arquitectura de Yucatán*, vol. 1, noviembre de 1987, pp. 54-67.
- Bolio Ontiveros, Edmundo, "La educación pública y privada hasta 1910", en *Enciclopedia yucatanense*, México, Gobierno de Yucatán, 1977, t. IV, p. 224.
- Cantón Rosado, Francisco (comp.), *Datos y documentos relativos a la vida militar y política del Sr. Gral. Brigadier don Francisco Cantón*, Mérida, Talleres de la Compañía Tipográfica Yucateca, 1930.
- _____, *Historia de la instrucción pública en Yucatán desde el siglo XVI hasta fines del siglo XX*, México, SEP, 1943.
- Carlota de Bélgica, *Viaje a Yucatán*, México, Conaculta (Summa Mexicana), 2011.
- "Copia certificada de la causa instruida contra D. Francisco Cantón", fotocopia, archivo particular de la familia Cantón Correa.
- Diario de Yucatán*, 11 de diciembre 1959.

Diario de Yucatán, 18 de noviembre 1980, 2ª sección.

- Espadas Medina, Aercel, "El Paseo Montejo, sus cambios y sus otros 'Paseos Montejo'", en *Unicornio*, suplemento cultural de *Por Esto!*, Mérida, domingo 27 de septiembre de 1998, p. 6.
- Ferrer de Mendiolea, Gabriel, "Historia de las comunicaciones", en *Enciclopedia yucatanense*, Mérida, Gobierno de Yucatán, 1947, t. III, pp. 507-626.
- González Navarro, Moisés, *Raza y tierra. La Guerra de Castas y el henequén*, México, El Colegio de México, 1978.
- González Padilla, Beatriz, *Yucatán: política y poder. 1897-1926*, Mérida, Maldonado/INAH, 1985.
- González Rodríguez, Blanca, "Cuatro proyectos de cambio en Yucatán", en *Yucatán: peonaje y liberación*, Mérida, Maldonado/INAH, 1984.
- Informe de los actos del gobernador constitucional del estado de Yucatán general Francisco Cantón en el cuatrienio de 1º de febrero de 1898 a 31 de enero de 1902*, Mérida, Imprenta Pérez Ponce, 1902.
- Meex, Claudio, *Reconstrucción de hechos por Claudio Meex*, s. e. Mérida, 1950.
- Molina Solís, Juan Francisco, *Historia de Yucatán desde la Independencia de España hasta la época actual*, Mérida, Talleres Gráficos de La Revista de Yucatán, t. 1, 1921.
- El Palacio del general Cantón. Cien años de historia*, Mérida, INAH-Conaculta/Instituto de Cultura de Yucatán-Gobierno del Estado de Yucatán/Cultura Yucatán, 2011.
- Pérez Alcalá, Felipe, *Recordaciones históricas*, Mérida, Imprenta Constitucionalista, 1919.
- Pérez de Sarmiento, Marisa, *Las razones de la "alternancia". El relevo de los gobernadores de Yucatán, 1876-1901*, México, Instituto Mora, 2008.
- _____, *Historia de una elección. La candidatura de Olegario Molina en 1901*, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 2002.
- Pérez de Sarmiento, Marisa y Franco Savarino Roggero, *El cultivo de las élites. Grupos económicos y políticos en Yucatán en los siglos XIX y XX*, México, Conaculta, 2001.
- Reed, Nelson, *La Guerra de Castas en Yucatán*, México, Era, 1971.
- Serrano Catzín, Jorge, "Iglesia y reformas en el obispado de Yucatán, 1856-1861", en *Cuadernos de Investigación. Gaceta Universitaria*, 1991.
- Suárez Molina, Víctor, *La evolución económica de Yucatán a través del siglo XX*, Mérida, Universidad de Yucatán, 1977.
- Uzáis Rodríguez, Eduardo, *Del Imperio a la Revolución, 1865-1910*, Mérida, Gobierno del Estado de Yucatán, 1971.
- Valdés y Acosta, José María, *A través de las centurias*, Mérida, Talleres Pluma y Lápiz, 1926, tt. II-III.

Entrevistas

- Lic. Alfredo Aguilar y Aguilar (†).
- Sr. Francisco Cantón Cano (†), mayo de 2001 y abril de 2007.
- Sra. Delfina Cantón Cano de Loría, mayo de 2001, marzo, julio y septiembre de 2011.
- Sra. Aracely Cantón Cano de Ortega, agosto de 2011.
- Mtro. Fernando Castro Pacheco, julio y septiembre de 2011.
- Sr. Felipe González Valle, junio de 2011.
- Sra. Blanca Rosa Rodríguez de González (†), noviembre de 2005.
- Sr. Paulino Romero Conde (†), agosto de 2001.
- Sra. Nilda Ricalde Barrera, julio de 2011.

Pedro Ramírez Vázquez

(Ciudad de México, 1919-2013)

Carla Zurián*



Patio principal del Museo Nacional de Antropología durante su construcción (1963-1964) **Fotografía** © Sinafo-INAH, inv. 228775

EN NUESTRA MEMORIA, EL ARQUITECTO

Buena parte de los habitantes del país que cuentan con menos de 60 años de edad tuvieron en el Museo Nacional de Antropología, en el bosque de Chapultepec, su primera experiencia vívida con el patrimonio arqueológico. Ello al menos es válido para la población de la ciudad de México y áreas conurbadas, aunque la imagen fotográfica del recinto se ha multiplicado mediante la circulación de recuerdos de viaje, fotografías familiares y la afirmación del museo como referente cultural, histórico y sitio obligado para los paseantes. En este espacio, al pie del cerro del Chapulín, se materializa la reflexión respecto a que el continente arquitectónico participa en la vivencia de la visita a los museos.

En nuestra memoria permanece la información de las culturas, de piezas apreciadas en alguna de las salas arqueológicas o etnográficas, pero construimos la memoria a partir del vestíbulo amplio que nos aleja de la zona arbolada del bosque, para ofrecernos un primer atisbo con el monolito de Tláloc, que forma parte de la experiencia y se ha convertido en un hito espacial que se aprecia desde Paseo de la Reforma.

Con el inmenso escudo nacional, la fachada sintetiza el anhelo de identidad unificada; la nivea superficie del mármol destella con tal fuerza, que en los días soleados nos sentimos ya ante un museo excepcional. Una vez en el interior, en el patio central, la fuente refresca el ambiente. Allí es posible retornar al finalizar la visita de las salas arqueológicas, que en su mayoría son las que nos recibieron durante nuestra infancia, ya fuese guiados por maestros o acompañados por familiares.

El arquitecto que concibió el conjunto de esta experiencia fue Pedro Ramírez Vázquez, fallecido el pasado 16 de abril. Ramírez Vázquez fue una figura influyente en la arquitectura y el urbanismo mexicanos, con una larga y reconocida trayectoria en los ámbitos nacional e internacional. Cursó sus estudios superiores en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, donde se recibió a finales de 1943. Dedicó su vida a la enseñanza, a la planeación de espacios públicos, culturales y educativos, así como a la participación en instituciones gubernamentales y asociaciones internacionales de arquitectura y museos.

Como docente, impartió la cátedra de urbanismo en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM entre 1942 y 1958; fundó y se convirtió en el primer rector de la Universidad Autónoma Metropolitana en 1974; fue académico emérito de la UNAM y doctor *honoris causa* por la Universidad de Colima y también por la UNAM. Entre sus actividades como funcionario destacó su labor como fundador y director de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, de 1953 a 1965; gerente general del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE); presidente

del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada en México de 1968 (1966-1970); secretario de prensa y propaganda del CEN del PRI (1975), y secretario de Asentamientos Humanos y Obras Públicas (1976-1982).

En el ámbito de la arquitectura, fue miembro y presidente (1953-1959) del Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México-Sociedad de Arquitectos Mexicanos (CAMSAM); vicepresidente de la Unión Internacional de Arquitectos (1978-1980); miembro fundador de la Academia de Artes, en 1968; miembro del American Institute of Architects (AIA) y de la Academia de Arquitectura de Francia (1980). En el área de museos formó parte del Consejo Internacional de Museos y Sitios (ICOMOS) y del Consejo Internacional de Museos (ICOMO) desde 1965.

Entre sus obras más representativas destacan la construcción de 35 mil aulas prefabricadas en todo el país, para el CAPFCE de la Secretaría de Educación Pública (1944-1964); una docena de mercados en la ciudad de México (La Lagunilla, Tepito, Azcapotzalco, Coyoacán, San Pedro de los Pinos), en colaboración con los arquitectos Félix Candela, Rafael Mijares, Javier Echeverría y Juan José Díaz Infante (1955-1957); el pabellón de México en la Feria de Bruselas (1958), el Instituto Nacional de Protección a la Infancia (1959-1960), el Pabellón de México en la Feria de Seattle (1962) y el de Nueva York (1964). Es menester decir que, desde la década de 1950, realizó sus proyectos constructivos y arquitectónicos en colaboración con Rafael Mijares, desde entonces su mancuerna en los proyectos. En los albores de la década de 1960 Ramírez Vázquez y su equipo articularían uno de los diálogos más sólidos e intensos con el patrimonio de la nación, a partir del diseño arquitectónico de inmuebles para museos.

En el marco del Congreso de Americanistas, celebrado a finales de 1960, el entonces presidente de México, licenciado Adolfo López Mateos, a través del secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, asumió la responsabilidad de edificar un Museo Nacional de Antropología. Al poco tiempo no sólo ordenó su construcción, sino que decretó la creación de los cinco museos más importantes del país: el Museo Nacional del Virreinato, ubicado en el ex colegio de Tepotzotlán; el Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec; el Museo Nacional de las Culturas, en las instalaciones del antiguo Museo Nacional; así como el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno, cuyas sedes se desplantarían sobre dos grandes solares contiguos a la avenida Paseo de la Reforma, a las faldas del cerro del Chapulín.

Estas empresas se encomendaron al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien había iniciado su relación con el INAH en 1959, a raíz del Plan Nacional de Museos implementado por el secretario Torres Bodet. Como parte de este plan,

y en el marco de los festejos por el aniversario 150 de la Independencia y el medio siglo de la Revolución mexicana, Ramírez Vázquez edificó, a la salida del Castillo de Chapultepec, el Museo del Caracol. Galería de Historia, integrado por dioramas y dirigido a públicos jóvenes y escolares. Tras esta experiencia, Ramírez Vázquez levantó el Museo Fronterizo en Ciudad Juárez, Chihuahua (1962). Y regresó al bosque de Chapultepec para proyectar y dirigir la obra de dos magníficos recintos museísticos: el de Arte Moderno y el de Antropología. En ellos respetó las normas internacionales de conservación de las colecciones; cubrió las necesidades de los visitantes y trabajadores, y realizó un impecable trabajo de integración al entorno boscoso.

A los 43 años de edad, Ramírez Vázquez emprendería esta enorme labor de concepción y ejecución de los nuevos museos en Chapultepec, así como la rehabilitación del ex colegio de Tepotzotlán, con la renovación de su espacio urbano. El arquitecto recordaba las escuetas palabras de López Mateos cuando lo comisionó para la labor del Museo Nacional de Antropología: “Quisiera que los mexicanos, al salir de él, se sientan orgullosos de serlo”. De este modo el futuro recinto sería digno de albergar el patrimonio arqueológico y antropológico, así como la memoria viva de un pueblo en permanente transformación.

EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

El recinto se construyó a lo largo de 19 meses. En febrero de 1963 se inició la cimentación del edificio, que llevó seis meses. Los siguientes fueron para concluir las áreas exteriores, mientras que los trabajos museográficos para el montaje del acervo ocuparon apenas seis semanas. El criterio arquitectónico consideró dar libertad a los visitantes para circular ya como un recorrido continuo o bien con visitas independientes a cada una de las salas. El patio



El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez es entrevistado durante los trabajos de construcción del Museo Nacional de Antropología (1963-1964) **Fotografía** © Sinafo-INAH, inv. 228774

central era el área de distribución para circular, donde se retomó el uso de patios y plazas característicos de la arquitectura mexicana. El centro del patio se enmarcó con un “gran paraguas” sustentado por una columna central labrada por el pintor y escultor José Chávez Morado.

En palabras del arquitecto Ramírez Vázquez:

El resultado no es en realidad un espacio abierto ni totalmente cubierto, sino un espacio “protegido”, con lo cual en su interior se siente toda la dimensión del lugar y su conexión con la atmósfera. La amplitud de este paraguas permite cubrir una superficie de 54 por 82 metros; es una enorme estructura aparentemente con un sólo apoyo, pero en realidad tiene 80 cables que se sustentan en el mástil central [...] Se dotó a la columna de una corriente continua de agua que la convirtió en una fuente invertida. El tratamiento del patio es de carácter horizontal, pavimento pétreo, con el gran estanque central de agua provisto de vegetación lacustre.

Para la distribución del inmenso acervo se proyectaron 25 salas independientes, en un trabajo encabezado por el entonces director del INAH, el doctor Eusebio Dávalos Hurtado, así como por el doctor Alfonso Caso, el doctor Ignacio Bernal y el director del Museo Nacional, el arqueólogo Luis Aveyra Arroyo de Anda, responsable de la compleja mudanza desde la calle de Moneda 13 hasta el nuevo recinto.

Cada sala se organizó con dos responsables: un asesor científico y un museógrafo. Sin embargo, los equipos incluyeron a decenas de investigadores-curadores, restauradores, especialistas en las diversas disciplinas arqueológicas, antropoló-



Explanada de acceso al MNA

gicas y etnológicas, pintores, diseñadores, carpinteros, escultores, electricistas, maestros de vidrios, entre otros oficios. Ellos dieron vida a los espacios, definieron los discursos, realizaron los montajes y ambientaron sus colecciones. Una interminable lista de personas participó, entre ellos el director de la museografía Ricardo de Robina, apoyado Mario Vázquez y Alfonso Soto Soria, quienes fungían como coordinadores del programa museográfico. En esta planeación y realización participaron Iker Larrauri, Jorge Angulo, Miguel Celorio, Francisco González Rul, Otto Schöndube, José Lameiras, Hipólito Sánchez, Miguel Oropeza y Alfonso González.

Más de 200 alumnos de las escuelas de Arquitectura de la UNAM y de la ENAH colaboraron para generar los materiales gráficos y de apoyo. Mientras esto sucedía, una cuadrilla de excepcionales muralistas como Manuel Felguérez, Rufino Tamayo, Fanny Rabel, Carlos Mérida, Pablo O'Higgins, Leonora Carrington, Luis Covarrubias, Jorge González Camarena, José Chávez Morado, Nicolás Moreno, Adolfo Mexiac, Mathias Goeritz, Arturo García Bustos y Rafael Coronel trabajaba en la elaboración de murales y materiales complementarios e informativos.

El 17 de septiembre de 1964 abrió sus puertas el Museo Nacional de Antropología, un recinto hecho realidad con la participación de cientos de trabajadores, humanistas, científicos e intelectuales, los cuales trabajaron de sol a sol en pos de uno de los proyectos educativos y museísticos más ambiciosos y encomiables del

siglo xx mexicano, que en 2014 celebrará su cincuentenario. Este entorno patrimonial, concebido por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez en colaboración con los arquitectos Jorge Campuzano y Rafael Mijares, conforma en la actualidad una de las huellas urbanas por excelencia, convertida en un lugar emblemático de memoria que permanecerá vivo para todas y cada una de las generaciones que se acerquen a sus colecciones y espacios ❖

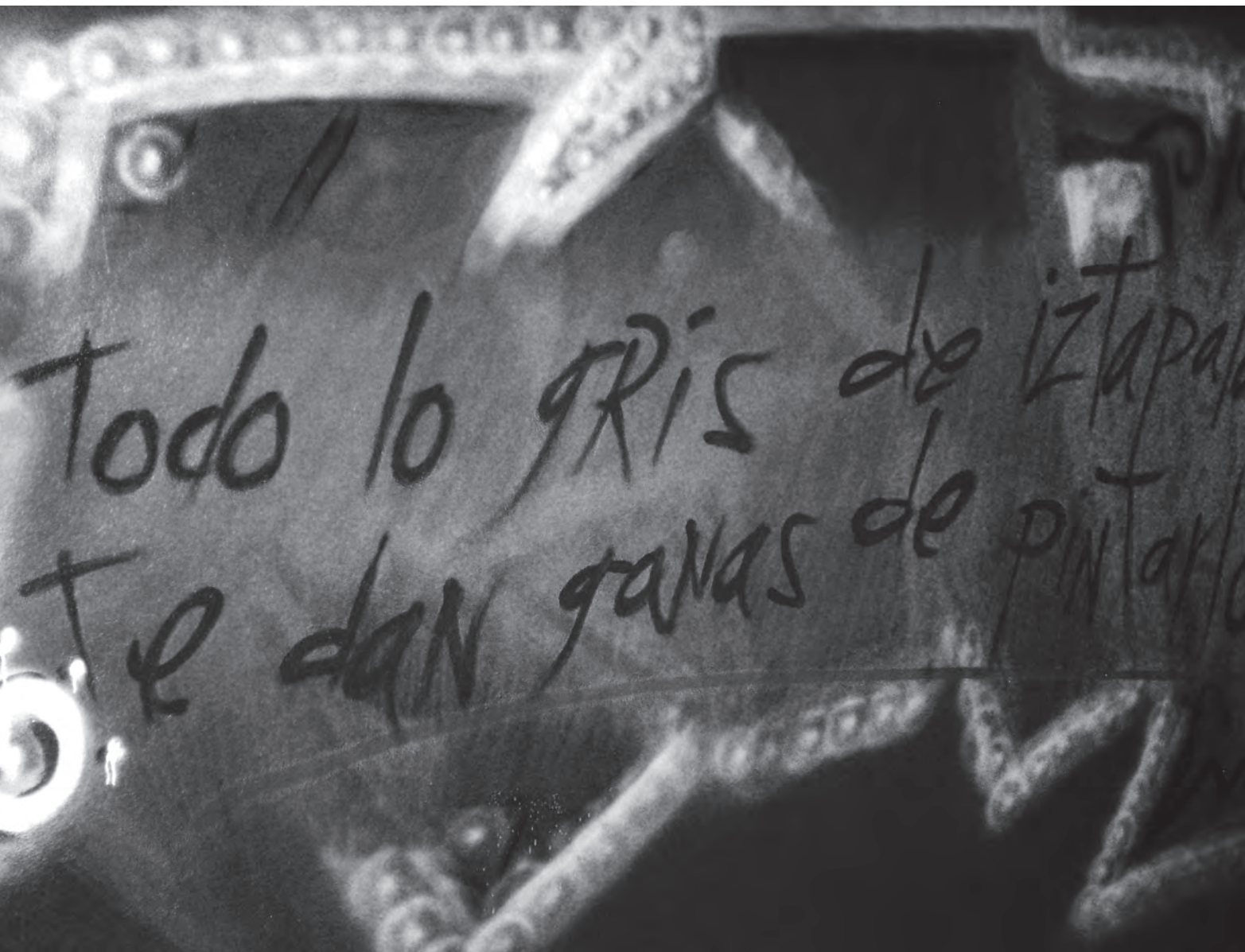
* CNME, INAH

Bibliografía

Ramírez Vázquez, Pedro, "Memorias de la construcción del Museo Nacional de Antropología", en *México Desconocido*, en línea [http://www.mexicodesconocido.com.mx].

Entre la memoria y la historia El Museo de las Culturas: Pasión por Iztapalapa

David Muñoz Soria*



Mural de grafiti ubicado sobre una de las paredes del pasillo central que conduce a la sala de "Resistencias" **Fotografía** David Muñoz Soria

El Museo de las Culturas: Pasión por Iztapalapa, inaugurado en abril de 2012 por las autoridades delegacionales, pretende servir como un espacio material y simbólico donde se reúna la memoria de los diferentes grupos que componen Iztapalapa. Si bien en un principio sus habitantes eran predominantemente indígenas, hacia mediados del siglo xx, con las inmigraciones recurrentes, la población fue creciendo e integrando a diferentes grupos o etnias con sus propias tradiciones y costumbres. El Museo de las Culturas muestra cómo la memoria se ha conservado y actualizado por parte de cada uno de estos grupos tras haber vivido un proceso violento, como lo fue la urbanización de la segunda mitad del siglo xx: es un hecho que la urbanización marcó un punto de inflexión dentro de la sociedad-memoria de Iztapalapa, así como dentro de la población migrante que llegó en busca de nuevas oportunidades, al modificar una herencia de valores arraigados con fuerza en la familia, en la tierra y en la comunidad para dar lugar a la inevitable sensación de cambio y actualidad. Así, la anterior percepción del mundo que poseían los habitantes quedó reducida a unos cuantos resquicios materiales y simbólicos, los cuales intenta “rescatar” el museo.

LAS CONDICIONES DE POSIBILIDAD DEL MUSEO

El proyecto del Museo de las Culturas: Pasión por Iztapalapa pertenece a una iniciativa de carácter gubernamental que tiene sus orígenes hace más de 20 años, con la fundación del Consejo de Fomento Cultural, organismo dependiente de la delegación, cuyo objetivo era promover la cultura barrial. El consejo propuso la creación de diferentes recintos, tales como el Museo Cerro de la Estrella, el Museo de la Pasión y el Museo del Barrio. De los tres, el único que se llevó a cabo fue el primero, mientras que los otros dos se postergaron de manera indefinida.

No fue hasta 2007, durante la administración perredista de Horacio Martínez, cuando se retomó el proyecto del Museo de la Pasión, que no obstante atravesaría por serios cuestionamientos que pusieron en entredicho su pertinencia y viabilidad. El argumento era que el museo sólo tomaba en cuenta una de las tantas manifestaciones culturales de Iztapalapa, por lo que se decidió ampliar la temática y generar un espacio con cabida para las expresiones barriales de los diferentes grupos que habitan en la demarcación.

Ante tal situación, ¿podríamos sostener que el Museo de las Culturas representa un lugar de memoria del pueblo de Iztapalapa? ¿Cuál fue la intención de las autoridades delegacionales al crearlo? ¿Bajo qué condiciones de enunciación llevaron a cabo el proyecto? ¿Existe una auténtica voluntad de memoria barrial por parte de los autores de la exposición museográfica, o sólo se trata de una mirada histórica hacia el pasado ya perdido e irrecuperable? Como ya se menciona-



En la zona de “Tránsitos” un vagón de metro recrea las imágenes y sonidos cotidianos de la ciudad



En la sala “Orígenes-Imaginarios” se observa un papel tapiz con la imagen satelital de la traza urbana de la delegación

ba, el museo tuvo sus orígenes hace más de 20 años en una propuesta gubernamental del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que entonces gobernaba la demarcación, para promover espacios de participación ciudadana donde los habitantes se vieran identificados a través de la expresión de sus propias tradiciones, costumbres y valores.

Cuando la administración perredista de Clara Brugada decidió reformular el proyecto del Museo de la Pasión, en 2010, de nuevo se insistió en la participación ciudadana como principal eje rector y principio dominante del discurso político. Al respecto, en las palabras de inauguración, pronunciadas el 12 de abril de 2012, la jefa delegacional expresó lo siguiente: “Muchas gracias y disfrutemos este museo que nos muestra un espacio territorial con amplias posibilidades de desarrollo y construcción de ciudadanía, que promueve con su diseño e iconografía la participación ciudadana y el gran valor de los movimientos sociales” (Brugada, 2012). A su vez, los autores de la exposición, Colectivo de Educación para la Paz (Cepaz) y Tinitus A.C., dijeron: “La construcción del yo, de la otredad y de diversos nosotros es una tarea urgente para la interculturalidad y la participación ciudadana demandante de derechos”.

En este momento se realizan grandes esfuerzos por parte de organizaciones sociales e incluso gubernamentales por integrar al ciudadano a la toma de decisiones públicas; de ahí que el proyecto del Museo de las Culturas se enmarque en este nuevo discurso político y cultural,¹ que pretende suscitar, fomentar o crear lazos de convivencia y comunicación entre la población capitalina. Sin embargo, si bien es cierto que el museo pertenece a este discurso emergente, es necesario precisar la orientación e intereses políticos que lo hicieron un proyecto plausible dentro de este marco de discursividad.

En su primer informe de gobierno, en febrero de 2011, justo cuando había sido aprobado el nuevo proyecto del Mu-

seo de las Culturas, Clara Brugada expresó que uno de los objetivos de su política cultural era ampliar los destinatarios y la infraestructura: “El acceso a la cultura ya no es un asunto de clases sociales y estamos construyendo el polo cultural de oriente.² Para ello hemos impulsado una amplia gama de actividades culturales y talleres en los espacios con que cuenta la delegación [...] Se trata de crear espacios que aproximen la cultura a todos los rincones de nuestra delegación” (Brugada, 2011). A pesar de que en el discurso de la jefa delegacional no se mencionaba aún el proyecto museográfico en cuestión, puesto que no se había comenzado su readaptación,³ considero que el Museo de las Culturas se pensó como parte de la nueva infraestructura cultural⁴ que las autoridades delegacionales han implementado, con el argumento de llevar o hacer válida la cultura para el mayor número de habitantes.⁵

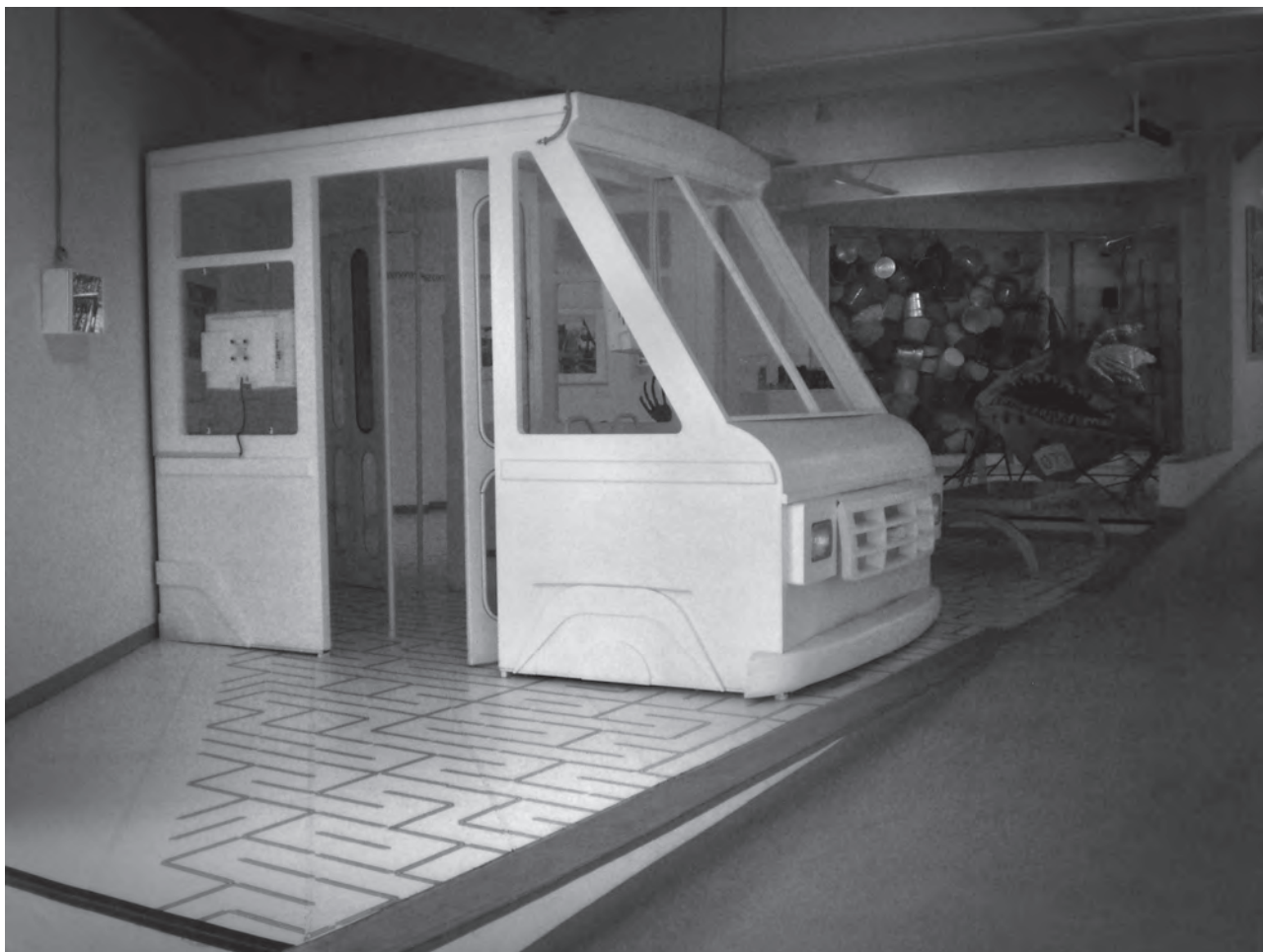
Por tal motivo, tanto la política cultural de la delegación como la promoción de la participación ciudadana, en diferentes ámbitos de la sociedad civil, representan las condiciones de enunciación bajo las cuales se llevó a cabo el proyecto de este recinto. Ante tales condiciones, las autoridades gubernamentales, junto con los autores de la exposición, “rescataron” un proceso de memoria vivida con la finalidad de crear un espacio de comunicación y recuerdo presente, pues la exposición museográfica, a la cual me referiré más adelante, muestra la acelerada y compleja urbanización vivida por Iztapalapa hace más de medio siglo, registrada por la memoria colectiva como un rompimiento violento respecto al tradicional orden de cosas. De esta forma las autoridades gubernamentales y los diferentes colectivos⁶ que trabajaron en la exposición llevaron a cabo un proceso de apropiación de la memoria para resignificarla mediante un discurso histórico y museográfico que propone una determinada visión del pasado.

LA EXPOSICIÓN MUSEOGRÁFICA COMO UN LUGAR HÍBRIDO

El Museo de las Culturas, por lo tanto, no es un lugar de memoria que haya surgido propiamente de la iniciativa o experiencia de los chinamperos, las organizaciones barriales o los migrantes, quienes vivieron en carne propia el acelerado proceso de urbanización y que por tal motivo le habrían podido asignar un valor simbólico distinto. Es decir, el recinto no representa la voluntad de memoria de un grupo tradicional o colectividad, sino que responde a una voluntad de memoria que proviene de fuera, del Estado, y que se relaciona muy poco con las particularidades de las experiencias vividas. De ahí la razón por la cual no sea su interés cristalizar el recuerdo de las mismas. Los autores de la exposición no construyeron un espacio memorial de las identidades para confinarlo al ritual o al culto, sino que más bien recuperaron parte de las diferentes memorias para exponerlas al filtro del tiempo.



La escasez de agua, representada con cubetas vacías y una tubería oxidada, es uno de los principales problemas y desafíos a los que se enfrenta la delegación en la actualidad

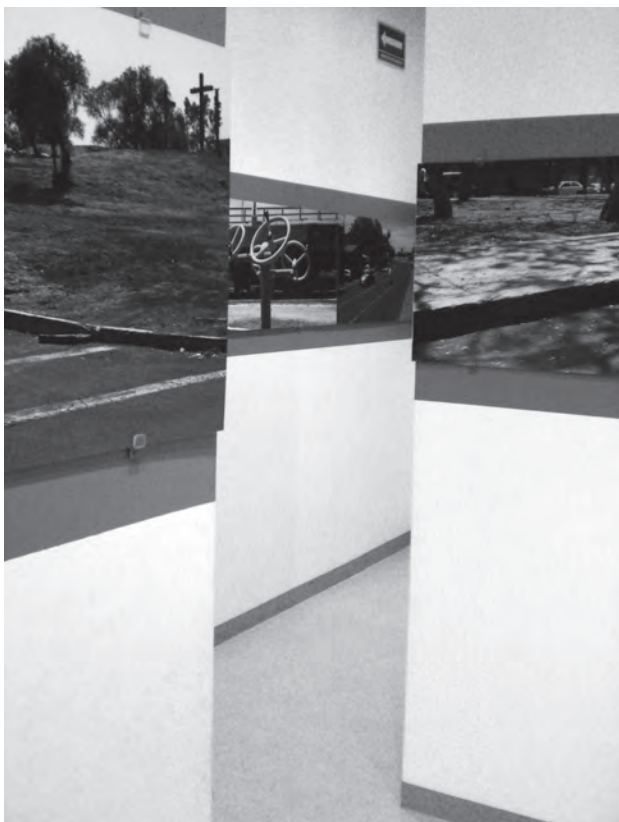


El microbús como objeto-medio muestra la importancia que ha ido adquiriendo este transporte a lo largo de las últimas décadas

Pierre Nora considera que en un lugar de memoria opera, por una parte, la memoria en sí misma, y por otra parte la historia. Hablamos, pues, de un juego dinámico entre ambas cuyo resultado él denomina “lugares mixtos”, “lugares híbridos” o “lugares mutantes”, en los cuales hay cabida tanto para el cambio y la transformación como para la continuidad y la permanencia: “En cambio, queda claro que si la historia, el tiempo, el cambio no intervinieran, habría que conformarse con un simple historial de memoriales. Lugares entonces, pero lugares mixtos, híbridos y mutantes, íntimamente tramados de vida y de muerte, de tiempo y de eternidad, en una espiral de lo colectivo y lo individual, lo prosaico y lo sagrado, lo inmutable y lo móvil” (Nora, 1984: 34). En la exposición permanente del Museo de las Culturas: Pasión por Iztapalapa el visitante se encuentra con ese espacio híbrido donde confluyen la memoria (expresada en objetos pertenecientes a un recuerdo colectivo) y el cambio continuo de la vida moderna, con sus resistencias, adaptaciones e innovaciones. Hablamos entonces de que es un *lugar híbrido*, donde sus autores se proponen lo siguiente: “Este espacio museísti-

co contemporáneo intenta equilibrar la permanente tensión entre lo tradicional y lo moderno, ofrece una postura desde la multiculturalidad que caracteriza a este territorio tan específico y, a la vez, tan cosmopolita, que sirve de espejo a quienes habitan y a quienes transitan por esta delegación” (Colectivo de Educación para la Paz y Tinitus).

Desde el discurso de la participación ciudadana y los modelos multi e interculturales de nación, Cepaz y Tinitus buscan actualizar, ampliar e incluso “universalizar” la memoria o las memorias de los grupos que vivieron de cerca y en forma colectiva la acelerada urbanización de Iztapalapa. Martha Papadimitrou, responsable de la museografía, señaló al respecto lo siguiente: “Es un museo identitario, en donde los habitantes de la zona se ven a sí mismos. Con esta síntesis visual, a partir de la mirada de fotógrafos y artistas visuales y plásticos, borramos las fronteras del barrio, del pueblo, de los orígenes de donde vengas” (Ventura, 2012). La memoria deja de ser una expresión vivida, única y particular de un grupo para ser historizada y convertida en una experiencia abierta a toda persona que desee participar de ella. De esa



Mural fotográfico "El laberinto", donde aparecen retratadas las calles, avenidas, colonias y personas de la delegación

manera, la exposición museográfica rompe con los lazos de continuidad y sacralización de la memoria, al dividirlos en segmentos temporales y aprehensibles.

EL TIEMPO Y ESPACIO EN LA EXPOSICIÓN

¿De qué forma, entonces, operan tanto la memoria como la historia dentro de la exposición museográfica? ¿A través de qué objetos u elementos de significación? ¿Cuáles son los procedimientos visuales o espaciales a partir de los cuales la exposición se constituye en un *lugar mixto* o *lugar híbrido*? La exposición del Museo de las Culturas: Pasión por Iztapalapa no tiene como eje articulador la continuidad y sacralización del tiempo, ya que divide los contenidos temáticos⁷ en unidades o secciones temporales que si bien no siguen una cronología establecida, tampoco dejan de estar delimitadas por una periodicidad. Sin embargo, esto no impide que dentro de las unidades temporales de la exposición no existan resquicios que se salgan de toda medición y profanación del tiempo. Tales resquicios son aquellos espacios de memoria que han sido conservados y actualizados por los diferentes grupos barriales de Iztapalapa y que la exposición, como ya he señalado, busca poner en tensión y confluencia. De esta manera, pesa a la intención de delimitar el tiempo y

funcionar principalmente bajo esta lógica, no se abandona la intención de mostrar un tiempo memorial y sagrado como razón y motivo de identidad. De ahí que la sección "Orígenes", al igual que la de "Pasiones" y otras partes del recorrido, funcionen como un espacio o lugar de memoria donde el tiempo parece detenerse y refundar continuamente la vida de una colectividad, un pueblo o un barrio.

Por otra parte, la distribución espacial del museo no sigue una estructura convencional, donde los objetos queden desplazados de su contexto y "aislados" en un espacio cerrado y restringido para que sólo sean "observados" o "admirados". Lejos de esta lógica tradicional, la distribución responde al interés por generar en el visitante una experiencia de interrelación y recontextualización entre las formas y características del recorrido y la ubicación y distribución de los objetos que se exhiben.⁸ Esta espacialidad representa lo que Roger Silverstone denomina un espacio *potencial*, "en el que se hace a los visitantes una invitación, que necesariamente aceptan, para crear y completar la experiencia de estar en el museo [...] A la luz de la retórica y la narrativa de la sala o la exposición, construyen su propia retórica y narrativa 'deambulatoria' (De Certeau, 1984). Y lo hacen de manera más o menos creativa, más o menos segura, en el espacio físico que se les deja para incluir su propia experiencia" (Silverstone, 1995: 40-41).

El espacio *potencial* dentro de la exposición se muestra a partir de dos elementos. El primero de ellos es el diseño en forma ascendente y de espiral que señala la ruta del recorrido. Este elemento le otorga al visitante una gran movilidad e interacción al recorrer las secciones temáticas. Junto con el mismo, también se encuentran los espacios abiertos que conducen al túnel central del museo, así como las ventanas con vista panorámica que generan en el espectador una sensación de cercanía y recreación de los espacios vividos. El segundo elemento espacial lo constituyen las maquetas y escenarios, pues aunque se trata de objetos, me parece que su intencionalidad, más que ser exhibidos, consiste en que se asuman como parte misma del espacio, dada su distribución a lo largo de la exposición, con lo que invitan al visitante a recontextualizar una determinada experiencia de su vida cotidiana. Como ejemplo menciono el escenario de "El Laberinto", donde el espectador accede a un laberinto lleno de fotografías en blanco y negro sobre los habitantes y lugares de Iztapalapa, y donde se vuelve un observador activo, pues él mismo debe buscar la salida para continuar con el recorrido.⁹

LA SIGNIFICACIÓN DE LOS OBJETOS

Los objetos expuestos alrededor de la exposición tratan, principalmente, de lo que Roger Silverstone identifica como "objetos-medio" o "no objetos", que a decir del comunicólogo inglés son todas aquellas maquetas, tecnologías

audiovisuales, fotografías/ilustraciones e incluso computadoras interactivas que ofrecen al espectador una experiencia de lo real: “La realidad que se manifiesta por medio de estos objetos-medio es una realidad enraizada en la experiencia de la vida cotidiana y en la dominación de los medios masivos en dicha experiencia” (Silverstone, 1995: 31). Los objetos-medio que aparecen en la exposición van desde fotografías, ilustraciones y elementos audiovisuales hasta maquetas y escenarios. Son realmente escasos los objetos como pinturas, grabados y esculturas, aunque no por ello dejan de tener importancia para la exposición, pues tanto los objetos como el objeto-medio, sostiene Silverstone, al formar parte y ocupar un lugar dentro de la exposición poseen un significado: “El museo evidentemente no sólo clasifica, y así como los objetos pueden adquirir autoridad según su lugar en un sistema de clasificación, también adquieren significado según su lugar en la exposición” (*ibidem*: 32).

Al observar con detenimiento la exposición del Museo de las Culturas: Pasión por Iztapalapa percibo que los objetos se encuentran organizados en función de una lógica que opera entre la memoria y la historia. Los curadores y museógrafos utilizaron y ordenaron determinados objetos ya sea para hacer referencia o reconstruir ciertos lugares de memoria, o bien para mostrar los fenómenos de cambio y transformación vividos en la delegación a lo largo de los años. Detengámonos en dos casos particulares para ejemplificar lo anterior. El primero de ellos es el de la sección “Orígenes” mientras el segundo se refiere a las secciones temáticas de “Pasiones” y “Tránsitos”.

En la primera encontramos objetos-medio tales como fotografías, elementos audiovisuales, grabados pictóricos, ilustraciones e impresiones digitales y una escultura. A primera vista no nos dicen mucho; sin embargo, el propio título de la sección nos da la pauta para orientar nuestra descripción, ya que el concepto de “orígenes”, siguiendo a Pierre Nora (1984: 30-31), nos habla de una sociedad donde se ha roto su relación con el pasado, en la que el pasado se ha invisibilizado y ha surgido, entonces, una necesidad de sentido y de lo sagrado. De ahí que objetos como las impresiones de mapas sobre Iztapalapa en tiempos prehispánicos, con sus diferentes toponímicos, y las fotografías de las chinampas de hace más de cien años, hagan referencia a ese espacio memorial de lo que fue la región en algún momento frente al cambio inevitable, representado por un papel tapiz que cubre la sección y contiene una imagen satelital donde se aprecia la traza urbana de la delegación, con sus calles, avenidas y colonias.

En el segundo caso, la sección “Pasiones” está dedicada en su mayor parte a la representación de Semana Santa en Iztapalapa. Los objetos exhibidos son fotografías en blanco y negro que van de 1970 a 2005, elementos audiovisua-

les y una escultura de un Cristo y un cáliz de metal. Tales objetos reconstruyen un espacio de memoria y de lo sagrado vigente entre ciertos grupos de Iztapalapa, y al igual que otras tradiciones, como los carnavales y las fiestas patronales que también aparecen en diferentes fotografías de la exposición, continúa operando como un principio integrador y unificador de grupos barriales. En esa sección encontramos otros objetos-medio, como fotografías de las décadas de 1960 y 1970 sobre la población de Iztapalapa, tanto migrante como originaria. Estas imágenes retratan parte del abrupto cambio que vivió la sociedad tradicional ante la acelerada urbanización y migración de esos años, por lo que marcan el rompimiento entre una sociedad memorial y una sociedad histórica. Por su parte, los objetos de la zona de “Tránsitos” dan cuenta de ese tiempo historizado en el que la carestía de agua, la pérdida de tierras y las protestas vecinales en demanda de un suministro de agua digno se dejan ver a través de maquetas y escenarios como el de “Arqueología urbana” o el del “Microbús”.

Como se observa, este museo representa un espacio de naturaleza híbrida, donde la memoria y la historia confluyen, se contradicen y separan. Los lugares de memoria que “rescata” la exposición no dejan de estar sometidos a un pro-



Escultura de obsidiana que simboliza el espacio donde confluyen las distintas identidades de Iztapalapa



Cajas de luces sobre el pasillo central que “conectan” las costumbres y tradiciones de los diversos pueblos y barrios de la demarcación

cedimiento de crítica histórica que los significa como lugares de identidad, de límite o de comienzo, en palabras de Michel de Certeau (1993: 24-25). Desde el presente histórico existe una gran distancia, que se convierte en necesidad, hacia ese pasado ausente e inalcanzable, que sólo puede ser escenificado o representado por un discurso, en este caso museográfico: “La figura del pasado conserva su valor primitivo de representar *lo que hace falta*. Con un material que, puesto que es objetivo, está necesariamente allí, pero que connota un pasado en la medida en que nos remite a una ausencia, que a su vez introduce la falla de un futuro” (*idem*). Por lo tanto, el discurso histórico en la exposición del Museo de las Culturas: Pasión por Iztapalapa se acerca al pasado con la intención de buscar una mejora para el presente, un cambio que integre la identidad perdida, los orígenes, y a su vez la solución o alternativas a las contradicciones del propio progreso y la urbanización ❖

* Alumno del posgrado en historiografía, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

Notas

¹ El cual, como mencioné, no surgió a partir de que el PRD llegó a la jefatura delegacional, sino que se remonta a los últimos años de la administración priista, cuando se creó el primer Consejo Ciudadano de la Delegación.

² El “polo cultural de oriente” es el término utilizado por el gobierno delegacional para referirse a Iztapalapa como una demarcación con amplias opciones culturales, que abarcan desde festivales musicales, cursos y talleres, conciertos, obras de teatro, además de la construcción de seis corredores culturales que pretenden hacer llegar la cultura a todos los habitantes de la delegación.

³ Para ese momento ya estaba construido el edificio, destinado para albergar al Museo de la Pasión, aunque todavía con muchas deficiencias. Por tal motivo, el gobierno de Clara Brugada respetó en gran medida la base del inmueble, pero sin dejar de realizar importantes modificaciones al diseño original. El proceso de readaptación duró alrededor de un año e implicó un gasto de 10 millones de pesos, los cuales se sumaron a los 30 millones invertidos por la administración anterior.

⁴ Iztapalapa es la delegación de la ciudad de México a la que más presupuesto se destina. En 2011 recibió 3 mil 173 millones 121 mil 969 pesos. Durante el gobierno de Brugada, la proporción destinada a cultura aumentó en forma considerable [www.eluniversaldf.mx, 22 de diciembre de 2010].

⁵ De ahí la razón por la que las autoridades delegacionales rechazaron el proyecto del Museo de la Pasión, al considerarlo demasiado particularista, pues ignoraba el resto de la realidad social y cultural de Iztapalapa. De haberse llevado a cabo el proyecto, la mayor parte de los habitantes no se habría sentido identificada con él, sin olvidar los “revanchismos” y diferencias políticas e ideológicas respecto a la anterior administración, encabezada por el delegado Horacio Martínez, quien autorizó la construcción del Museo de la Pasión

⁶ Los colectivos que participaron en el diseño y realización del proyecto fueron el Colectivo de Educación para la Paz (Cepaz), encabezado por Greta Papadimitrou, que estuvo a cargo de la parte teórica de la exposición, y Tinitus A.C., dirigido por Martha Papadimitrou, quien realizó la museografía. Además participaron diferentes artistas plásticos, fotógrafos, curadores e historiadores.

⁷ Los contenidos temáticos de la exposición son los siguientes: “Orígenes”, “Sincretismos”, “Pasiones” y “Resistencias”. Entre las secciones de “Sincretismos” y “Pasiones”, así como entre ésta y “Resistencias”, el visitante encuentra una zona denominada “Tránsitos”.

⁸ El propio recorrido, que se realiza de manera ascendente y en espiral, implica una participación activa por parte del visitante: conforme éste va caminando, tiene acceso a los contenidos temáticos del museo, los cuales se encuentran adentro, con excepción de algunas secciones del propio pasillo central de la exposición. De esta forma el visitante no necesita ingresar a salas ni a espacios cerrados donde, a modo de un museo tradicional, se encontrarían “depositados” o “resguardados” los objetos.

⁹ Lizbeth Barroso, quien visitó el museo el 14 de abril de 2012, expresó lo siguiente respecto a esta parte de la exposición (se transcribe como en el original): “Pues estuvo super! Las fotos y videos y en el laberinto mi amigo se mareó, ja ja ja ja ja, pero las fotos y bueno el metro, micro, cárcel, etc., estuvieron muy chévere! Gracias x esas grandes artes para la gente”. En este artículo no me centro en el proceso de recepción de la exposición; sin embargo, tengo muy en cuenta que ningún producto de divulgación de la historia se comprendería en forma cabal sin un análisis detallado de su recepción, sobre todo si se trata de un museo con tales características, cuyo análisis de recepción debería enfocarse en la forma en que los visitantes asignan sentido a la exposición y construyen su propia narrativa “deambulatoria”, para aplicar el concepto de Michel de Certeau. Véase también Silverstone (1995: 32).

Bibliografía

Brugada Molina, Clara, “Discurso completo de Clara Brugada en su informe”, en *El Universal*, sección Política, 4 de febrero de 2011, en línea [www.eluniversaldf.mx].

_____, “Palabras de la jefa delegacional de Iztapalapa en la inauguración del Museo de las Culturas: Pasión por Iztapalapa”, 12 de abril de 2012, en línea [www.mucizt.blogspot.mx].

Certeau, Michel de, “La operación historiográfica”, en *La escritura de la historia*, México, UJA, 1993, pp. 69-118.

Nora, Pierre, “Entre memoria e historia. La problemática de los lugares”, en *Les Lieux de Mémoire*, Montevideo, Trilce, 2008, pp. 19-39.

Silverstone, Roger, “El medio es el museo: sobre los objetos y las lógicas en tiempo y espacios”, en *El museo del futuro: algunas perspectivas europeas*, México, Conaculta/UNAM, 1995, pp. 26-41.

Ventura, Abida, “Iztapalapa tendrá museo identitario”, en *El Universal*, sección Cultura, 3 de abril de 2012, en línea [www.eluniversal.com.mx].



Parte inicial de la sala “Pasiones” dedicada a la exposición de fotografías sobre la representación de Semana Santa en Iztapalapa



Vista del pasillo central en donde se aprecia la forma en espiral del inmueble

Maya. Secrets of their Ancient Word



Una exposición. Dos museos

Leticia Pérez Castellanos*

Este artículo tiene como finalidad realizar una reseña especializada de la exposición *Maya. Secrets of their Ancient World*, exhibida en dos museos canadienses a partir de noviembre de 2011 hasta octubre de 2012. Por “reseña especializada” me refiero a que no sólo relataré lo que una persona encontró al visitar la muestra –cometido principal de las reseñas–, sino que iré más allá al proveer información que permita comparar los estilos expositivos en cada sede y develar los procesos de gestión y curatoriales de esta muestra, teniendo en mente a un lector especialista en museos.

Las exposiciones itinerantes son una excelente oportunidad para comparar un mismo proyecto en contextos distintos. Aun cuando la exposición sea la misma en contenidos y colecciones, cada sala, cada museo y sus públicos imponen condiciones muy distintas.

La organización conjunta de proyectos expositivos permite maximizar el esfuerzo y reducir los costos implicados en el traslado de colecciones de alto valor a otros países, por lo cual es común que en ellos participe más de una sede y se realice un trabajo conjunto en la planeación, diseño y adaptación de las muestras.

Esta exposición fue coorganizada por el INAH y dos museos canadienses, y se derivó de la colaboración establecida entre México y aquella nación para intercambiar exposiciones. Así, en 2010 se presentó en nuestro país la muestra *Los primeros pueblos de Canadá. Obras maestras del Museo Canadiense de las Civilizaciones*, en el Museo Nacional de las Culturas.

EL CONTINENTE: LOS MUSEOS

La exposición *Maya. Secrets of their Ancient World* se diseñó para presentarse en dos de los principales museos canadienses: el Museo Real de Ontario (ROM, por sus siglas en inglés), en Toronto, y el Museo Canadiense de la Civilización (CMC, por sus siglas en inglés), ubicado en Gatineau, en la frontera con Ottawa.

El ROM se encuentra entre los recintos líderes de historia natural y de culturas del mundo. Creado en 1912, en el transcurso del siglo XX se configuró como uno de los principales museos canadienses. El edificio que lo alberga, de inicios del siglo pasado, fue intervenido arquitectónicamente en 2007 como parte de un proyecto de expansión. La adición, conocida como Michael Lee-Chin Crystal, es hoy un punto de atracción turística en Toronto.

Por su parte, los antecedentes del CMC, inaugurado en 1989 en su actual ubicación, se remontan a 1856, cuando la Geological Survey of Canada comenzó a adquirir colecciones que a la postre se diversificarían en distintas instituciones, una

del Museo Nacional del Hombre, renombrado como CMC en 1986. Al igual que el ROM, el edificio del CMC es un referente obligado del paisaje en Ottawa, pues aunque se ubica del otro lado del río, en la vecina provincia de Gatineau, sus formas curvilíneas se observan desde la colina del Parlamento.

Ambas sedes cuentan con una larga tradición en la organización de exposiciones temporales. Sin embargo, dado el carácter enciclopédico de sus colecciones, las temáticas que se presentan son diversas y abarcan desde la ciencia natural y la geología hasta temas antropológicos o arqueológicos.

Cabe mencionar que el ROM ya había presentado dos exposiciones con temas prehispánicos mesoamericanos: *Mayas. Tesoros de una antigua civilización* se exhibió en 1985, mientras que *Cuerpo humano, espíritu humano: un retrato del México antiguo* se presentó en 1994.

EL CONTENIDO: LA EXPOSICIÓN

La civilización maya siempre ha despertado un gran interés tanto entre los especialistas como entre el público diverso que visita museos y zonas arqueológicas. De hecho, junto con los aztecas, se trata del tema más popular entre las exposiciones que México ha presentado en el extranjero. Este interés aumentó en vísperas de 2012, cuando se difundió de manera equívoca que los mayas predijeron el final del mundo para diciembre de ese año.

La exposición *Maya. Secrets of their Ancient World* ofreció información que permitió comprender el origen de esta idea y desmitificarla, y a la vez mostrar que esta sociedad no es una “civilización perdida”, como muchas veces se le ha calificado. Por el contrario, los descendientes de estos pueblos aún habitan el sureste mexicano y los territorios de Guatemala, Belice, El Salvador y Honduras.

En el discurso, uno de los aspectos clave era mostrar que los mayas nunca fueron un imperio unificado; por el contrario, se trató de un conjunto numeroso de ciudades-Estado independientes que compartieron rasgos similares, creencias y prácticas comunes, todas ellas consideradas como mayas. Ante la complejidad de las sociedades, periodos, ascensos y caídas de las distintas ciudades, la exposición se centró de manera predominante en el periodo Clásico, en particular en la ciudad de Palenque, para mostrar la relación de la clase gobernante con el resto de la sociedad y ofrecer un panorama general de los principales aspectos de estos pueblos antiguos.

Por medio de siete secciones se realizó un recorrido para desplazarse temáticamente por el ambiente, la organización social, las creencias y el colapso de esta civilización.

En “El mundo maya” lo importante era situar al espectador en el ambiente que albergó a estas sociedades, sobre todo ubicarlo geográficamente, así como mostrar la diversidad ecológica y cómo los mayas se adaptaron a ella y la plasmaron en su cultura material.



Fachada principal del Museo Real de Ontario, Toronto **Fotografía** Brian Boyle, cortesía del Royal Ontario Museum © ROM 2011

“La ciudad” mostró a Palenque en toda su complejidad: las diversas áreas de actividad, la organización social en torno a los recintos sagrados, los espacios públicos y las actividades como el comercio, la guerra y el sacrificio.

“Cosmología y ritual” destacó las actividades de corte ritual que permeaban todos los aspectos de la vida en esta cultura. El calendario ritual, ligado a las fuerzas cosmológicas, regía la vida diaria, en tanto que los rituales, ligados a las deidades, permitían la reproducción social. Algunos de ellos, como el autosacrificio y el ofrecimiento de sangre, permitían una mejor comunicación con los ancestros.

“Escritura y medición del tiempo” fue la parte ideal para hablar del supuesto fin del mundo y mostrar que, más que predictores de catástrofes, los mayas fueron observadores atentos del cosmos, lo cual los llevó a alcanzar niveles sofisticados de comprensión del tiempo y un alto nivel en su conteo y registro.

“El palacio” fue la sección dedicada a mostrar el complejo estilo de vida de la elite maya. Los gobernantes desarrollaron toda una serie de rituales que los legitimaban y mostraban su relación con la divinidad y los ancestros, los cuales permitían la recreación de todo un complejo social en el que cada parte tenía su función.

En relación muy cercana con este tema, la sección “La muerte” destacó los complejos rituales relacionados con el paso al otro mundo. En especial, se mostró la costumbre de erigir tumbas en edificios piramidales que también funcionaron como templos. Los enterramientos de Pakal, el mejor conocido de los gobernantes mayas, y de su madre, la Reina Roja, ofrecieron el clímax en el discurso expositivo.

La última sección, “Colapso y supervivencia”, presentó uno de los principales debates del tema: la desaparición de la sociedad maya. Este aspecto ha sido abordado por los investigadores con diferentes teorías. Lo claro es que, mientras que algunas de las ciudades mayas más importantes decayeron hasta quedar despobladas, nuevos centros surgieron y adquirieron poder en el Posclásico. De hecho, a su llegada a tierras mayas, los españoles las encontraron numerosas pobladas. No sólo eso, sino que en la actualidad los descendientes de los mayas habitan diferentes regiones del sureste. La exhibición cerraba con la evidencia de la actual supervivencia de esta cultura, que aún conserva rasgos de la lengua, las tradiciones e incluso de algunos de sus rituales ancestrales.

Este discurso se presentó por medio de 250 objetos, la mayoría procedentes de colecciones mexicanas, sobre todo



Museo Canadiense de la Civilización, Gatineau, Canadá **Fotografía** Leticia Pérez

de museos pertenecientes al INAH. También se incluyeron importantes colecciones de otros museos, como el propio ROM, el Museo Británico, el Museo de Arte de la Universidad de Princeton y el Gardiner Museum.

La cultura material de los mayas, rica en representaciones, se exhibió mediante vasijas de cerámica profusamente decoradas, estelas, tableros, ornamentos como máscaras y ajuares, objetos asociados con los rituales como incensarios o espigas para el autosacrificio, así como representaciones de la sociedad y el ambiente presentes en las figurillas. Entre los objetos relevantes destacaron el panel del Templo XXI, que presenta el ascenso al trono de uno de los descendientes de Pakal; el cuenco de Becán, una famosa vasija ricamente decorada que alude al mito en que el asesinato del cocodrilo celeste permite la creación de la Tierra; máscaras funerarias, una procedente de Calakmul y la otra perteneciente a la Reina Roja; incensarios compuestos procedentes de Palenque, y la imponente escultura en piedra de uno de los gobernantes de Toniná.

EL PROCESO: GESTIÓN Y CURADURÍA

La gestión y curaduría atravesaron diversas etapas en un largo proceso de casi dos años. En este apartado mostraré

algunas de las diferencias entre los estilos de trabajo entre los equipos canadienses y mexicanos, así como las opiniones de los curadores en cuanto al desarrollo del proyecto y el resultado.¹

La organización de la exposición atravesó por diversas etapas: la selección del equipo curatorial mexicano; los viajes de preparación en que curadores y miembros de los museos canadienses visitaron México; los procesos de restauración de las obras; los intercambios de correspondencia para ajustar el contrato de préstamo: todo ello acompañado de las tensiones y presiones intrínsecas a este tipo de proyectos.

En el rubro de la gestión, una de las diferencias en los estilos de trabajo radica en la anticipación con la cual se proyectan las exposiciones. Canadá, al igual que otros países, se distinguen por la planeación anticipada, y con esto me refiero incluso a dos o tres años de antelación. En México los tiempos de diseño, desarrollo y ejecución de las exposiciones son mucho más cortos. Por lo tanto, existían diferentes percepciones sobre los plazos asignados para la ejecución del proyecto: para los canadienses quedaba muy poco tiempo, mientras que para los mexicanos el margen para concretar y cerrar negociaciones era muy amplio.



Interior de la sala de exposiciones temporales del ROM **Fotografía** Brian Boyle, cortesía del Royal Ontario Museum © ROM 2011

Inicialmente el ROM tomó la batuta al proponer a uno de sus miembros como la persona que llevaría a cabo la selección de obra. Sin embargo, el INAH, mediante la Dirección de Exposiciones de la CNME, consideró imperativa la presencia de cocuradores mexicanos. Sin duda los investigadores del INAH cuentan con la capacidad académica para liderar los proyectos, y con el conocimiento a detalle de sus colecciones. Así, el equipo curatorial quedó integrado por Martha Cuevas García y Roberto López Bravo (INAH), Justin Jennings (ROM) y Jean Luc Pilon (CMC).

El trabajo en colaboración de curadores de distintas instituciones es muy prolífico, aunque no está libre de conflictos. El interés de los canadienses era contar con los mejores ejemplares de las obras que sustentaran el guión, en tanto que el compromiso de los curadores mexicanos era garantizar el equilibrio, evitar que se comunicaran falsas ideas o se crearan confusiones para el público; asimismo, que los objetos seleccionados no tuvieran riesgos para su conservación y que no se afectara a los museos al solicitar demasiadas colecciones exhibidas en forma permanente.

Es interesante conocer cómo aprecian los investigadores el proceso curatorial. Para Justin Jennings y Roberto López Bravo implica una relación constante entre la narrativa (lo que se quiere decir) y los objetos de los que se dispone.

Para Martha Cuevas es una oportunidad de difundir el conocimiento generado sobre una temática en particular y para poner a prueba, mediante el montaje, las ideas sobre aquella. Jean Luc Pilon piensa que, al no tener la experiencia precisa sobre el tema, su papel consistió en actuar como abogado entre los curadores, el tema que se proponía y los diseñadores, así como defender el punto de vista académico.

Me llamaba la atención saber si existe una particularidad que distinga el trabajo curatorial en los museos o entre los países participantes. Es muy clara la diferencia entre las respuestas de los curadores de los dos museos canadienses y de los mexicanos. En opinión de Jennings y Pilon, los visitantes son lo primero que se debe tener en mente. Jennings señala que considera tanto la audiencia diversa de Toronto como los diferentes niveles educativos presentes en la ciudad. Pilon menciona que la obligación del museo no sólo es reconocer los intereses y conocimientos previos del público, sino dirigirlos a un nivel más alto de entendimiento acerca de la cultura maya, la cual conocen en mayor medida por la popularidad turística de la Riviera Maya o por películas. Por el lado mexicano, ambos curadores se mostraron críticos al señalar que en nuestro país hace falta trabajar más los aspectos curatoriales. Para Cuevas, las exposiciones en el ámbito del INAH son el reflejo de la vida institucional, por lo que es-



Vista de la última sección temática de la exposición en el ROM **Fotografía** Brian Boyle, cortesía del Royal Ontario Museum © ROM 2011

tán supeditadas a la burocracia administrativa más que a propuestas rigurosas. Por su parte, López Bravo señala que las exposiciones tienden a ser poco interpretativas, con discursos planteados en términos cronológicos, que utilizan un vocabulario muy especializado.

El proceso curatorial no resultó fácil. Si bien los cuatro especialistas coincidieron en que trabajar en colaboración es gratificante, también señalaron los retos que representó el proyecto. Para Jennings existieron dos: el primero fue integrar una historia que tuviera sentido para sus públicos, que aunque reconocen a los mayas, identifican pocos objetos asociados con ellos. Pilon mencionó que el desafío fue que cada sección temática se sostuviera por sí misma y se distinguiera de las demás sin afectar a la exposición como unidad. Para Cuevas y López Bravo los retos se debieron a las dificultades y el recelo con que el ROM tomaba la temática que ellos presentaban, así como el hecho de buscar colecciones en bodegas con la idea de no afectar las colecciones permanentes.

Ya que los mayas son un tema recurrente en las exposiciones internacionales, asimismo me interesaba saber, en opinión de los curadores mexicanos, qué diferencias encontraban entre este proyecto y exhibiciones similares. De acuerdo con Cuevas, la diferencia radicó en que en esta oca-

sión se utilizó a Palenque como modelo para explicar los distintos temas de la exposición; es decir, hubo una mayor presencia de un sitio en particular dentro de un guión que trataba de aportar un panorama general sobre los mayas. Para López Bravo, si bien la exposición se centró en el periodo Clásico, terminaba con una sección que mostraba la continuidad y permanencia de las tradiciones del pueblo maya hasta nuestros días.

EL RESULTADO: LA PROPUESTA MUSEOGRÁFICA

Las dos sedes buscaron maximizar los recursos al ocupar la mayor parte del material de montaje; así, las bases, soportes, gráficos y apoyos visuales extendieron su uso. Sin embargo, las características físicas de cada sala y los diferentes equipos de diseño involucrados dieron como resultado una museografía distinta, con características y resultados específicos en cada una de las sedes.

El ROM cuenta con una gran sala para exposiciones temporales, con 1 580 m² de superficie. Un rasgo distintivo se deriva de la adaptación arquitectónica del Michael Lee-Chin Crystal. En el centro de ese espacio hay un cubo inclinado y la sala tiene varias columnas con la misma característica, las cuales representan todo un desafío para los diseñadores. La sala del CMC es más pequeña, con 1 000 m², y una altura más



Montaje del tablero del Templo XVII en el CMC **Fotografía** © Canadian Museum of Civilization

baja que la del ROM. Para este último museo el principal reto en la adaptación del diseño fue la ubicación de los objetos en un área menor y la distribución de acuerdo con zonas de la sala que no podían cargar demasiado peso.

La orientación antropológica de los museos sedes, que concuerda con las funciones del INAH, permitió que el sentido de la exposición fuera explicativo-interpretativo, en lugar de estético-contemplativo. Existe una gran discusión acerca de si las colecciones arqueológicas, al ser vestigios de civilizaciones desaparecidas concebidas en otros contextos, deben ser presentadas en términos artísticos. Es un debate particularmente sensible en cuanto al tema del “arte” maya. En este caso los museos estaban interesados en ofrecer claves a los visitantes para la comprensión de esa sociedad y desmitificar ciertas concepciones previas equívocas.

Aunque los objetos fueron centrales, como apoyo se utilizaron maquetas, modelos a escala táctiles, primordialmente diseñados para invidentes, así como videos explicativos filmados en Palenque, en los cuales los arqueólogos y curadores de la exposición hablan de los hallazgos y los principales rasgos distintivos de esta ciudad. Con estos apoyos se explicaban varios aspectos, como la ubicación de las zonas arqueológicas, la distribución de las áreas de actividad en las ciudades, la medida del tiempo y las características formales de las obras, entre otras.

El enfoque en el estilo gráfico fue distinto en el ROM y en el CMC. En el primero los fondos de las vitrinas tenían imágenes integradas a cédulas que también contenían texto. Desde mi punto de vista, este estilo provocaba “ruido” y distracción que impedían apreciar los objetos y sus detalles. En el CMC los fondos de las vitrinas incluían imágenes, pero manejadas como marca de agua, en colores neutros. Los textos se encontraban en taludes al pie de los objetos. Una limitante para el diseño de los cedularios fue el espacio debido la legislación canadiense, pues la información debe presentarse en inglés y francés, lo cual reduce a la mitad el espacio dedicado al texto explicativo e implica que la redacción sea aún más sintética.

En ambos recintos se utilizaron estrategias escenográficas con la intención de crear contextos o ambientaciones que simularan espacios presentes en la zona maya. Por ejemplo, en el ROM, el inicio de la exhibición recibía al visitante con un ambiente selvático, por medio de cortinas con gráficos impresos que mostraban vegetación, iluminación a base de gobos² y sonidos ambientales. El discurso comenzaba con un texto descriptivo del viajero del siglo XIX John Lloyd Stephens para destacar la fascinación que despertaron estas ciudades perdidas en sus primeros exploradores. Por su parte, el CMC utilizó la recreación arquitectónica de un arco maya para dividir el paso de una sección a otra y dar la sensación del acceso restringido a espacios privilegiados para la elite maya.



Inicio del recorrido en el ROM **Fotografía** Brian Boyle, cortesía del Royal Ontario Museum © ROM

Otros cambios fueron la colocación de objetos a alturas distintas. En el ROM los paneles del Templo XVII se exhibieron 50 centímetros por arriba del piso, una posición más cercana al lugar que ocupaban en los templos, mientras en el CMC la misma obra se colocó a mayor altura, con lo que se presentaba más imponente.

La limitación de espacio en la segunda sede derivó en una complicada distribución de la sección final, que exhibió esculturas en piedra de mayor tamaño, entre ellas un anillo de juego de pelota, un portaestandarte, un atlante, un Chac Mool y varios elementos arquitectónicos.

Las diferencias en el contexto y las adaptaciones mencionadas crearon una sensación sumamente distinta en los visitantes, si bien la exposición fue la misma en contenidos y concepto.

COLOFÓN: LOS VISITANTES

Aunque harían falta más elementos para comparar los resultados finales de la recepción de *Maya. Secrets of their Ancient World* en ambas sedes, puedo compartir aquí algunos datos y observaciones.

En Toronto la exposición recibió 203 mil visitantes y a Gatineau acudieron 168 mil 241, un número por arriba de las expectativas del CMC. Más allá de estas cifras, aunque no sea un dato duro, mi experiencia como comisaria de esta ex-

posición me permitió observar el alto impacto que tuvo, por ejemplo, en la ciudad de Toronto, donde muchas personas, tanto en la aduana del aeropuerto como en restaurantes y mercados, mencionaron haber visitado la exposición, saber de ella o haber escuchado comentarios positivos.

En el ROM se realizaron algunos sondeos como parte del programa permanente de estudios de público. Los resultados también son favorables. Por ejemplo, los hallazgos determinaron que la exposición de los mayas en el periodo de estudio fue una de las principales motivaciones de los visitantes para asistir al museo, y que la mayor parte de ellos (ocho de cada 10) ya conocían la existencia de la muestra antes de su visita³ ❖

* Dirección de Exposiciones, CNME, INAH

Notas

¹ Para la organización de esta exposición participé como coordinadora del proyecto. A fin de contar con los diferentes puntos de vista de los curadores participantes, realicé un sondeo breve de cinco preguntas. Mi propia experiencia, así como las repuestas al sondeo, son la fuente de la información que aquí presento. Agradezco la colaboración de mis colegas.

² Cubiertas que se colocan sobre las luminarias para moldear la figura de la luz. En este caso simulaba las sombras y el efecto del sol a través de la vegetación de la selva.

³ Información tomada de "Findings from Visitor Exit Surveys: Wave 17. Maya. A Report to the Royal Ontario Museum. February, 2012", publicación de distribución interna.

Mario Vázquez Ruvalcaba: creador e impulsor de una nueva museografía mexicana

Sergio Raúl Arroyo*

En una entrevista de 1994 concedida a Jaime Bali, en relación con una pregunta sobre cuáles eran sus inquietudes al llegar al antiguo Museo Nacional, Mario Vázquez respondió: “Llegué buscando mis propias raíces. Un sentimiento que te invade muchas veces cuando estudias la historia o la arqueología. No habla de raíces como grupo humano ni cosas así, sino de ti mismo, tú como propia identidad en un sentido abstracto, algo que es como una agarradera que te da seguridad y tono para vivir”.

Esas palabras corresponden a una naturaleza extensiva, con la que ha sido posible reseñar una trayectoria que ha buscado, además de certezas históricas singulares o colectivas, propiciar una gran aventura discursiva en la esfera de los museos durante varias décadas, algo que es parte de una herencia en la que están presentes los sentimientos identitarios del mundo posrevolucionario, los despliegues estéticos de la modernidad, la urgencia educativa, la cohesión de un mundo disperso en lo territorial y lo cultural. Pero esa aventura, por llamar de algún modo a una empresa intelectual que dio sucesivos rostros y vertientes al mundo mexicano, puso al país en la órbita de su reformulación histórica y en su forma de expresar su perfil multicultural.

¿No es acaso la museografía un territorio en el que está vivo el lenguaje? ¿No es cierto que nos servimos del lenguaje para hacer que las cosas se manifiesten, para referirnos a ellas, para revelarlas, para apropiárnoslas? Si eso es cierto, como según creo, entonces estamos en deuda con Mario Vázquez, que activó y fue una de las claves en la creación de un novedoso lenguaje. En efecto, a través de sus montajes, trabajos académicos y proyectos Mario tendió un puente entre los objetos, las ideas y el público, para dar lugar a una corporeidad privilegiada que conectó realidades muchas veces dispersas o aisladas. Sin duda, agradezco a Mario la creación de atmósferas que revelaban o mantenían los misterios de un vasto universo de cosas.

El museo ha sido su espacio privilegiado. Pero el propio concepto de museo se reinventa con el trabajo emprendido por él. Lejos de los soliloquios, los objetos dialogan como portadores de contenidos, como elementos del conocimiento, en los que encuentra un sentido fundamental

el arte. El objeto habla, se comunica con el espacio. El visitante del museo es agente activo de ese diálogo. En un momento en que numerosos amigos de las decapitaciones hablan de la muerte del museo como institución, Mario apostó por una posibilidad física y ética: entender el museo como una experiencia orgánica, íntima, vital e iniciática.

Su proyecto, la Casa del Museo, da cuenta de una visión: no basta que las cosas digan lo que saben, sino que debe dejarse que sean los propios hacedores de las cosas quienes decidan qué es lo que quieren decir, cómo y en qué momento. El museo, una instancia de servicio comunitario, es o debe ser una plataforma de investigación y un laboratorio para la puesta en marcha de políticas públicas.

Este homenaje es más que oportuno. Se trata de un acto de mínima justicia. No sólo el universo museístico se vincula con Mario Vázquez, sino también la danza, el teatro, la antropología, la etnología, la historia, la arqueología. La función de los organismos culturales, en más de un aspecto, tiene que ver con su trabajo y con las perspectivas que nos ha dado. La Universidad lo reconoce, me parece, con una visión lucida. A poco más de un mes de haber tomado posesión como director general del INAH, siento que el compromiso del instituto es enorme respecto a la figura de Mario y me comprometo a que su presencia sea central en la conmemoración de los 50 años del Museo Nacional de Antropología en 2014.

En efecto, su contribución al desarrollo de nuestra institución ha sido clave: en la década de 1940, cinco años después de fundado el INAH, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia fue alumno de la primera generación de “museografía y arqueología”. Formó parte de una comunidad en la que se encontraban estudiantes como Alfonso Soto Soria y Román Piña Chan. Entre sus maestros estuvieron Miguel Covarrubias, Fernando Gamboa, Juan de la Encina e Ignacio Bernal.

Probablemente fue crucial la experiencia adquirida al lado de Fernando Gamboa, que lo puso en contacto con Diego Rivera, Siqueiros, Goitia, Chávez Morado, el Dr. Atl, personajes que estuvieron en el centro de la vida cultural y política del país, influencias que Mario integró a su propio paisaje intelectual, fincado en lo que algunos definieron como un nacionalismo crítico que determinó las atmósferas que rehacían



Homenaje al profesor Mario Vázquez Ruvalcaba **Fotografía** Martha Vela Campos

en forma incesante un mundo en el que se entrecruzaban la historia, la política, la educación y la mitología, no sólo como valores en los que se sostenía el proyecto prospectivo de una nación, sino como recursos intrínsecos de la museografía.

Mucho tiempo más tarde Mario Vázquez participaría en el proyecto del Museo Nacional de Antropología, primero como jefe de la Sección Museográfica y después como su director. En 1989 ocupó el cargo de coordinador nacional de Museos y Exposiciones del INAH.

Pero Mario trasciende lo meramente programático y se inserta en la franja de la ruptura como un estatus necesario para la revitalización sistemática del concepto de museo. Esta afirmación se proyecta en sus participaciones en las reuniones del International Council of Museums (ICOM) en 1971, en Grenoble, y la de 1972 en Santiago de Chile, en las que se hizo un enfoque decidido hacia el museo integral frente a la crisis de los museos tradicionales. De esta visión se desprendieron los museos comunitarios y el Movimiento Internacional para una Nueva Museografía, en 1984.

Leí que en una entrevista reciente el maestro afirmó: “Mi mejor momento fue en el INAH”. Pues bien: puedo decir, sin temor a equivocarme, que el propio instituto consolidó la vocación por el trabajo de Mario Vázquez. En buena parte, de los 129 espacios que conforman la red de museos del instituto ha quedado la impronta indeleble de la mira y obra de Mario Vázquez. En sus manos la historia, la cultura, los símbolos nos siguen hablando de lo que somos también como individuos, con frecuencia más allá de las visiones sobrehumanas con que se aborda el propio patrimonio cultural, para dejar de ser el

recurso desde el que hablan los vencedores de la historia. Celebramos 90 años de una vida productiva, honesta y sincera. Mario Vázquez se ha ocupado de decir, mostrar, evidenciar. Pero no basta con el habla simple. Michel Foucault, en el ocaso de su vida, dedicó un ensayo a la cualidad de la verdad y señaló algo que me parece viene preciso para esta ocasión: no “ocultar nada, decir las cosas verdaderas, es practicar el coraje de la verdad”. Éste, por tanto, es el “decirlo todo, pero ajustado a la verdad: decir todo de la verdad; no ocultar nada de la verdad; decir la verdad sin enmascararla con nada” (Foucault, 2010: 29).

A Mario le estamos muy agradecidos, porque hemos sido testigos de su verdad: la verdad que se ubica ante la vista y las manos. Nada ha quedado oculto... Todo ha sido dicho con una verdad irreductible, en la que no pocas veces estuvimos inmersos o en la que nos hemos reflejado para tratar de aproximarnos a lo que hemos sido.

Hoy leí que Mario Vázquez dijo que llevaba el INAH en el corazón. Puedo decirle que él está en el corazón del INAH.

Muchas gracias ❖

* Palabras del Director General del INAH en la ceremonia de reconocimiento universitario al maestro Mario Vázquez Ruvalcaba en ocasión de sus 90 años y por su destacada trayectoria como creador e impulsor de una nueva museografía en México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo-UNAM, 23 de enero de 2013.

Bibliografía

Foucault, Michel, *El coraje de la verdad*, México, FCE, 2010.

Reconocimiento al concepto museológico del nuevo Museo Rautenstrauch-Joest de Colonia¹

María Teresa Cervantes Escandón*

INTRODUCCIÓN: EL NUEVO CONCEPTO

El actual concepto desarrollado en el Museo Rautenstrauch-Joest de Colonia, “Culturas del Mundo”, presenta un nuevo ángulo museológico para sus exposiciones. En la exposición permanente de su renovada casa, las piezas etnográficas participan en metáforas conceptuales y dialogan con otras bajo el principio de comparación cultural (Cervantes, 2007: 26-29). Con ello abandona los antiguos criterios de áreas geográficas y culturales.²

“El hombre en sus mundos” es el centro de este concepto, donde se proponen temas de discusión y reflexión acerca de diversas formas de vida a lo largo del tiempo y el espacio. Los temas conectan e involucran a los pueblos del mundo en su propia manera de ver la vida, sin omitir las particularidades de su región y cultura. A lo largo de cada una de ellas se ven aspectos universales de estilos de vida. Este enfoque cultural comparativo enfatiza la igualdad de todas las culturas y promueve el respeto y el diálogo.

Junto con la aplicación del concepto se integra al museo una plataforma académica y de divulgación en la cual se incorpora una amplia gama de actividades asociadas con culturas no occidentales: conferencias científicas, charlas de divulgación, danza, funciones de teatro, lecturas, conciertos e incluso congresos internacionales. Estas actividades se realizan tanto en el amplio vestíbulo como en el auditorio del recinto.³



Escultura de Ehécatl, procedencia desconocida (probablemente centro de México), Cultura azteca, periodo Posclásico tardío (1480-1519), andesita **Fotografía** © Wolfgang Meier, 2012. Rheinische Archiv



Nariguera, Perú, periodo Intermedio temprano, estilo Vicús (200 a.C.-400 d.C.), aleación de oro, plata y cobre, RJM60453
Fotografía © Marion Menniken, 2012. Rheinische Archiv



Vasija con escena erótica, procedencia desconocida (probablemente del Valle Alto de Santa Perú), periodo Intermedio temprano, estilo Recuay (300-600), caolín, **Fotografía** © Wolfgang Meier, 2012. Rheinische Archiv



Trípode de barro con crustáceo policromo, RJM 60353, procedencia desconocida (probablemente tierras bajas de México, Guatemala o Belice), Maya, periodo Clásico tardío (700-900) **Fotografía** © Wolfgang Meier, 2012. Rheinische Archiv

EXPOSICIÓN PERMANENTE

Como parte de la exposición permanente, en el grupo temático “La muerte y el más allá” se exhiben piezas que presentan el contexto cultural y funcional de los “Ritos funerarios en Bali, Indonesia” y el “Altar de muertos en México”, cuya comprensión se apoya en videos etnográficos. Otro ejemplo del esfuerzo por mostrar la complejidad cultural y la función de las piezas es la museografía de la orquesta Gamelán, montada para exhibir un magnífico conjunto de instrumentos de Indonesia, acompañada por la proyección en pantalla gigante de un documental que muestra la ejecución e incluye a los famosos títeres de sombras.

Otro aspecto interesante que ofrece el museo gira en torno a la percepción estética, la cual brinda la posibilidad de acercarse a las culturas no-occidentales para mostrar una forma de percibir el arte dentro de su contexto cultural-funcional y no exclusivamente como valoración estética de las piezas.⁴

PREMIOS OBTENIDOS

Es importante mencionar que el equipo museográfico desarrolló la conceptualización etnográfica tanto para la exposición permanente como las temporales, lo cual le ha valido varios reconocimientos al museo: El Reddot Design Award, otorgado en Berlín en 2011, y el Focus Open 2011 International Design Award. Focus in Gold, concedido en Stuttgart al museo por el “Atelier Programm” para la museografía. El tercero y más significativo fue otorgado por el Consejo Europeo, con sede en Estrasburgo, con el nombre de “Concepto museístico en 2012”. El Consejo Europeo consideró que tal concepto había sido lo más destacado entre los países que conforman la Unión Europea (entrevista con el doctor Schneider).

LA EXPOSICIÓN TEMPORAL COLECCIÓN LUDWIG

Esta exposición continúa el concepto museológico de las salas permanentes,

aunque con sus propias especificidades. La Colección Ludwig se conforma con piezas de Mesoamérica y Perú, y la temporalidad de la muestra permite que las propias piezas se aborden con diferentes enfoques, además de ofrecer la exhibición de objetos que se encuentran en el repositorio (*idem*).

La Colección Ludwig se exhibió del 29 de septiembre de 2012 al 3 de marzo de 2013, con el título “El corazón divino de las cosas”. Las piezas precolombinas de Mesoamérica y América del Sur pertenecían a la famosa pareja de coleccionistas Irene y Peter Ludwig. El arte precolombino, incluyendo a los mayas e incas, fue una de las tempranas pasiones de los Ludwig. A principios de la década de 1960 el Museo Rautenstrauch-Joest tuvo la fortuna de obtener la colección como préstamo permanente a petición de la propia Irene Ludwig, fallecida en 2010.⁵

La exposición presenta 210 piezas, sobre todo de artefactos hechos de piedra, barro y oro: 76 de Mesoamérica, 135 de Sudamérica y ocho de Norteamérica. Se exhibe también un interesante grupo de piezas que se adquirió y que, tras el análisis por termoluminiscencia, se determinó que eran falsas.

La estructura básica de la exposición consistió en grandes grupos temáticos, entre ellos la historia de la Colección Ludwig, las falsificaciones, la vida religiosa y la transición de la época prehispánica a la colonial. Una gran parte de las piezas proceden de contextos funerarios. En la exposición se incluyeron 17 áreas temáticas para ilustrar el uso de los objetos en la intermediación entre seres humanos y sobrenaturales o divinos (entrevista con la curadora Anne Slencka). La intención era exhibir los objetos dentro de sus contextos “émicos”, no obstante que algunos títulos son metafóricos. El hilo conductor consistió en presentar las piezas en relación con sus significados y no sólo sus rasgos cronológicos y regionales (*idem*).

Una tercera parte de la Colección Ludwig procedente de Mesoamérica se compone de piezas selectas en piedra y barro de las culturas maya, mexica y del Golfo, en su mayoría de los periodos Clásico (250-900) y Posclásico (900-1500).

De Sudamérica se exhibieron casi dos tercios de las piezas de la colección procedentes del actual Perú, entre las que se incluyeron piezas en oro y barro de las culturas vicús, sicán, moche, chimú e inca, entre otras, las cuales datan desde el periodo Temprano (200 a.C.) hasta el Tardío (1476-1500) ❖

* Antropóloga. Corresponsal de la GACETA DE MUSEOS

Notas

¹ Agradezco el apoyo del doctor Klaus Schneider, director del Museo Rautenstrauch-Joest, así como el de Anne Slencka, curadora de la exposición *Colección Ludwig sobre Mesoamérica y Perú*.

² En los museos etnográficos alemanes predomina el criterio de colecciones “Völkerkunde”, que incluyen piezas arqueológicas.

³ También se incorporó al programa de “Museos de noche” en la ciudad y a instituciones como la Universidad Popular (Volkhochschule) y la universidad (entrevista con el doctor Schneider).

⁴ El Museo Quai Branly de París acentúa más este último aspecto.

⁵ En vista de que el acervo de la colección Ludwig no pertenece al museo, ninguna de las piezas se incorporaron a la exposición permanente.

Bibliografía

Cervantes Escandón, María Teresa, “El nuevo Rautenstrauch-Joest en Colonia”, en GACETA DE MUSEOS, 3ª época, núm. 41, junio-septiembre de 2007, pp. 26-29.

Clados, Christiane y Stefanie Teufel, “Das Göttliche”, en Klaus Schneider, *Herz der Dinge*, Colonia, Altamerikanische Kunst aus der Sammlung Ludwig, Autorinnen und Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012.

Engelhard, Jutta y Klaus Schneider, “Der Mensch in seinen Welten. Das Neue Rautenstrauch-Joest Museum Kulturen der Welt”, en *Etnologica Neue Folge Band*, núm. 28, Katalog, Wienand Verlag, 2010.



Gato de rapiña o jaguar, procedencia desconocida (probablemente Guerrero o Michoacán), tarasco (purépecha), periodo Posclásico (1350-1520), ignimbrita
Fotografía © Wolfgang Meier, 2012. Rheinische Archiv

Héctor García: visualidades inesperadas

Eugenia Macías*

Esta muestra, abierta al público en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México hasta el 8 de abril de 2013, propone diversas lecturas del carácter periodístico en la obra del fotógrafo Héctor García (México, Distrito Federal, 1923-2012), autor emblemático durante el auge del reportaje gráfico en México, en el segundo y tercer cuarto del siglo xx.

La exposición da cuenta de matices comunicativos en la obra de Héctor García por medio de seis núcleos temáticos:

- 1) Lo local y lo rural; 2) Urbe e industrialización; 3) Retrato: vida diaria y celebridades; 4) Fragilidad de lo político; 5) Experiencia extranjera y 6) Uso expresivo de las innovaciones fotográficas.

LO BIOGRÁFICO EN LA OBRA DE HÉCTOR GARCÍA

Criado en condiciones de pobreza y remitido a una edad muy temprana a una correccional, fue en ese lugar y mediante el reciclaje de materiales desechados por cines en barrios



Área introductoria de la exposición, con aparatos fotográficos de la Fundación María y Héctor García **Fotografía** Cortesía Museo de Arte Moderno-INBA



Reportajes “¿Por qué millones de mexicanos viven en la miseria después de 50 años de Revolución?”, en *La Cultura en México* (núm. 101), suplemento de *Siempre* (núm. 552), 22 de enero de 1964; “Tromba de males. Sobre las colonias del Vaso de Texcoco”, en *Mañana*, núm. 1199, 20 de agosto de 1966; cols. “F.2.8”, *Últimas Noticias, Excélsior*, 3 de marzo de 1959 y 8 de octubre de 1958 (versiones facsimilares), Fundación María y Héctor García

del centro de la ciudad de México como Héctor García tuvo sus primeros contactos con la fotografía. Como trabajador migrante en Estados Unidos intentó registrar la muerte accidental de un compañero, y en vista de que sus tomas fotográficas resultaron fallidas, comenzó a tomar cursos esporádicos en este oficio.

A su regreso a México se le dieron las primeras oportunidades como fotógrafo de sociales para la revista de cine *Celuloide*, en la que conoció a José Revueltas y a Efraín Huerta, quienes lo apoyaron para estudiar en la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Con el también estudiante Nacho López, allí tomó clases con maestros como Manuel Álvarez Bravo y Gabriel Figueroa.

Desde este época resolvió múltiples encargos de reportajes hasta formalizar las actividades de su agencia Foto Press, activa entre 1950 y 1985, y desde la cual, a lo largo de ese periodo, cubrió diversos sucesos para revistas como *Mañana*, *Siempre*, *Revista de América*, *Time*, *Life*, *Cruceiros*, *Novedades*, *Impacto*, *Paris Match*, *Revista de América*, *Excélsior*, así como en las agencias *International News Service*, *Reuter*, *France Press* y *Ap*.¹

FOTOGRAFÍA ANALÓGICA Y PUBLICACIONES: APARATOS, IMPLEMENTOS, DIARIOS Y REVISTAS COMO DOCUMENTOS SOCIALES

El área introductoria de la exposición hace especial énfasis en el periodo analógico en la historia de la fotografía mexicana, pues exhibe distintos equipos e instrumentos para realizar tomas fotográficas, así como el proceso de revelado en laboratorio de la imagen latente en los rollos con película fotosensible, procedimiento que vuelve visibles las imágenes fotográficas en estos negativos y en impresiones.

El resto del recorrido se acompaña de esta primera visión de diversas cámaras que marcaron hitos en el oficio: la Graflex Speed Graphic (en circulación desde 1929), con *flash* y cargador de placas fotográficas, popularizada entre legendarios fotorreporteros como Joe Rosenthal y Robert Capa, por ser de las primeras portátiles; la Rolleiflex (en circulación desde 1929), marca que inició con modelos para distintos tamaños de rollos, desde placas de 6 por 6 pulgadas hasta la película de 35 mm, o la Kodak Instamatic (en circulación desde 1963), que amplió el acceso social a la realización de fotografías, al ser diseñada para manejarse con facilidad.

También se muestran implementos como filtros, telefoto, palangana, pinza, termómetro, lente de aumento para calcular el grano del papel fotosensible, entre otros, que recuperan las condiciones de producción de las imágenes y particularidades del oficio fotográfico, aspectos que remiten a dinámicas sociales detrás de esta actividad.

Por otra parte se exhiben en vitrinas materiales periodísticos de época, con fotografías de Héctor García, que muestran el manejo de la imagen en publicaciones, su tránsito de la mera apreciación de la toma en sí a su combinación con textos que guían perspectivas sobre lo que el registro gráfico testimonia. Este manejo discursivo es otra práctica que resignifica comunicativamente a las imágenes, insertas en dinámicas de circulación y recepción social. Como ejemplos destacan los reportajes en el periódico *Novedades*, junto con Elena Poniatowska; el suplemento “La Cultura en México” de la revista *Siempre*; la columna F 2.8 en *Últimas Noticias* de *Excelsior*; las revistas *Mañana* y *Ojo*, esta última producida por él y unos colegas, con un reportaje sobre las protestas sociales de 1958.

PARADOJAS DE LAS SITUACIONES COMO MOTIVO FOTOGRÁFICO

En términos comunicativos, elementos centrales y recurrentes en la obra de Héctor García son la proximidad con los sujetos y sus actividades dentro de las tomas, así como la presencia de paradojas de las situaciones en que están inmersos: instantes, acciones, gestos inusuales o que trastocan protocolos o referentes de lo real son materia visual frecuente en sus imágenes. En cada área de la muestra estos aspectos se van desplegando por diversas vertientes, al combinar piezas emblemáticas y obras menos conocidas en la trayectoria del fotógrafo.

El núcleo sobre lo rural y lo local exhibe imágenes que pertenecen a series de distintos contextos etnográficos: coras y tepehuanos, como parte de la colaboración de Héctor García en la década de 1970 en la investigación de Fernando Benítez *Los indios de México*; poblaciones en Yucatán; festividades en Michoacán. También se ejemplifica la aprehensión de momentos de trastocamiento de lo real en la obra *Espanto niño tepehuano* (1978), con el rostro alterado de un niño indígena durante la escenificación de una práctica ritual o festiva.

El tratamiento de lo urbano e industrial se vincula con el tema barrial y ciudadano, al que Héctor García regresó una y otra vez durante distintas facetas de su trayectoria, para articular paradójicamente las complejidades derivadas del crecimiento acelerado de la ciudad de México a partir de la década de 1950 y el precario desenvolvimiento en ella de sujetos venidos del campo o la tendencia al accidente, la saturación y la acentuación de diferencias sociales. Así lo ejemplifican piezas como *Córrele* (1947), *VW volteado* (1972), *Mercado de la merced* (s. f.) y *Cada quien su grito* (1959).



Héctor García, *VW Volteado*, ciudad de México, abril de 1972, plata-gelatina, Fundación María y Héctor García **Fotografía** D.R. © 2013 Héctor García



Impresiones con sello al reverso de la agencia fotográfica de Héctor García, *Foto Press*, activa entre 1950 y 1985 **Fotografía** Acervo del Museo de Arte Moderno-INBA



Rodillo para secado de papeles de impresión y fragmento de prueba de impresión a partir de la imagen *Niño del machete*, ca. 1960, Fundación María y Héctor García **Fotografía** D.R. © 2013 Héctor García

El autor también registró huellas del auge de proyectos de industrialización en México, como la instalación y funcionamiento de diversas refinerías en el país y la expansión del uso del automóvil. De esto dieron cuenta imágenes menos conocidas del autor: por un lado, una gasolinera hacia 1967, con estructuras probablemente construidas por Félix Candela (arquitecto que implementaría un novedoso sistema estructural de cubiertas para edificios de usos diversos), y por otra parte una plataforma petrolera. En el registro de éstas Héctor García trabajó para Pemex cerca de 20 años, de modo que generó una vasta producción en torno al tema.

El recorrido por la muestra prosigue con la tercera área, dedicada a retratos, que al relativizar identidades y condiciones socioeconómicas intenta dar continuidad al propio ojo crítico del autor, al establecer contrastes entre personas marginales en sus actividades y contextos de vida diaria y celebridades que deciden la manera de plasmarse en la imagen. Así, entre otras piezas destacan *Zapatista. Cartucho quemado* (1970), la bailarina Gloria Mestre en una imagen de la serie *Volando sobre la ciudad* (1956), *Entrada de artistas* (1958) y una fotografía de las diversas secuencias de *Siqueiros en Lecumberri* (1960), usadas en una campaña internacional que demandó la liberación de este artista.

Un núcleo en especial representativo es el que trata sobre movimientos sociales, donde se exhiben materiales por los que Héctor García recibió tres premios nacionales de periodismo. Se trata de sus trabajos en torno a las protestas sociales en la ciudad de México en 1958, durante el movimiento del líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo; el movimiento estudiantil de 1968, que desembocó en la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de ese año, y en 1979 por la memoria gráfica de un viaje por Oriente Medio, en el que destaca la serie de entrenamiento a jóvenes milicianos palestinos o fedayines.

En la muestra se establece una confrontación visual entre las complejidades y tensiones de los movimientos de 1958 y 1968, con obras como *Maestro –imagen de una secuencia de golpiza durante el movimiento vallejista–* (1958) y *Bayoneta caída –el ejército en Tlatelolco. Movimiento estudiantil–* (1968), además de imágenes triunfantes y alegres de actos protocolarios de políticos protagónicos de estos periodos: Adolfo López Mateos, que llegaría a la presidencia de México hacia finales de 1958, y Luis Echeverría, secretario de Gobernación en 1968 y luego presidente de México desde diciembre de 1970 hasta noviembre de 1976.

Al principio de la década de 1960 Héctor García fue invitado a un proyecto expositivo en París, que proponía un diálogo de sus imágenes sobre las festividades del Día de Muertos en México con piezas sobre la misma temática de José Guadalupe Posada. Esto dio inicio a diversos viajes para exposiciones y reportajes en distintos lugares del mundo,

durante los cuales se confirmó y desplegó un rasgo que este fotógrafo ya había indagado profusamente en su propio país: la necesidad de curiosidad como pasión fotográfica, pero ahora trasladada a lugares como Grecia, España, China y Estados Unidos, de los que se exhiben algunas piezas, además de muchas otras más.

La exposición culmina con imágenes que dan cuenta del uso expresivo que Héctor García hizo de innovaciones y recursos fotográficos en tomas de diversos reportajes o situaciones, las cuales dejan ver una gran flexibilidad operativa y creativa del autor. De ello da cuenta también su colaboración con Alberto Gironella en diversos proyectos sobre retratos fotográficos intervenidos plásticamente, de los que son exhibidos en la muestra *Homenaje a Luis Buñuel* e imágenes de la exposición *Bagaje cultural*, realizada por ambos en la Galería Pecanins de la ciudad de México en 1973.

Sobre todo, en esta parte final destacan obras como *Sueño inocente* (1960), *Nacimiento de Neza* (1959) o *Niño en el vientre de concreto* (1953), que mediante encuadres, ángulos y entradas de luz enfatizan en personas y lugares, así como velocidades, planos, enfoques y reflejos que intensifican las dinámicas de los sucesos y nos conducen a la sensibilidad interpretativa con que Héctor García construyó uno de los valores primordiales de su legado: rebasar visual y expresivamente una mera intención de registro periodístico. ✚

* Curadora e investigadora del Museo de Arte Moderno

Nota

¹ Una profusa publicación en torno al fotógrafo, que ofrece más datos biográficos y vinculaciones con su trayectoria, es la de Gabriela González Reyes (ed.), *Luna Córnea. Héctor García*, México, Centro de la Imagen-Conaculta, núm. 26, 2003.

CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

Museo de Arte Moderno

Magdalena Zavala Bonachea, directora

Exposición *Héctor García: visualidades inesperadas*

Curaduría: Eugenia Macías

Gestión curatorial: Marisol Argüelles, Sofía Carrillo

Asistencia: Sofía Carrillo, Paulina Méndez Garcilazo

y Aysleth Corona Ochoa

Diseño museográfico: Rodrigo Luna

Diseño gráfico: Vladimir Zambrano

AGRADECIMIENTOS

María García, Héctor García Sánchez, Gabriela González Reyes,

Gabriela Martínez Corzo, Gabriela Galván, Fernando Osorio, John O'Leary,

Alejandro Castellanos, Valeria Vega, Fundación María y Héctor García,

Centro de la Imagen y Producciones Mandarina

Una portada para conservar y difundir

Thalía Montes Recinas*



Fotografía 1 **Fotografías** Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH, INAH

Estas líneas obedecen, en primer lugar, a la riqueza de los acervos fotográficos resguardados por el INAH y a las circunstancias venturosas, por nombrarlas de alguna manera, que nos llevan a pensar que las más de las veces son los temas a investigar los que nos siguen y no al contrario.

Si mal no recuerdo, fue a mediados de 2004 cuando la CNME y el Museo Regional de Guadalajara invitaron a un equipo de investigadores,¹ en el que se encontraba la que suscribe, a reunirse en el citado recinto con el objetivo de participar en la preparación del que se creía que sería el proyecto integral para su reestructuración.

En esa ocasión nos mostraron todas las instalaciones del museo, los espacios de exposición y sus colecciones. En esa visita aprecí de manera directa cómo el propio inmueble que hoy alberga a ese museo, desde su creación en el año de 1918, se transformó en un espacio arquitectónico de conservación y difusión en sí mismo cuando se le adosaron a sus muros elementos provenientes de distintas iglesias, así como de inmuebles civiles (Montes, 2007: 22-25).

Desde esa primera visita al Museo Regional de Guadalajara han pasado ya varios años. Desde entonces, al llevar a cabo consultas en la Fototeca Constantino Reyes-Valerio (acervo de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH), las cuales respondieron a distintos temas de investigación, “aparecieron” en diferentes momentos ocho imágenes tomadas entre 1916 y 1950, las cuales, en conjunto, son un ejemplo del interés por la conservación y difusión de



Fotografía 2



Fotografía 3



Fotografía 4

un elemento arquitectónico. Me refiero a una portada civil del siglo XVI y a su respectivo portón de madera, que perteneció al inmueble ubicado en la antigua calle de la Alhóndiga número 6, en la ciudad de Guadalajara.²

La importancia estética e histórica de la portada es innegable, ejemplo del arte tequitqui, en el cual tenemos la posibilidad de observar, en la parte baja del dintel, a dos aves, muy probablemente dos águilas con el pico abierto, mostrando la lengua. Entre las aves se encuentra flanqueada por columnas una cruz griega, también llamada “de Jerusalén”, así como elementos que me atrevo a señalar que encontramos en la descripción del escudo de armas de la ciudad de Guadalajara (compartido con el de su estado): los dos leones puestos en posición de asalto.³

Los tres primeros registros fotográficos corresponden a los trabajos de catalogación de inmuebles, encabezados por el artista Jorge Enciso al dirigir la Inspección de Monumentos Artísticos e Históricos de la República (fotografías 1-3).⁴

Entre las principales tareas de la inspección se encontró la conservación de los monumentos artísticos,⁵ tanto religiosos como civiles, así como los inmuebles de propiedad nacional o privada; la formación de un archivo, catálogos y publicaciones que deberían incluir información lo más detallada posible, con la finalidad de dar a conocer las obras (AGN: exp. 68). Entre las labores de la inspección se conformó una red de inspectores y subinspectores que, amparados por su nombramiento honorario, reportaron el patrimonio encontrado, señalaron las especificaciones del lugar, y agregaron planos, croquis y material fotográfico (*idem*).

Las siguientes tres fotografías se tomaron en la primera década de existencia del INAH, el cual heredó el trabajo de instituciones como el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología y la mencionada inspección (fotografías 4-6). En ellas apreciamos cómo, ante la inminente demolición del inmueble de la antigua calle de la Alhóndiga, se iniciaron los trabajos de rescate de la mencionada portada, labor dirigida por el jalisciense José R. Benítez Ibarra,⁶ quien fue uno de los primeros en recibir el nombramiento de inspector y que entonces fungía como ingeniero de la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República.⁷

Existe una toma más (fotografía 7), a partir de la cual podemos mencionar que en el informe del ingeniero Benítez, correspondiente al año 1945, también se registraron las labores para desmontar una de las ventanas del mismo inmueble, su correspondiente traslado al museo y la elaboración de una réplica de la pieza. Esto se puede corroborar al comparar las fotografías de registro con las dos ventanas que hoy en día encontramos en el patio oriente del Museo Regional de Guadalajara.

En la penúltima fotografía (8) aparece José R. Benítez acompañado del fundador y primer director del museo, el pintor Juan Ixca Farías, en la que ambos posan tras haber culminado las tareas de traslado y rescate, mostrando la portada y su portón, en la que desde ese momento sería su última morada y que hoy dan la bienvenida al visitante a las salas de paleontología.

Sirva pues la última fotografía (9) como ejemplo de este interés constante por presentar al público los elementos más representativos de la obra arquitectónica de nuestro país, la cual proviene del Museo Nacional de Virreinato inaugurado en 1964, y que corresponde al registro fotográfico de una réplica a menor escala, realizada en fibra de vidrio, de la portada que hoy ocupa nuestro interés ✦

* Antropóloga, investigadora del Museo Nacional de Historia, INAH, curaduría de tecnología y armas

Notas

¹ Conformado, entre otros, por la doctora Consuelo Maquívar, la historiadora Rosa Casanova y la maestra Ruth Arboleyda.

² En la década de 1940 José R. Benítez Ibarra fechó la portada para 1585.

³ Agradezco el apoyo que me brindó la arqueóloga María de Lourdes López Camacho para realizar el estudio de la iconografía de la portada, labor que amerita un tratamiento más a fondo.

⁴ La instancia encargada de atender el registro, conservación y difusión de los inmuebles tanto artísticos como históricos cambió de nombre en varias ocasiones. La Inspección General de Monumentos Artísticos se formó en 1915 (la cual contó con un antecedente inmediato, creado durante el efímero gobierno de Victoriano Huerta), y en enero de 1920 Jorge Enciso recibió el nombramiento de inspector general de Monumentos Artísticos e Históricos, lo cual dio pie a la creación de la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos de la República (ACINAH: exp. 109).

⁵ La atención a los bienes muebles e inmuebles con carácter histórico estaba a cargo de la Inspección de Monumentos Históricos de la República, creada en 1913, que formó parte del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. Juan Bautista Iguíniz fue el responsable de la inspección, quien se encargó de la Casa de Hidalgo en Dolores, Guanajuato; las Morelos en Morelia, Michoacán, y San Cristóbal Ecatepec, estado de México, y la capilla del cerro de Las Campanas, Querétaro, inmuebles que el licenciado Genaro García, en su carácter de profesor de historia del Museo Nacional, recibió de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas en 1905 (AGN: exp. 113; AHMNA: exs. 1 y 112).

⁶ José R. Benítez (1880-1957) se incorporó a la Inspección General y Conservación de Monumentos Artísticos y Bellezas Naturales de la República el 1 de agosto de 1917, con el nombramiento de subinspector honorario por el estado de Jalisco. Entre 1931 y 1933 dirigió la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República, y al mismo tiempo desempeñó el cargo de ingeniero oficial (ACINAH: exp. 43).

⁷ La Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales emitida en 1930 dio origen al Departamento de Monumentos y Objetos Artísticos, Arqueológicos e Históricos de la República. Con la creación de este nuevo departamento, la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos de la República cambió de denominación a la de Dirección de Monumentos Coloniales y de la República.

Bibliografía

Archivo de Concentración del INAH (ACINAH), Serie de Personal, caja 8, exp. 109.

Archivo General de la Nación (AGN), Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 113, exp. 20, y caja 119 bis, exp. 68, f. 17.

Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA), vol. 20, exp. 1. f. 1, y vol. 274, exp. 112, ff. 279-280.

Montes Recinas, Thalía, "Museo Regional de Guadalajara. El inmueble en las estrategias de conservación y difusión", en GACETA DE MUSEOS, 3ª época, núms. 42-43, octubre de 2007-mayo de 2008, pp. 22-25.



Fotografía 9



Fotografía 8



Fotografía 5



Fotografía 6



Fotografía 7

Museo de Sitio de Cantona

Rosa María Teresa Riveros Testolini*

En octubre de 2012 se inauguró el Museo de Sitio de Cantona, como parte de los resultados de 20 años de investigaciones continuas. La zona arqueológica comenzó a ser estudiada desde el siglo XIX, pero fue a partir de 1992 cuando se planeó una investigación arqueológica sistemática de largo plazo, la cual derivó en el Proyecto Arqueológico Cantona, dirigido desde entonces por el arqueólogo Ángel García Cook.

Luego de los hallazgos efectuados, que dieron pie a la teorización acerca de la vida cotidiana y la cosmovisión de la antigua sociedad, surgió la necesidad de crear un museo de sitio donde se exhibieran algunas de las piezas más emblemáticas, a fin de dar testimonio acerca de la forma de vida de quienes habitaron la antigua ciudad.

El recorrido del museo se encuentra planeado en torno a tres temáticas, que constituyen los ejes de desarrollo de la ciudad prehispánica: “La ciudad”, “Explotación de la obsidiana” y “Cosmovisión”.

La primera comienza con una explicación sobre el origen volcánico del pedregal sobre el que se asentó Cantona, el mismo que constituyó la fuente de materia prima para la construcción de la metrópoli. La visita continúa con la exposición de la importancia de los recursos naturales del área, así como una explicación cronológica sobre el desarrollo de la urbe.

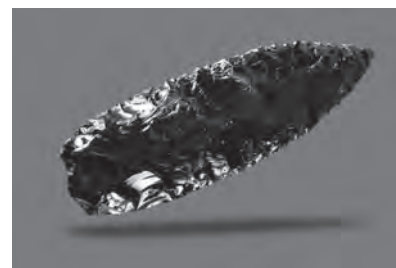
El recorrido prosigue con la descripción de las particularidades de la arquitectura en Cantona, como la asimetría y la construcción de una amplia red de comunicación interna que suma alrededor de cuatro mil vías. En este espacio se cuenta también con un

excelente elemento de apoyo museográfico: se trata de la grabación de una visita guiada por la zona arqueológica a cargo de quien ha dedicado más de dos décadas de su vida a la investigación de la misma, el profesor Ángel García Cook.

Para ilustrar la vida cotidiana se cuenta con la recreación de un espacio habitacional, en torno al cual se exponen diversos objetos que muestran las actividades básicas de los cantoneses, como la obtención, preparación y consumo de alimentos; el proceso de fabricación de indumentaria, mediante la preparación de fibras y pieles de animales, y aun algunas prácticas sociales como la música.

Para finalizar con la sección se exponen algunos restos óseos, gracias a los cuales es posible conocer algunas características de la población, como la esperanza de vida, la estatura y las enfermedades, así como las prácticas culturales, como la deformación craneana y la mutilación dentaria.

El tema “Explotación de la obsidiana” se explica mediante un nuevo video con dos especialistas de la lítica en México: el profesor Alejandro Pastрана y el propio García Cook, quienes explican la importancia de este vidrio volcánico para la urbe y en general para el México antiguo, así como los procesos de extracción, que en el caso de Cantona se realizaba en yacimientos ubicados a escasos nueve kilómetros, así como la elaboración de herramientas. Además se exhiben artefactos elaborados en talleres ubicados en la ciudad. Destacan cuchillos de sacrificio en los que, al ser analizados en laboratorio, se encontraron restos de sangre y piel humanas. La obsidiana representó para Cantona un bien de autoconsumo, así como de intercambio, por lo que en esta sección se muestran también algunos objetos cerámicos de origen foráneo que, se infiere, fueron intercambiados.



Cuchillo de obsidiana. En algunos de ellos fueron encontrados restos de piel, cabello y sangre humana
Fotografía Gliserio Castañeda

La sección dedicada a la “Cosmovisión” abarca temas como la práctica ritual del juego de pelota, que alcanzó en este sitio una importancia sin precedentes, debido a que no existe otro sitio arqueológico con 27 canchas excavadas hasta el momento. Asimismo, el culto fálico fue de suma importancia en Cantona, relacionado con rituales de la lluvia.

El sacrificio humano también se practicó, de modo que en el museo se muestra la recreación de un entierro ritual excavado en El Palacio, así como varias muestras de ofrendas líticas y cerámicas.

De este modo termina el recorrido del recinto, donde se exponen cerca de 600 piezas que testimonian la vida de los cantoneses. El Museo de Sitio de Cantona representa una óptima introducción a la visita de la zona arqueológica. Además, cuenta con la unidad de servicios de la zona arqueológica, equipada con cafetería, taquilla, baños, tienda y estacionamiento.



Detalle de mutilación dentaria. El limado de los dientes fue una práctica estilística en Cantona
Fotografía Gliserio Castañeda

* Investigadora, CNME, INAH

Una nueva mirada al patrimonio artístico del IMSS

José Antonio Espinoza*

El Instituto Mexicano del Seguro Social cuenta con uno de los acervos de arte público más relevantes del país, integrado principalmente por pinturas murales, esculturas, relieves y vitrales localizados en instalaciones hospitalarias, administrativas y culturales, como el Centro Médico Nacional *La Raza*, el Centro Médico Nacional Siglo XXI, la Unidad Habitacional Independencia, así como numerosas clínicas y centros sociales en varios estados.



Fotografía José Antonio Espinoza

La conjunción de creación plástica y arquitectura surgió de manera incipiente en el IMSS cuando, en 1946, se comisionó a Pablo O'Higgins y Leopoldo Méndez la realización de una pintura mural para su primer hospital de maternidad. A partir de entonces, y en las décadas siguientes, se favoreció la participación de arquitectos de avanzada, como Carlos Obregón Santacilia, Enrique Yáñez o Alejandro Prieto, así como de artistas visuales, en proyectos de "integración plástica" que dieron origen a obras monumentales de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Chávez Morado, Francisco Zúñiga, Luis Ortiz Monasterio, Luis Nishizawa, Federico Cantú, Ernesto Tamariz y Jorge González Camarena, entre otros.

* Jefe del Área de Educación e Investigación Artística, IMSS



Fotografía José Antonio Espinoza

Así se conformó uno de los capítulos más interesantes del arte nacionalista de la segunda mitad del siglo XX.

Una parte sustancial de este acervo se muestra hoy por medio de una exposición temporal titulada *Proyección de una utopía. El patrimonio artístico del IMSS*, que tiene lugar en la sede principal de este organismo, en Paseo de la Reforma 476, que constituye un edificio relevante de la arquitectura funcionalista de la ciudad de México. En la muestra se abordan la historia y los procesos creativos que siguieron los artistas, de ahí que a lo largo de la exposición se plantee un recorrido donde se sincroniza el desarrollo histórico de la propia institución, con la construcción de los discursos que sustentaron a los proyectos artísticos, identificados en los temas de la "Seguridad social", "Medicina y salud", el "Trabajo", la "Nación y sus símbolos" y la "Familia".

El concepto de diseño de la exposición establece un diálogo armónico con el espacio que lo contiene: un amplio vestíbulo de planta libre a doble altura, dividido en dos alas por la pintura mural de González Camarena titulada *México*. En cada ala se eleva una columna doble sobre cuyo eje se intercala el mobiliario de formas simples, para fraccionar el espacio en áreas más pequeñas dedicadas a cada autor. Mediante la selección de formas y materiales se trató de reforzar el carácter modernista del continente y de brindar al contenido un soporte atractivo y actual.

Para mostrar al público el desarrollo de algunas obras se recurrió a una diversidad de materiales visuales y textuales, como fotografías de épo-

ca, documentos impresos, obra gráfica y maquetas originales, que en conjunto confieren historicidad a las obras y transmiten la vocación innovadora de varios proyectos, algunos de los cuales fueron gestionados por el museógrafo Fernando Gamboa. A fin de subrayar el carácter público del acervo se incluyeron fotografías del emplazamiento real de los murales, relieves y esculturas, y se mostró a mayor escala de la usual los datos técnicos de las obras, convertidos en gráficos llamativos que permiten su rápida identificación. Los textos se presentan en dos niveles de lectura a través de cédulas temáticas independientes, que a su vez actúan como acento de color, y mediante cédulas donde se plasma la información histórica e iconográfica.

La exposición es producto del trabajo de investigación de más de dos años llevado a cabo por la División de Desarrollo Cultural del Instituto, así como de la colaboración de varios especialistas, coleccionistas e instituciones públicas y privadas. A través de ella se busca valorar el rico acervo artístico que resguarda el IMSS y brindar una nueva interpretación de su trascendencia estética a un público compuesto en su mayoría por los propios trabajadores y visitantes del edificio, así como por los ciudadanos y turistas que transitan en una de las zonas más concurridas del DF.

Homenaje al profesor Mario Vázquez Ruvalcaba

Martha Vela Campos
y Rosa María Riveros Testolini*

Entre abrazos, emociones y la más plena admiración surgió por fin el merecido homenaje a un hombre a punto de cumplir 90 años. Casi un siglo de

* Investigadoras, CNME, INAH



Fotografía © Miguel Ángel Castañeda Delgado

amor a la vida, de sensibilidad, entrega y pasión que dieron como fruto todo un legado a México y al mundo.

La UNAM reconoció la brillante trayectoria del profesor Mario Vázquez Ruvalcaba como creador e impulsor de la “nueva museografía en México”. La ceremonia, que se llevó a cabo en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, dio inicio a las seis de la tarde del día 23 de enero del año en curso. Asistieron personalidades del mundo de la cultura, amigos personales, compañeros entrañables y nuevas generaciones de admiradores, que compartimos la alegría, la emoción y el honor de abrazar a tan ilustre personaje.

Al podio fueron invitadas destacadas personalidades del ámbito cultural tanto de la UNAM como del INAH. Así, participaron el doctor Eduardo Matos, la doctora Teresa Uriarte, el director del INAH, Sergio Raúl Arroyo, la doctora Diana Magaloni y la maestra Graciela de la Torre, quienes pronunciaron emotivas y certeras palabras en honor del homenajeado.

El profesor Mario Vázquez Ruvalcaba nació en la ciudad de México el 27 de enero de 1923. Fue uno de los iniciadores de la Escuela Mexicana de Museografía. Colaboró con el doctor

Daniel Rubín de la Borbolla en el Museo Nacional, ubicado en el Centro Histórico, cuando trasladaron las colecciones históricas a su nueva sede en el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, en 1939, recinto abierto al público en 1944.

También participó en la IX Conferencia del ICOM en Grenoble, Francia, en 1971, donde contribuyó en la concepción de lo que hoy se entiende como “ecomuseo”. Además, intervino en forma activa en la concepción de los museos comunitarios. Más tarde impulsó la Casa del Museo, que en México fue conocida como la “Casa de Mario Vázquez”.

Fue coordinador de la reunión celebrada en Santiago de Chile en 1972, donde se inició la “nueva museología”. Allí se fundamentaron los conceptos esenciales de la nueva teoría museológica para los museos y museología con futuro, documento que recibió el nombre de “Resoluciones de la Mesa Redonda sobre el Papel y Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo”.

También fue director del Museo Nacional de Antropología entre 1980 y 1984, y al mismo tiempo fungió como presidente del ICOM México hasta 1985. Desempeñó un magnífico papel en el ámbito nacional e internacional durante la conferencia del ICOM llevada a cabo en la ciudad de México en 1980.

Su experiencia en el ámbito artístico de la danza y el teatro impregnó su propuesta museográfica, que trasladó al espacio museal. Esta nueva idea caracterizó su trabajo, a tal grado que se llegó a conocer como “museografía Mario Vázquez”.

Su trayectoria y legado profesionales han sido sumamente destacados e importantes; sin embargo, lo más significativo de este personaje es su sensibilidad y calidad humana, que volcó esa memorable noche para exaltar los corazones de todos los presentes.

Mario Vázquez Ruvalcaba es un ícono de la cultura museológica y museográfica, un ejemplo a seguir por generaciones de profesionales enamorados de los museos, un líder, un amigo, un gran maestro.

Gracias, profesor, por su legado.

Fe, esperanza y caridad: Gottfried Helnwein¹

Erandi Rubio Huertas*

El 18 octubre de 2012 el Museo Nacional de San Carlos, cuya principal vocación es el arte académico, inauguró la primera muestra pictórica y fotográfica en México del artista contemporáneo Gottfried Helnwein.

El pintor, fotógrafo y artista de *performance* nació en 1948 en Viena, una ciudad devastada por la Segunda Guerra Mundial. Sin duda esta experiencia ha marcado su obra, en la que se encuentran múltiples referencias a los desastres bélicos, la destrucción, la desesperanza, la violencia, la vulnerabilidad y la fragilidad.

En la exposición *Fe, esperanza y caridad* Helnwein despliega su versatilidad como artista, pues se exhiben 31 óleos, tres dibujos y 15 fotografías que dan cuenta de su inquietante y perturbadora producción. Asimismo se exhibe un video que muestra su visión del mundo, los procedimientos técnicos que emplea en sus obras y su experiencia de vida, la cual resulta sumamente reveladora.

La muestra abre con una pieza de la propia colección del museo, *Las siete virtudes* (ca. 1550), de Pieter de Kempener, la cual detona una serie de alusiones a la iconografía cristiana plasmadas a lo largo de la exposición. El primer lienzo de Helnwein es *Cabeza de niña III* (2001),

* Investigadora, CNME, INAH



Fotografías Erandi Rubio Huertas

un retrato que ocupa el largo del muro y provoca el asombro del espectador, tanto por el tema como por la técnica, pues no sabe si se trata de una fotografía o de una pintura. En efecto, en este tipo de series el artista fotografía a sus modelos y más tarde proyecta la imagen sobre el lienzo en blanco para trabajar sobre él con óleo y acrílico. A partir de aquí se abren las distintas vertientes que Helnwein toca en su obra. Los retratos de niños que por lo general aparecen en soledad, heridos o sangrantes, algunos asustados o vulnerados, víctimas de la violencia adulta, doméstica o producto de la guerra.

Otro tema que Helnwein aborda en su pintura es el cómic, ya sea mediante el retrato de Mickey Mouse en claroscuro de *Anunciación (Ratón 12)*, elaborado en 2010, cuya sonrisa perversa, más que una caricatura amable, es una pesadilla, o el Pato Donald que, despreocupado, pasea de noche por un tugurio ciudadano (*En el calor de la noche*, 2000). Cabe destacar que, para Helnwein, Donald es motivo de admiración, pues durante su niñez, en



medio de la desolación de la posguerra, el cómic de este personaje llevó alegría y un viso de esperanza al artista. Dentro de esta vertiente también incluye a personajes del género manga, presentes –siempre a cierta distancia– en escenas con incendios y explosiones, como *Los desastres de la guerra 20* (2008).

La pintura ejecutada en blanco y negro es otra de las vetas exploradas por Helnwein, la cual también descubre su maestría técnica. Ejemplo de ello es *Epifanía I (Adoración de los Magos 2)*, de 2010, una suerte de ironía basada en la iconografía cristiana que muestra a una mujer que, como una madona, sostiene a su bebé en el regazo, rodeada de hombres uniformados como si fuesen



los Reyes Magos –de seguro nacional-socialistas–, quienes escudriñan al niño, desnudo, de pie ante nosotros.

En la última sala se encuentran las fotografías tomadas por el artista. En la primera serie Helnwein retoma la figura de Mickey Mouse, esta vez con Marilyn Manson como modelo, y la segunda se compone de retratos con los integrantes del grupo alemán Ramstein. Cada uno fue fotografiado con lo que parece ser instrumental médico, en alusión a los *performances* y autorretratos que Helnwein realizó años atrás.

Así concluye la muestra del artista vienés en San Carlos. Hay que mencionar que, de manera conjunta, la Galería Hilario Galguera presentó una exposición individual de Helnwein, además de que en la Plaza de la República se exhiben fotografías de gran formato que el artista realizó con niños mexicanos.

Nota

¹ Agradezco a Ana Leticia Carpizo, subdirectora del Museo Nacional de San Carlos (INBA), la valiosa información que me proporcionó para esta reseña.

Premio Miguel Covarrubias. Museografía e investigación de museos

Premio al mejor trabajo de diseño e instalación de exposición:

- Lourdes Beatriz Guevara Saldaña, Jimena Reyes Pimentel, Luis Alberto Morales Castillo, Israel Hernández Alcántara y Consuelo Doddoli de la Macorra por su trabajo para la exposición permanente *Sexualidad, vivirla en plenitud es tu derecho*.

Menciones honoríficas en la categoría de mejor trabajo de diseño e instalación de exposición:

- Mirza Mendoza Rico, Diego Prieto Hernández, Bernardo Sarvide y Adrián Colchado (coord.) por su trabajo *Ya ximhai xa nsu. Territorios de lo sagrado*.
- *Cultura y paisaje otomí chichimeca*, exposición temporal en el Museo Regional de Querétaro.
- Violeta Elisa Tavizón Mondragón (coord.), por su trabajo *El pecado y las tentaciones en la Nueva España*, exposición itinerante en el Museo de Guadalupe, Zacatecas.

**SÍGUENOS
EN
FACEBOOK:
GACETA DE MUSEOS
Y
TWITTER:
@gacetademuseos**

José Guadalupe Posada caricaturiza a Alfredo Chavero

Denise Hellion*

En este año del centenario luctuoso de José Guadalupe Posada les ofrecemos una caricatura atribuida al grabador, incluida en el libro *José Guadalupe Posada. Ilustrador de la vida mexicana*, edición de gran formato y excelente impresión del año 1963, publicada bajo el sello del Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. La caricatura se tomó del periódico *Gil Blas* del año 1897.

Alfredo Chavero (1841-1906) fue un hombre que, además de su desempeño político y literario, fue estudioso de la historia antigua mexicana. De la edición de *México a través de los siglos*, coordinada por Vicente Riva Palacio, Chavero fue autor del primer volumen, dedicado a la historia antigua y de la conquista. Además de estudiosos de códices, fue director del Museo Nacional en la calle de Moneda.

Posada decidió hacer burla de las comunicaciones de los estudiosos respecto a la interpretación de las piezas resguardadas en el museo, así como de las halladas en excavaciones arqueológicas. Así, muestra a Chavero de hinojos frente a un pedestal que enaltece a una escultura de formas poco precisas. La emoción del estudioso ante la imagen y su postración remiten a la sátira de la reacción relacionada con la veneración de imágenes religiosas del catolicismo. El texto de la caricatura reafirma el carácter religioso de la figura, al poner en boca del anticuario la identificación de la pieza como representación de la deidad de los frijoles.

La difusión de las interpretaciones de los estudiosos debe ser adecuada para la comprensión por amplios públicos. Es a partir de la divulgación como se ofrecen los avances del conocimiento de manera clara y precisa. De otra manera la comunicación del lenguaje se convierte en una intrincada e incomprensible conceptualización que sólo sirve para la presentación entre especialistas.

A finales del siglo XIX el Museo Nacional, a pesar del carácter público que le fue conferido desde 1865, se mantenía como espacio de reunión y transmisión de saberes entre especialistas. La prensa daba seguimiento a los hallazgos y actividades, pero la comunicación de las identificaciones de deidades se mantenía en duda, como lo caricaturizó Posada en este ejemplo ✚.

* Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH



UN ANTICUARIO.

—No, no hay duda; este debe de ser el dios de los... frijoles



Fotografía Sinafo-INAH, inv. 89810

Visitantes observan retratos de Morelos y Guerrero en el Museo Nacional

Adriana M. López Álvarez*

El primer museo en América Latina fue el Nacional de México, fundado en el año de 1825 por disposición del primer presidente del país, Guadalupe Victoria. Sin embargo, no fue hasta 1856, con Maximiliano de Habsburgo, cuando se definió la misión de investigar, documentar y resguardar objetos prehispánicos y de historia natural en ese recinto. Tales acciones generarían importantes aportaciones arqueológicas y etnográficas, y contribuirían al desarrollo de la identidad nacional, para más tarde dar lugar a la fundación de tres importantes centros museísticos en México: el Museo de Historia Natural, el Museo Nacional de Historia y el Museo Nacional de Antropología.

Esta fotografía sustenta el planteamiento de que la identidad es la apropiación de características que nos determinan como sociedad, y un claro ejemplo del desarrollo de la misma dentro de los museos. Ubicada en una de las salas del Museo Nacional, se observa a un grupo de damas contemplando un par de cuadros. De inmediato nos percatamos de que es una exhibición de retratos de plano medio, es decir, bustos que nos permiten descontextualizar a los personajes de sus entornos representados para enfocar nuestra máxima atención en los rostros, generando cercanía, reconocimiento y admiración, en este caso por parte de las espectadoras hacia estos personajes que aluden a la Independencia. De esta forma se apropian de los semblantes representados en las pinturas, les dan una carga simbólica y los convierten en un referente cultural como “los héroes que nos dieron patria”, particularidad que hoy en día nos unifica, nos identifica como nación, todo ello mediante la simple exhibición de un par de retratos .:

* Investigadora independiente

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

Instituto Nacional
de Antropología
e Historia

INSTITUTO NACIONAL DE
ANTROPOLOGÍA E HISTORIA



FORO NACIONAL DE
MUSEOS
EN EL ESTADO DE
HIDALGO

4 y 5 JULIO 2013

· TALLERES · PRESENTACIÓN
DE LIBROS · MESAS REDONDAS
· CONFERENCIAS MAGISTRALES ·



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DEL ESTADO DE HIDALGO



CONSEJO
ESTATAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES



SECRETARÍA DE
TURISMO Y CULTURA
GOBIERNO DEL ESTADO



Estado Libre y Soberano
de Hidalgo



GACETA DE MUSEOS

Visitantes observan los retratos de Morelos
y Guerrero en el Museo Nacional (s. f.)

© SINAFO-INAH, INV. 89810

