

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidenta Consuelo Sáizar

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General

Alfonso de María y Campos

Secretario Técnico

Miguel Ángel Echegaray

Secretario Administrativo

Eugenio Reza

Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones

Encargado del Despacho

Arturo Cortés

Coordinador Nacional de Difusión

Benito Taibo

Director de Publicaciones

Héctor Toledano

Director de Divulgación

Rodolfo Palma Rojo

Directora Técnica

Gabriela Eugenia López Torres

Directora de Exposiciones Nacionales e Internacionales

Miriam Kaiser

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion

María del Consuelo Maquívar

Emilio Montemayor Anaya

Rodolfo Palma Rojo

Carlos Vázquez Olvera

Carla Zurián de la Fuente

Editor León Plascencia Ñol

Jefe de redacción Jorge Curioca Ramírez

Fotógrafo Gliserio Castañeda

Diseño Tártaro

Impresión Comercializadora Gráfica

ISSN 1870-5650

Portada Tártaro



GACETA DE MUSEOS es una publicación trimestral del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

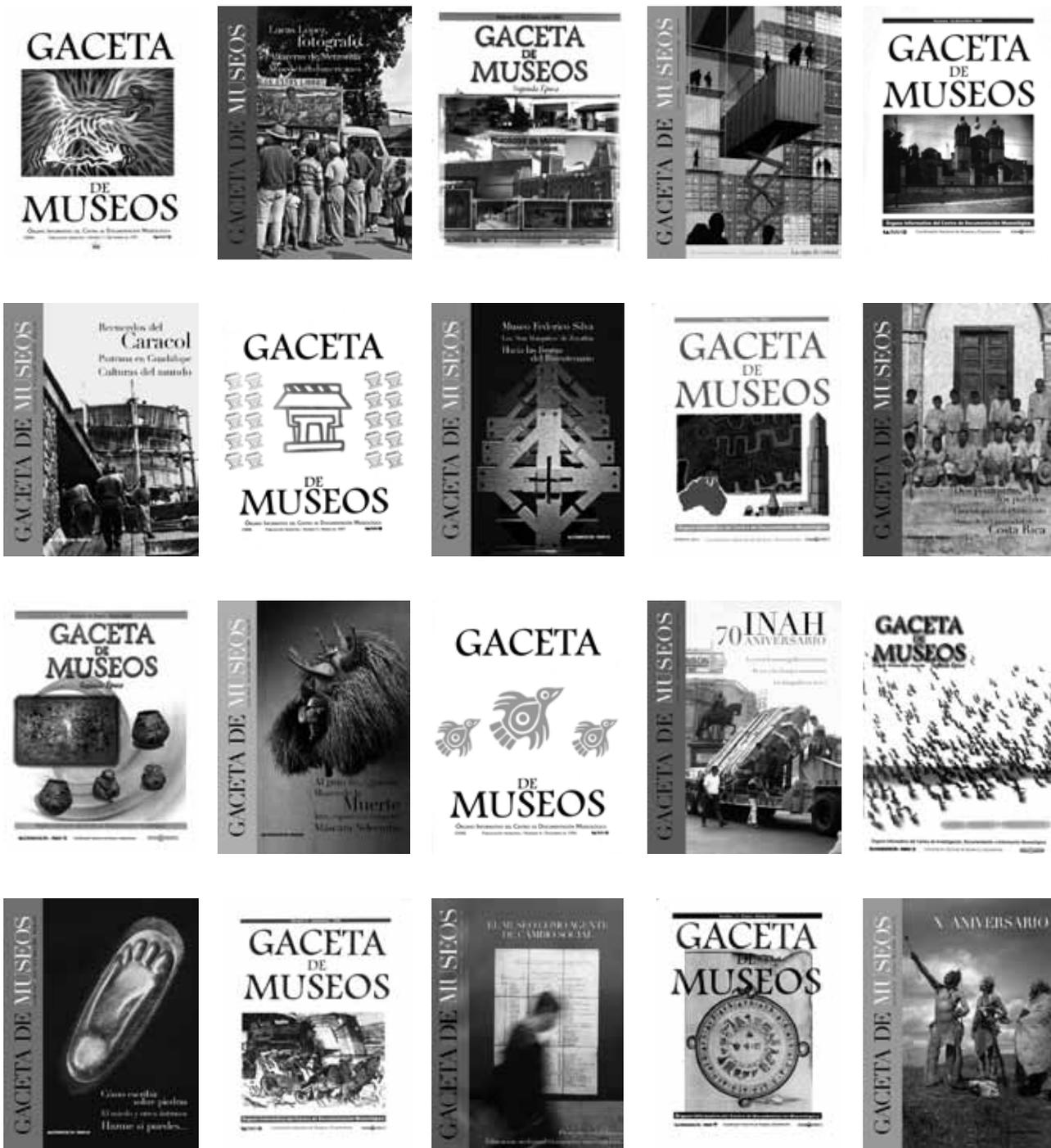
Las opiniones vertidas en los artículos son responsabilidad de los autores.

Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro.

Sumario

- 02** GACETA DE MUSEOS
Quince años, cincuenta números
Emilio Montemayor / Denise Hellion
- 05** Numeralia
- 06** Llegamos al número 50
Carlos Vázquez Olvera
- 08** Reconocimiento ICOM en el Día de los Museos
Felipe Lacouture
- 12** Arqueología, museos comunitarios y turismo cultural
José Luis Punzo Díaz
- 18** 25 años del Museo Nacional de la Revolución
Angélica Vázquez del Mercado
- 26** El chocolate en el Museo Regional de Chiapas
Roberto López Bravo
- 30** El Plato Blom: los héroes gemelos y Vucub Caquix
Landy Pinto Bojórquez / Edgar Medina Castillo
- 34** Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología
Thalia Montes Recinas
- 40** Recordando a Elsa Malvido
Ingeborg Montero Alarcón
- 42** Un palacio para los reinos, pintura de los reinos
María del Consuelo Maquívar
- 50** Retos y desafíos de los museos del INAH
Lorenza del Río Cañedo
- 54** Águila Real: Símbolo vivo de México
Cristina Martínez
- 56** Fototeca Constantino Reyes-Valerio
Eulalio Munguía Cruz
- 58** Las Fiestas del Centenario en el Museo Nacional
Carla Zurián de la Fuente
- 60** Vitrinas para la exhibición de piezas de vidrio
Alejandra Gómez Colorado / Alfredo Ríos Zamudio
- 62** Reconocimiento a Carlos Vázquez Olvera
Denise Hellion
- 63** Reconocimiento a Miriam Kaiser
Alejandra Barajas
- 64** Vitrina de la Alhóndiga
Rogelio García Espinoza / Denise Hellion

GACETA DE MUSEOS



Quince años, **cincuenta números**

Emilio Montemayor* / Denise Hellion**

El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)

no puede entenderse sin sus museos: posee la red más grande de espacios museales en el país y una de las más numerosas en el mundo, además de que en ellos coinciden y se materializan las funciones sustantivas de la institución señaladas en su *Ley Orgánica*: investigar, conservar y difundir la historia y la antropología de México. Pero el vínculo entre el INAH y los museos es mucho más profundo y se encuentra indeleblemente inscrito en sus orígenes: la gran mayoría de las actividades que hoy en día realiza el Instituto las llevaba a cabo el Museo Nacional Mexicano, algunas incluso desde más de medio siglo antes de su creación, en 1939; entre ellas podemos destacar las labores de investigación en antropología e historia, el acopio y catalogación del patrimonio cultural, la formación académica de nuevos profesionales con la creación de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, la participación en eventos internacionales como la Exposición Universal de París, la realización de eventos académicos como el Encuentro Internacional de Americanistas, la ejecución de proyectos de investigación y excavaciones arqueológicas como el caso de la zona arqueológica de Teotihuacán, la conformación de una gran biblioteca especializada e, incluso, la publicación de obras científicas a través de la adquisición de una imprenta propia. En suma, el INAH es ahora lo que comenzaron siendo las labores de un recinto museal, de la misma manera que sus museos son hoy el reflejo del desarrollo y especialización de esas mismas actividades que ha logrado el Instituto.

Es por ello que la **GACETA DE MUSEOS** resulta una publicación indispensable: sus páginas constituyen un espacio privilegiado para dejar constancia del enorme quehacer institucional en estos recintos, mismos a los que destina cuantiosos recursos humanos, materiales y financieros, y que constituyen uno de sus rostros más públicos. Son muchos los motivos y los asuntos como para no hablar de ellos. Felizmente, la **GACETA DE MUSEOS** cumple 15 años de publicación ininterrumpida y los festeja con la aparición de su número 50; dicho de otra forma, se celebran cincuenta portadas que, aproximadamente, despliegan tres mil páginas sobre las que se han plasmado alrededor de 1400 imágenes y más 700 artículos y reseñas firmados por unos 350 colaboradores de numerosos países e instituciones. Tan sólo en su tercera época han escrito 160 autores, 15 de ellos residentes en el extranjero, cuyos artículos han versado sobre 124 museos e instituciones diferentes, y su distribución logró llegar a 39 países en tres continentes.

Es mucho lo que hay que celebrar, pero también son muchos los problemas que la **GACETA DE MUSEOS** ha enfrentado, como numerosos los retos que debe resolver.

Aunque significa una gran tentación, no nos detendremos en los procesos técnicos y administrativos que deben

recorrese para la distribución de esta gaceta. Pero en este número sí queremos compartir con los lectores algunas de las vicisitudes que en estos quince años se han sorteado.

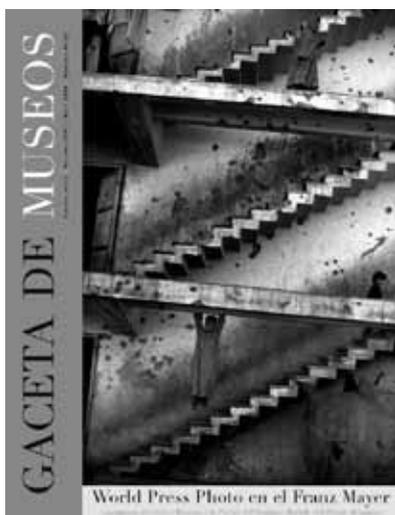
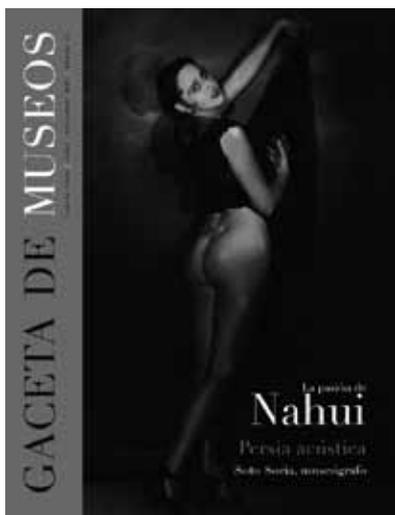
Una revista existe para los lectores y por ellos convoca a escritores que en diversas grafías —incluida la imagen— comparten intereses comunes, aunque no necesariamente las mismas posiciones respecto a ellos. Desde el crecimiento en el formato de la **GACETA DE MUSEOS** en la segunda época, el arquitecto Lacouture dedicaba buena parte del tiempo a solicitar colaboraciones; otro asunto fue proveer de imágenes adecuadas, y en la mayoría de los casos se optaba por ejercer la alternativa de una lectura paralela y distinta entre palabras e imágenes en convivencia en una misma página. La concentración en una persona de esta responsabilidad editorial conllevó a una mitigación de la presencia de la **GACETA DE MUSEOS** aunque durante la mayor parte de estos quince años continuó siendo la única revista dedicada al tema en nuestro país.

El último número preparado por Lacouture no entró en prensa bajo su mirada, aunque desde la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones pusimos nuestro mejor empeño en ilustrarla con retratos de él y de los museos en donde laboró.

Tras ello decidimos hacer un alto en el camino para reformular sus características y conservar su objetivo: ser espacio abierto para compartir experiencias, reflexionar, aportar herramientas y tender puentes entre los trabajadores de los museos, con especial énfasis en los pertenecientes a la red de museos del INAH.

La tercera época inició con un cambio de diseño que fue seleccionado entre tres propuestas. Acorde a los principios de comunicación en los museos, los mensajes de palabra e imagen debían conservar unidad y dar coherencia a cada artículo de las secciones planeadas. La división en secciones debía sostenerse en todos los números y fue una propuesta para dar cabida a los diferentes especialistas de museos, ya fuesen colaboraciones museológicas, curatoriales, de restauración, educativas, de difusión, planeación, seguridad, custodia, administración y, por supuesto, museográficas. Una sección constante se ha dedicado a la recuperación de la memoria fotográfica, pues queda un largo trecho en la escritura de la variada historia de nuestros museos y de quienes hemos laborado en ellos.

La convocatoria para colaborar se ha hecho extensiva a los museos y sus trabajadores, pero el impulso no podría haberse sostenido sin la activa presencia de los miembros del Comité Editorial. Paulatinamente se organizaron las reuniones para recibir propuestas, obtener la dictaminación de los artículos, proponer temas y, en muchos casos, asumir la responsabilidad de redactar textos para alguna de las secciones que no tenía todavía contenido.



Además del Comité Editorial, el equipo que ha estado vinculado a esta gaceta ha debido atender las necesidades de registro y recuperación fotográfica, corrección de textos, formación y diseño, seguimiento de la edición en prensa, actualización de contactos para el envío, distribución de ejemplares y poner en línea la revista. A lo anterior se suma el contacto a través del correo electrónico que se abrió para agilizar la comunicación y reducir los costos telefónicos. El trabajo editorial ha estado marcado por cambios administrativos que se reflejaron en los contenidos de las secciones y con retrasos en la aparición de cada número. El canal de comunicación con los lectores se renovará, con miras a reconocer los temas de interés y promover que de la lectura se pase a la escritura.

Lo anterior nos lleva a replantear las perspectivas y a recuperar el sentido de comunicación de los trabajos museísticos. Llegamos al quinceavo aniversario de la **GACETA DE MUSEOS** con la intención de fortalecer la publicación para garantizar su continuidad en medio de las transformaciones administrativas, lo cual solamente podrá hacerse al contar con la participación de los lectores y los colaboradores.

Pero además del esfuerzo cotidiano que implica la publicación de la **GACETA DE MUSEOS** también se han planteado diversas propuestas e iniciativas para enriquecerla y mejorarla, tanto en sus aspectos conceptuales y de contenido como de formato y proyección. Así, por ejemplo, la revisión de sus secciones y la inclusión de artículos de fondo ha sido una preocupación constante; cotidianamente nos enfrentamos al problema de conseguir colaboraciones para cada sección, por lo que hemos buscado diversas opciones para mantener una estructura que, sin volverse demasiado rígida, le otorgue coherencia e identidad a la revista; también se ha planteado la posibilidad de definir temáticas centrales para cada número bajo la coordinación de editores invitados, con artículos más extensos e incisivos, revisados por un comité científico dictaminador y que pudieran presentarse en español e inglés.

Por lo que atañe a su diseño, se han elaborado propuestas para su publicación en formatos más novedosos, con un número mayor de páginas e impresión a color con imágenes de más calidad, de forma tal que logre un atractivo para públicos más amplios. Y también se han propuesto mecanismos para lograr una mayor difusión de la **GACETA DE MUSEOS** mediante una distribución y promoción más eficaces, incluyendo la posibilidad de vender publicidad en sus páginas y comercializarla.

Pero todas estas propuestas suponen una canalización de recursos financieros y del trabajo de personas aún mayor a la que hasta ahora la **GACETA DE MUSEOS** ha gozado. Es por ello que se ha optado por realizar cambios paulatinos pero manteniendo en gran medida el perfil adoptado desde su tercera época, en espera de condiciones más favorables que sustenten cambios de mayor envergadura; la decisión parece indicar que ha sido la correcta: ha permitido llegar al número 50 en un periodo de 15 años.

En todo este tiempo han sido muchas las satisfacciones alcanzadas, sí, como también lo han sido los retos que han permanecido a lo largo de estos años y que aun se deben superar; esperamos que esta gran aventura editorial, orquestada en sus orígenes por Felipe Lacouture, logre superarlos con la participación de todos: colaboradores, lectores y trabajadores de la propia institución, para poder festejar muchos otros aniversarios ❖

* Cultura MX, A. C.

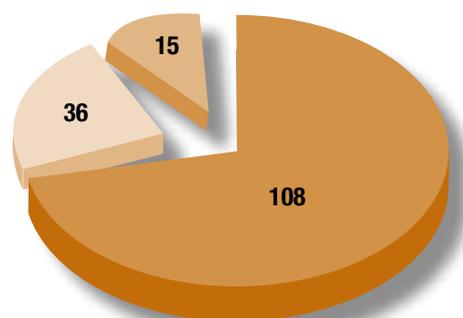
** Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

GACETA DE MUSEOS

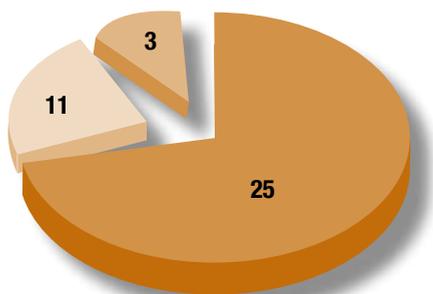
Numeralia

	NÚMEROS	IMÁGENES	ARTÍCULOS	COLABORADORES	PÁGINAS	RESEÑAS
PRIMERA ÉPOCA	20	360	160	180	1 400	80
SEGUNDA ÉPOCA	11	165	88	242	748	66
TERCERA ÉPOCA	18	864	90	252	864	180
SUPLEMENTO	1	17	10	10	48	
TOTAL	50	1 406	348	684	3 060	326

COLABORADORES

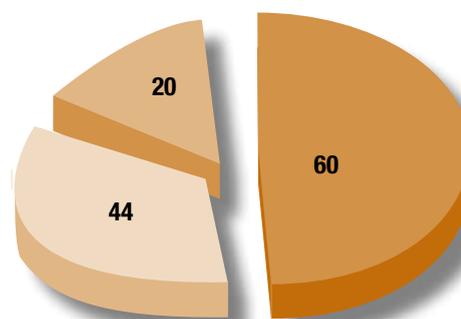


DISTRIBUCIÓN



- América
- Europa
- Asia

MUSEOS Y DEPENDENCIAS SOBRE LOS QUE SE HA ESCRITO



- INAH
- Externos
- Internacionales

Llegamos al número 50

Carlos Vázquez Olvera*

El camino que hemos recorrido inició en 1995 por iniciativa del arquitecto y museólogo Felipe Lacouture¹, quien convocó a especialistas de los diferentes museos a unirse a esta tarea. La falta de espacios editoriales en México —donde se publicaran experiencias, reflexiones teóricas producto de proyectos de investigación, intercambio de sistemas de trabajo desarrollados en la práctica, así como el establecimiento de un diálogo entre colegas nacionales y extranjeros—, era prácticamente inexistente. Los que respondimos a su invitación vivimos el despegue y desarrollo de esta tarea editorial significativa.

En ese mismo 1995, el arquitecto fundó el Centro de Documentación Museológica de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, que desde entonces hasta la fecha ha perseguido conjuntar información tanto de la red de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) como de los pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA); la publicación sería por lo tanto su órgano informativo. Hacia finales de 1995 nos reuníamos con el arquitecto y su equipo para definir el objetivo y estructura de la publicación que aún no sabíamos cómo llamarla. A inicios del siguiente año decidimos arrancar el proyecto que titulamos **GACETA DE MUSEOS**, que en su origen dirigíamos a los trabajadores de instituciones vinculadas con el quehacer de los museos, particularmente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, con la idea de hacer del proyecto un espacio donde los que día a día hacemos los museos dialogáramos e intercambiáramos

experiencias, además de ser un recurso para brindar información técnica y científica que redundara en el quehacer cotidiano. Decidimos que la periodicidad de la revista sería trimestral, sin ser conscientes del reto que ello implicaba.

En marzo de 1996 dimos a conocer el primer número de la **GACETA DE MUSEOS** con una modesta edición y estructura sencilla. Las secciones: “Seguridad en museos”, preocupación permanente de las instituciones museísticas; “Documentación de las colecciones”, tema que apasionaba al arquitecto, y un apartado dedicado a difundir el contenido y actividades de los museos del INAH titulado “¿Conoce usted lo que tienen otros museos del INAH?”. Conforme publicábamos los subsiguientes números, integramos nuevas secciones como: “En los espacios del arte”, “Los museos del INBA”, “Conservación”, “Ciencia del objeto”, “Voces del ICOM” y “Más allá de las fronteras”, apartado este último que apoyamos de manera especial y trabajamos mucho en su consolidación, porque siempre hemos creído en el intercambio de ideas entre profesionales, particularmente latinoamericanos. El contenido siempre era reforzado con citas de museólogos o de pensamientos en lenguas indígenas, particularmente en náhuatl, producto de las clases que tomaba el arquitecto Lacouture. La **GACETA DE MUSEOS** comenzó a tener presencia importante por varios museos de América Latina y diversos profesionales se han interesado en colaborar con nosotros; su circulación y distribución es esperada desde entonces.

Con los años de experiencia y maduración definimos un nuevo formato y una estructura muy clara en los últimos cinco números editados de la segunda etapa, del 21 al 29, con fechas de enero de 2001 a marzo de 2003. Las secciones: “Pórtico”, “Editorial”, “Presencia Latinoamericana”, “Práctica y Profesión en Desarrollo”, “Museos del INAH”, “Colecciones y acervos del museo”, “Pensamiento y metodología”, “Reseñas de exposiciones y de publicaciones” y “Bibliografía comentada”. Tuvimos intentos por editar números monotemáticos como: “Seguridad, conservación y restauración”, “Arquitectura de museos”, entre otros, pero mientras más especializado era el tema, más dificultad había para reunir las colaboraciones de nuestros colegas en instituciones de educación superior o del quehacer cotidiano en los museos, debido a los escasos proyectos de investigación sobre áreas especializadas y la limitación en la publicación de las experiencias cotidianas en la mayoría de los museos. En esta época el contenido dio un giro, apostamos más por la reflexión teórica con artículos de mayor extensión. La etapa culminó con el número 30-31, abril-septiembre de 2003, el cual quedó en proceso por la enfermedad y muerte del maestro Felipe Lacouture el 21 de noviembre de ese año.

El siguiente número fue de transición, con la publicación de artículos pendientes y del primer *Suplemento*, concebido como un espacio para el ensayo amplio sobre temas museológicos; en este caso lo dedicamos a hablar sobre la trayectoria profesional del arquitecto Felipe Lacouture.

A partir del número 32, junio-septiembre de 2004, un grupo de profesionales de museos que seguimos creyendo en el proyecto, lo retomamos y replanteamos contenidos, secciones y un diseño editorial más atractivo para diversificar el uni-

verso de los lectores; así, nos planteamos conservar este espacio editorial dedicado al intercambio, reflexión y libre opinión sobre la labor museística. La estructura con la que iniciamos, centrados ahora en particular sobre las funciones de los museos del INAH, fue con las secciones: “Museos y exposiciones en proceso”, “Desde los museos y las exposiciones”, “De los públicos”, “Colecciones y acervos”, “Comunicar y educar”, “Consultas y consejos”, “Ideas de ida y vuelta” y “Noticias y reseñas”. La respuesta de nuestros colegas ha mantenido un compromiso con nuestro proyecto y seguimos recibiendo el apoyo de especialistas de museos nacionales e internacionales y de varias dependencias del INAH que constantemente han con-

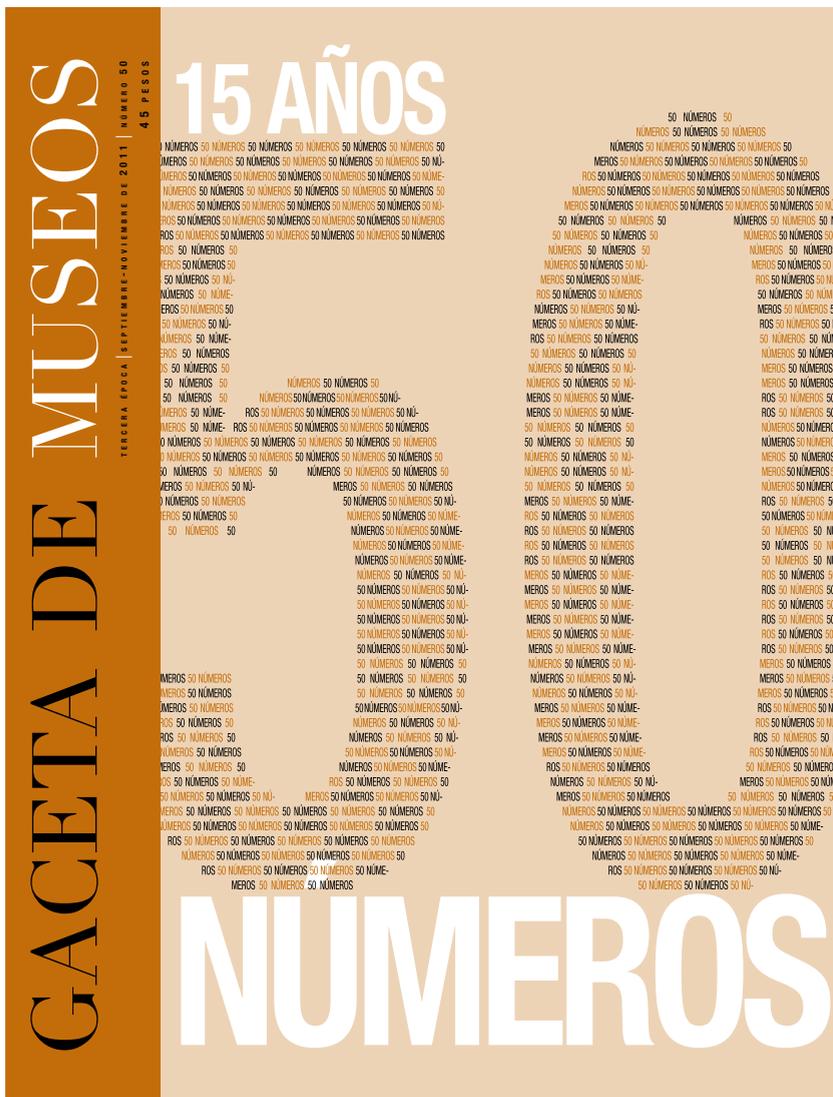
laborado con artículos, como Coordinaciones Nacionales, algunos centros INAH, direcciones de centros de investigación, contribuciones de los especialistas de la red de museos de nuestra institución, así como investigadores externos al INAH, y además seguimos recibiendo contribuciones de universidades nacionales y de instituciones encargadas de la formación de profesionales en museología y museografía en América Latina y España. Continuamos también con colaboraciones sobre experiencias y resultados de proyectos de investigación de una diversidad de profesionales de otros museos no dependientes del INAH, como del Instituto Nacional de Bellas Artes, de la UNAM, del Gobierno del Distrito Federal, así como de un grupo de museos de diferentes instituciones estatales que también han estado presentes e interesadas y de instituciones culturales privadas.

Nuestro alcance se ha diversificado y ampliado por el uso de las nuevas tecnologías: ahora el contenido de esta tercera época está accesible por internet. En estos 18 números nuestro compromiso e interés por este proyecto que tiene ya 16 años de evolución, nos ha permitido consolidarnos y sortear dificultades para presentar a ustedes con mucho orgullo este número 50.

* ENAH

Notas

1 Para abundar sobre el arquitecto y museólogo, consultar su historia de vida: Carlos Vázquez Olvera, *Felipe Lacouture Formelli, museólogo mexicano*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.



Palabras de

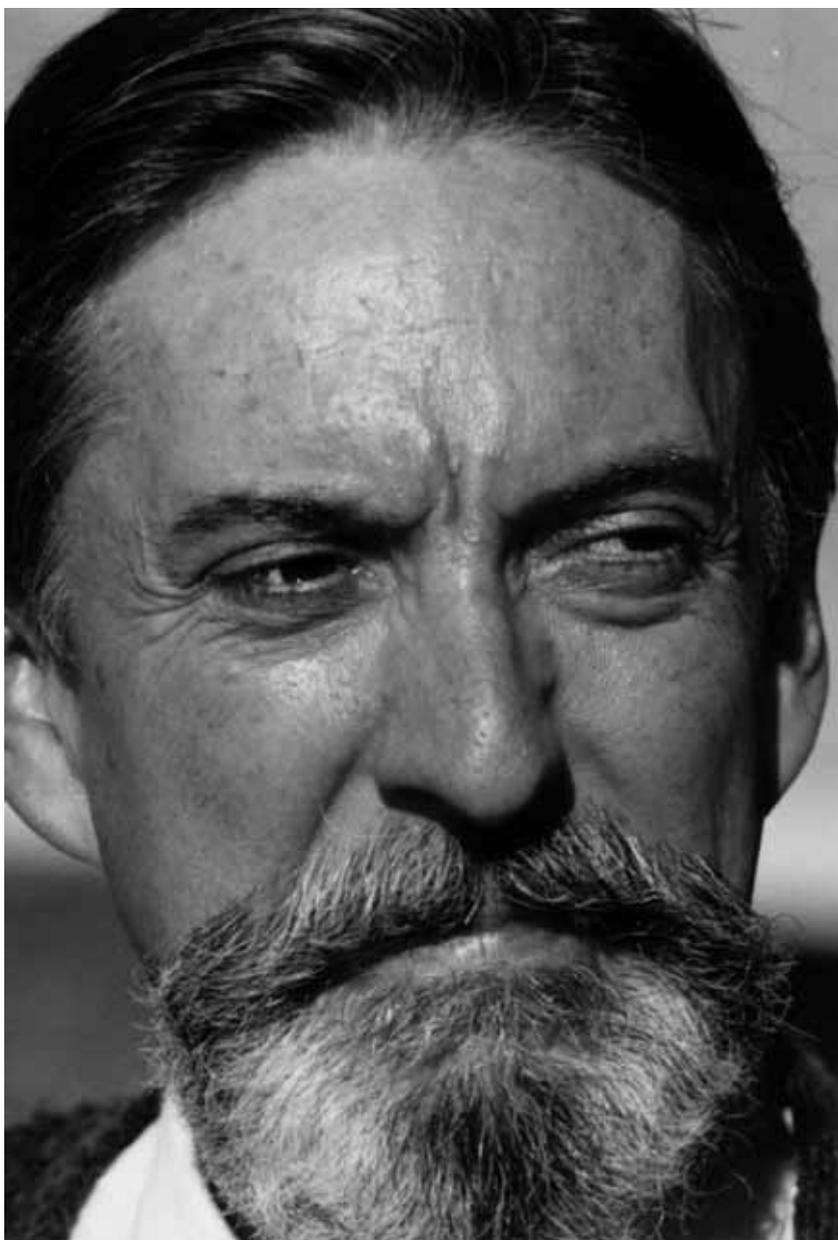
FELIPE LACOUTURE

en el Día de los Museos, al recibir el reconocimiento ICOM

Nuestra herencia museística es grande, importante y a la vez densa y pesada.

A veces me pareciera un enorme fardo a desechar y otras, un amoroso saldo, cargado de profundos significados a respetar.

Ambas situaciones existen, una y otra, contrarias, a confrontar dialécticamente para encontrar un nuevo camino necesario y urgente para subsistir.



En un pasado lejano, en el despertar del mundo moderno, pudiéramos iniciar la visión de nuestra institución actual como punto de partida. Ésta se configura como hoy la conocemos, perfilando sus rasgos generales con la llamada Ilustración y con el surgimiento del estado moderno. Hoy día, en un mundo distinto y evolucionado, se nos abre un panorama desconcertante, ante una sociedad múltiple, diversa y a la vez en acelerado proceso de urbanización. Esta situación nunca pudo ser prevista por Diderot ni por D'Alambert en sus 22 volúmenes enciclopédicos, hace ya 234 años.

Sin embargo, aparece ahí nuestra primera herencia, en una nueva visión de la realidad, enfocada bajo una racionalidad que parcelando, separando, nos daría especialidades científicas y humanistas, nuestra primera división museística americana.

La unidad conceptual en la visión medieval teológica cedía el paso a una laicización racional a ultranza pero a la vez diversificadora, parcializadora disciplinariamente. El nuevo Estado naciente generó la institución que hoy prevalece, en su propósito de otorgar al museo, junto con otras instituciones incentivadas para el efecto, el papel preponderante en la organización de las nuevas relaciones de intercambio social, en la normatividad del gusto, difusión en suma de una cultura laica y teóricamente democrática. Proponer y no solo esto, sino inculcar nuevos símbolos de civilización y cultura.

Dentro de esta nueva visión y propósitos, se producen, en dos naciones occidentales, los primeros museos de envergadura, el British Museum en

1753 y el Louvre en 1793. El primero por decisión parlamentaria, semi-público, sería representativo de una orientación científica, iniciada, hay que decirlo, poco antes por el Ashmolean Museum de Oxford. El segundo, con orientación esteticista, con un enfoque humanista –en el sentido tradicional del término–, se abriría además en forma franca a la población en general, con una importante selección de objetos confiscados en 1791 en la propia Francia y con objetos procedentes de toda Europa. Ciencias sociales y naturales por una parte, y por la otra, estética y creación artística.

Esta doble orientación estaría presente nada menos que en el inicio de San Carlos de Nueva España, institución académica con su museo concebido desde 1778, y nuestro Museo Nacional, iniciado por Guadalupe Victoria en 1825. Esta inicial separación, antigua herencia de nuestro siglo XVIII, aún prevalece, y de ella se derivó la fundación del INAH y del INBA en 1939 y 1947 respectivamente. Ahora podemos preguntarnos: ¿Mantendríamos esta vieja tradición vinculada a una particular visión del hombre y su producción cultural, ya superada por pensamiento y necesidades sociales?

Pero por otra parte, junto a ese antiguo concepto: ¿Mantendríamos la visión de una Cultura Nacional como arbitrio selectivo de un poder, en agregado de partes producidas en una pluralidad social?

Dejemos a un lado, y sólo como propuesta para reflexión, estas herencias iniciadas en el lejano siglo de la Ilustración. Veamos ahora, a vuela pluma también y sólo como señalamiento, la herencia socio-política, que debiera ser para museólogos y organizadores ejecutivos de las políticas culturales de la Nación, motivo de profundas reflexiones.

La Revolución Francesa incautó los bienes del clero y de la aristocracia mediante el decreto de las confiscaciones

en 1791. El Estado fortalecido en su acción democrática, buscaba elementos para consolidarse en la nueva sociedad. Inicialmente con los símbolos de prestigio del antiguo régimen, alto clero y aristocracia, reunió colecciones como altamente representativas del espíritu humano, ahora ya no divino. De igual manera los museos de ciencias hacían presentes los últimos descubrimientos de investigaciones cada vez más sistemáticas sobre el planeta entero.

La inicial colección del Museo de la República, primero así llamado y luego Museo Napoleón, institución que se proponía como modelo, se constituyó con las confiscaciones en los países donde los ejércitos franceses llevaban el mensaje de la Revolución y un sentido paralelo de apropiación.

Estos eran escogidos por personalidades de entonces y, a su manera, conocedores de arte, según su concepción histórico estética, impregnada de un clasicismo considerado expresivo de racionalidad y democracia, asimismo como el mérito de una suprema maestría de oficio. Una estética nueva con sentido social para su momento se inculcaba para normatizar la cultura por el Estado Democrático Nacional.

Los museos de Estado tuvieron y tienen en Europa Continental una larga trayectoria, centralizados en su gestión. Esto, aunque empieza a variar, se hizo extensivo a monumentos históricos y artísticos en todo el territorio. La nueva clase emergente actuaba a través del estado que la representaba.

Inglaterra, por su parte, para la integración de importantes colecciones, actuaba a través de miembros de su alta burguesía directamente. Tal es el caso, entre otros múltiples, de Horace Walpole representante de la Gentry, clase adinerada del campo, burguesía aristocrática.

Ejemplos de coleccionismo, en este caso de arte, particularmente pintura, se presentan en personajes como John Julius Angerstein, dando inicio a la National Gallery de Londres en 1823, gracias también a otros importantes donadores como Georges Beaumont y William Holwell Car. Se establecería de esta manera otra forma de crear museos por la clase dominante, actitud que tendría alta repercusión en la generación de museos norteamericanos durante el siglo XIX. El Estado de esa nación, por ejemplo, apoyó el desarrollo de la Smithsonian Institution, donación privada inicial, después con sus catorce unidades en Washington y, vinculada a ésta, la famosa National Gallery de la misma capital. Otros museos de ese país se produjeron así, mediante donaciones y aprobación estatal, o bien sin esto último.

El museo fue visto, en esta circunstancia, como el instrumento para una determinada visión selectiva de la cultura, como elemento también de alto prestigio, distinción y consolidación social. Se planteaba aquí, y lo menciono por su actualidad en otros medios, la voluntad del donador, muchas veces contrapuesta a una visión científica del especialista, el *curator* en los Estados Unidos. Basta recordar la historia de importantes museos como el Art Institute de Chicago, predeterminado en sus colecciones por los gustos de una de sus principales iniciadoras hacia el impresionismo y la pintura francesa del siglo XIX. En efecto, Mrs. Bertha Honoré Palmer, árbitro de la elegancia femenina a principios del siglo XX, motivó esta situación, que los especialistas posteriormente no han podido equilibrar en la forma más conveniente desde un punto de vista científico y educativo¹.

Se presenta aquí la importancia del donador, pero junto a la insoslayable asistencia de la especialidad, en este caso de la Historiografía del Arte, para integrar colecciones científicamente equilibradas, con sentido social y educativo más amplio. Ésta ha sido realmente la esforzada y notable labor de los curadores norteamericanos. La experiencia servirá, y así lo proponemos, en la apertura actual de los ricos museos de la iniciativa privada en México.

Es conveniente señalar ahora, en relación a todo lo dicho, que en el momento actual en nuestro país se presenta la apertura del Estado, después de más de casi doscientos años de colaboración de los grupos privados en el desarrollo museológico. Nos referimos aquí no únicamente a los grupos de poder económico, sino a la participación general de la sociedad civil en todos sus niveles. Es así como en la actualidad se da el fenómeno de más de 130 museos de comunidades, que desean hablar de su propia concepción cultural. Caso excepcional para el medio latinoamericano, nuestras instituciones oficiales apoyan particularmente estos esfuerzos. Asimismo, se amplía antropológicamente el tradicional concepto elitario de cultura, como es el caso del importante Museo de Culturas Populares.

Pero retomando nuestras herencias, que hemos esbozado brevemente, éstas no terminan aquí; una nueva necesidad latinoamericana inició otra tradición a través de los objetos simbólicos para el desarrollo y gestión de las nuevas nacionalidades a principios del siglo XIX.



Fotografías Cortesía de la familia de Felipe Lacouture

Un nacionalismo acentuado y necesario en su momento fomentó unidades, presentando una integración de los espacios de la realidad cultural, social y política, para apoyo en la gestión de los nuevos Estado-Nación de la América Latina. Nace así inicialmente el concepto de Museo Nacional, que no se repite de la misma manera en otros espacios de Occidente. El Museo Nacional de la gran Colombia se funda en 1823 con esta visión, y dos años más tarde el Museo Nacional de México. Pionero, sin embargo, desde 1822², con esta misma idea de fomento nacionalista, aunque centrado, según tengo noticias, en la arqueología como símbolo de raíz nacional, elemento mismo que aún hoy día destacamos en México. Ejemplo de ello y ya en pleno siglo XX, se da en el Museo Nacional de Antropología, con este mensaje eminentemente nacionalista y diferenciador con el resto de Occidente, exaltando particularmente la arqueología. Durante el siglo XIX, esta situación de visiones integrales nacionales se sigue produciendo, y en 1887 se creó el Museo Nacional de Costa Rica, sorprendente unidad museográfica interdisciplinaria, de naturaleza e historia humana.

Concepto aún a considerar es la visión del museo, en muchos casos preferencial, aún hoy día, como depósito de enormes cantidades de objetos. Esta situación se produce inicialmente en la Europa del siglo XIX, coincidiendo, y no fortuitamente, con la expansión neocolonial, producto de la Segunda Revolución Industrial. El museo, banco gigantesco de objetos del mundo entero, como capital muchas veces en competencia, produce unidades de múltiples millones de objetos, como es el caso de las grandes unidades europeas occidentales, las de Rusia y particularmente las de los Estados Unidos. México posee un total de dos millones de objetos, según estadísticas e inventarios actuales, en la totalidad de los 108 museos dependientes del INAH. El Louvre posee más de diez millones, el Ermitage más de quince y la Smithsonian Institution más de ciento treinta y siete millones en sus instalaciones de la Unión Americana.

Esta concepción tiene que ser trascendida, según proponemos y vista de otra forma, seleccionando objetos significativos de una realidad para la confrontación que plantea el especialista, pero no su recolección forzosa, emulando al alto capitalismo financiero. De esta manera ha surgido en la propia Europa el concepto de “ecomuseo”, realizado en un espacio territorial considerado en sí mismo museo, y además con la participación comunitaria específica en su gestión. Gestión que no involucra coleccionismo sino selección in situ.

Esta visión, digamos de paso, mantiene una relación de un espacio vital determinado con una comunidad, estrechamente vinculados, de difícil adaptación al desarrollo urbano, gran problema nuestro hoy día.

El desarrollo urbano, dentro de su vertiginosa expansión en el Valle de México, ha superado considerablemente la funcional distribución que correspondía al llamado eje urbano de los museos. Éste último, hacia 1960, se consideraba entre el Palacio de Bellas Artes y el Bosque de Chapultepec, hoy pequeñísimo apéndice en la mancha urbana. Los museos de esta ciudad permanecen aislados en diminutos puntos de ubicación y la mercadotecnia, por su parte, ha distribuido instituciones comerciales en verdaderas redes dentro de la urbe. Obviamente nuestros sistemas han quedado atrás, jamás considerados como un servicio urbano a la comunidad, vistos preferencialmente como monumentos, monumentos a una cultura nacional.

Retomando las ideas expuestas, podemos resumirlas. Inicialmente, en la herencia parceladora de la realidad de la Ilustración; en segundo término, el predominio del Estado, viendo en el museo un instrumento de gestión política circunstancial; posteriormente, el enfoque nacionalista que se les ha impreso a múltiples instituciones nuestras, y finalmente, a éstas últimas vistas financieramente como administradoras de grandes capitales.



Cabe ahora hacernos algunas preguntas como las siguientes:

1.- ¿Cómo podemos responder al incremento de la sociedad urbana, a un proceso de urbanización vertiginoso y a las necesidades de desarrollo de las grandes mayorías, tan necesitadas en Latinoamérica?

2.- ¿Estamos respondiendo con toda la capacidad del museo en su transmisión de ciencia y cultura, mediando sus inigualables recursos emotivo-rationales, los objetos simbólicos, para un urgente desarrollo social y cultural?

3.- ¿Consideramos realmente la existencia del público, esa segunda parte indispensable del museo, para no transformarlo en depósito de objetos inservibles? ¿Basta conocer al visitante clasificándolo, o no pensaríamos mejor en integrarlo en la gestión, a la manera de un verdadero “museo dialogal”?

Conservemos lo que tenemos ya en cuanto a instalaciones realizadas, inmejorables y ejemplo en su género muchas de ellas. Pero es urgente abrirse a una sociedad que cambia y a la cual fundamentalmente servimos, so pena de perderla.

Diversas propuestas se van dando, según la circunstancia peculiar, social, política o económica. En algunas voces del Caribe como Cuba, dentro de grandes limitaciones materiales, se señala con interés la capacidad del museo para forjar hábitos socioculturales de superación directamente en la población. Dentro de su pequeña dimensión, pero digna altivez, Haití nos plantea las perspectivas de una nueva museografía para transmitir conocimientos y herramientas inmediatas de desarrollo urgente y superación popular, más que monumentos estáticos a la cultura.

Ante esto, proponemos la necesidad de una revisión a todo nuestro bagaje museístico, rescatando lo esencial característico propio en la confrontación vivencial, emotivo-rationale del hombre con objetos significativos y simbólicos. Lo demás, accidentes en el tiempo, puede variar.

Un orgullo académico más entendido nos ha llevado a elegir selectivamente formas culturales en arbitrios que el poder académico nos da, o el poder jerárquico burocrático. Es necesario, como antes sugiero, una actitud humana y democrática, integrando de diversas maneras al público en la gestión misma del museo, no quedándonos tranquilos con su clasificación científica. Proponemos aquí lo que ha ido apareciendo en los museos comunitarios, muchos de ellos los más humildes del país, pero los más desarrollados hasta hoy en el concepto participativo, en un verdadero “museo dialogal” que me permito plantear como ruta vivencial hacia el futuro, única bajo mi punto de vista.

Deseo particularmente señalar que la experiencia de los gestores de museos mexicanos, aquí presentes muchos de ellos, no puede ser desestimada en ninguna forma. A aquellos que empiezan a fundar museos, les señalo que este país, desde mediados del siglo xx, ha dado muchos años de formación, en experiencia profesional y académica, para múltiples generaciones, no solo de mexicanos sino también de latinoamericanos. Viene a mi memoria cierto “taylorismo”³ para intentar concebir al museo como un sistema de gestión productiva, lo que me llevó, junto con alumnas de en-

tonces, hoy directivas en el INBA, a distinguir y ubicar los aspectos laborales del museo de hoy en áreas profesionales, precisando interdisciplinidades en su estructura. Fue inicialmente una reacción ante la falta de mejores sistemas en nuestros museos hace 25 años, y ante la visión que pude tener personalmente en la frontera norte de los sistematizados museos de Norteamérica. Puedo señalar, con conocimiento absoluto de causa, que hemos creado sistemas de trabajo característicos y necesarios para nuestra particular circunstancia nacional, a la que difícilmente se adaptan elementos del exterior.

Sugiero que la formación y desarrollo profesional del gremio, en su pensamiento y práctica, sea en lo sucesivo tomada en cuenta hasta donde sea posible en las decisiones importantes de políticas de museos. Con profunda pena veo la recurrencia a la utilización de no especialistas, sin considerar las complejas disciplinas de la museología. En México existe ya una sólida tradición de profesionalidad que habrá de considerarse, antes que otras externas y no adaptadas a nuestra circunstancia, como sucede ahora.

Por último, agradezco la oportunidad que se me da para dirigirme a mis queridos colegas y a las autoridades, presentes y ausentes. Asimismo, agradezco la distinción que se me hace, misma que devuelvo con afecto y reconocimiento a todo el gremio de especialistas en las diversas y múltiples tareas del museo en mi país ✨

A t e n t a m e n t e,
Mtro. Felipe Lacouture Fornelli

México, D. F a 18 de mayo del 2000

Notas

- ¹ The Museum collection: her last beautiful dress...
- ² Proclamación de la República del Perú-diciembre de 1822.
- ³ Frederick Winslow Taylor: Principles of Scientific Management. 1911 (Principios de administración científica).

Museos comunitarios y turismo cultural en Durango

José Luis Punzo Díaz*

Cuántos ejemplos existen de arqueólogos que llegamos, registramos, estudiamos y publicamos los resultados de la investigación sin detenernos por un momento a pensar en qué es lo que ha pasado con los sitios que hemos “descubierto”, a nuestra partida y cuál es el uso que las comunidades hacen de estos. Afortunadamente, en la gran mayoría de los casos estos sitios permanecen en mayor o menor medida sin grandes alteraciones, recuperándose de la visita de los arqueólogos. Pero un porcentaje significativo son reincorporados a una nueva dinámica en las comunidades, que los comienzan a visitar y se convierten en sitios abiertos al público *de facto*, muchas veces produciendo de forma colateral coleccionistas privados y museos en las poblaciones cercanas.

Desafortunadamente, tanto oficinas gubernamentales como particulares, utilizando el apelativo del turismo cultural, promueven la visita a lugares sin la infraestructura adecuada, causando daños irreversibles sobre el patrimonio. Así, muchos de esos sitios se convierten en destinos turísticos populares de fin de semana, lugares usados para días de campo, carnes asadas, refugio de enamorados o incluso como tiros al blanco.¹ Asimismo, los sitios arqueológicos son muchas veces saqueados por personas que acuden los fines de semana o en los periodos de vacaciones en búsqueda de “tesoros” o de puntas de proyectil, muchas de las cuales terminan desafortunadamente engrosando sistemáticamente los acervos de los museos comunitarios.

Es así que la idea de respeto y conservación de los sitios patrimoniales que subyace bajo primera de la carta de



Fotografías Cinthya Isabel Vidal Aldana

ICOMOS de 1976 sobre el turismo cultural, donde éste último debe crear un efecto positivo, en cuanto contribuye a su mantenimiento y protección, se pierde. Tal respeto y conservación sólo pueden asegurarse mediante una política dirigida a la dotación del equipo requerido en los sitios arqueológicos y a la orientación del visitante, así como de un fuerte tra-



bajo con la comunidad. Además de que se tenga en cuenta las limitaciones de uso y de densidad, que no pueden ser ignoradas impunemente. Solo así podremos asegurar la supervivencia de los sitios arqueológicos que son altamente visitados, al igual que los que, por falta de infraestructura, están siendo destruidos.

EL “NUEVO” RETO: LA CONSTRUCCIÓN DE ESTRATEGIAS DE PROTECCIÓN Y CONSERVACIÓN DE LARGO ALIENTO DE SITIOS ARQUEOLÓGICOS EN EL ESTADO DE DURANGO, FRENTE AL CRECIMIENTO TURÍSTICO. DEL TEXTO A LA ACCIÓN

El nuevo reto consiste en utilizar a nuestro favor el fenómeno turístico. El estado de Durango ha estado fuera de los circuitos turísticos nacionales. Es hasta fechas recientes que el

Estado ha volteado su atención al desarrollo de productos turísticos, tanto culturales como ecoturísticos. Así, se han realizado inversiones millonarias en la rehabilitación del centro histórico de la ciudad, uno de los más importantes a nivel nacional por su número de edificios históricos. Además de desarrollar en los ejidos proyectos de ecoturismo, sobre todo en el área de la Sierra Madre, vinculados al ciclismo de montaña, escalada, *rappel*, *cañoning*, etc. Esto ha provocado que el gobierno del estado y los de los municipios fomenten de manera importante la creación de espacios museísticos con el fin de incluirlos como parte de su oferta turística cultural.

El estado de Durango, al poseer un rico legado en sitios arqueológicos de múltiples tipos y en paisajes muy distintos, presenta retos enormes para la conservación de éstos. Sólo por mencionar algunos tipos de sitios arqueológicos existentes en el Estado, podemos referirnos a asentamientos con pirámides, juegos de pelota, complejos habitacionales; casas de arquitectura de tierra en cuevas; frágiles campamentos de cazadores recolectores, o impresionantes sitios con manifestaciones rupestres. Existen casos donde las malas prácticas turísticas han causado salvajes daños en importantes sitios arqueológicos; nos hemos topado con sitios de casas en acantilado destruidas hasta sus cimientos por visitantes provenientes de un balneario cercano,² con el traslado de rocas con petrograbados de tamaño considerable hacia museos comunitarios,³ *graffitis* en muchos de estos sitios y hasta uso de sitios de manifestaciones rupestres por parte de “deportistas extremos” que escalan sobre petrograbados y pinturas.⁴

Este “nuevo” reto debe estar enfocado en dos vertientes. La primera, en lograr estrategias que permitan a los sitios abiertos al público prepararse para soportar una mayor presión de visitantes, y conseguir a través de mejores prácticas garantizar la conservación de los bienes y transmitir a los visitantes los contenidos educativos de forma efectiva. La segunda, sobre los sitios no abiertos al público, donde el trabajo con las comunidades, así como acciones informativas y preventivas, son fundamentales. Ambas estrategias descansan fundamentalmente en la labor que se pueda realizar a través de la construcción y mejora de los espacios museísticos existentes.

ACCIONES CONCRETAS EN SITIOS “ABIERTOS AL PÚBLICO”. LA ZONA ARQUEOLÓGICA DE LA FERRERÍA Y EL MUSEO DE SITIO

El único sitio abierto al público del estado de Durango es la zona arqueológica la Ferrería, a siete kilómetros del centro de la ciudad de Durango. Afortunadamente, desde hace más de 10 años, el sitio arqueológico cuenta con un decreto presidencial para su protección. El crecimiento de la ciudad ha llegado a los lindes del sitio, generando nuevas y complejas problemáticas para su conservación.

El sitio arqueológico de la Ferrería fue reportado desde los años cuarenta por el arqueólogo Alden Mason, poste-



riormente trabajado por Charles Kelley en las décadas de los cincuenta y sesenta, e investigado por Arturo Guevara en los noventa. Se trata del principal sitio arqueológico de la cultura Chalchihuites Guadiana, y una de las manifestaciones “mesoamericanas” más norteñas, el cual fue habitado entre los años 600 al 1350 d.C. El sitio cuenta con pirámides, patios hundidos, juego de pelota, terrazas y una enorme cantidad de vestigios muebles e inmuebles.

Actualmente las investigaciones del sitio continúan, llevando a cabo nuevos trabajos de superficie y excavación. Asimismo, se ha logrado la recuperación de los materiales arqueológicos producto de las excavaciones de Kelley, que se encontraban desde hace décadas en los E.U.A. para su investigación y conservación en el INAH-Durango. Por otra parte, se inició un proyecto para la investigación regional en el valle de Guadiana, que nos permite hoy entender de mejor forma a la cultura Chalchihuites y al sitio de la Ferrería.

A partir de las investigaciones generadas en torno a la zona de la Ferrería y a la cultura Chalchihuites en su conjunto en los años noventa, se realizaron esfuerzos sobre la interpretación del sitio arqueológico. Con esa información se realizó un programa de colocación de señalizaciones informativas y restrictivas para la conformación de circuitos de visita al sitio. De la mano con el proceso de interpretación, se generó un museo de sitio, el cual contaba con un guión y una museografía muy pobre que no reflejaba el estado actual de las investigaciones sobre la zona. Fue de esa manera que en conjunto con la Coordinación de Museos y Exposiciones del INAH, se planteó en el 2005 una reestructuración del Museo de Sitio.

En el año 2007 culminó el proceso de reestructuración del Museo de Sitio de la Ferrería, con la elaboración de un nuevo guión museográfico acorde con los avances de investigación y la instalación de una museografía contemporánea que le permite al visitante apreciar de mejor manera los objetos y comprender los procesos culturales que sucedieron en el sitio. Es muy importante mencionar que este proceso de reestructuración museográfica se logró fundamentalmente por la recuperación y rehabilitación que realizamos de los materiales



museográficos que se descartaron tras la exposición temporal *África*, que se realizó en el Museo Nacional de Antropología en el año 2003, y por el apoyo en cuanto al diseño y producción de la gráfica que efectuaron la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones y el Centro INAH-Durango.

Por otra parte, para mejorar la calidad de la visita al museo y la zona arqueológica, la capacitación al personal en materia de visitas guiadas ha sido constante, para mantenerlos actualizados sobre los avances y nuevos descubrimientos arqueológicos y sobre la conducción de grupos. Igualmente se han generado talleres infantiles de pintura sobre la conservación de la zona arqueológica y concursos de dibujo a nivel local. Algunos de estos trabajos artísticos se han integrado a exposiciones internacionales en el museo de arte de niños en Hamada, Japón.

Sin embargo, pese a estos esfuerzos, existen todavía importantes rezagos en la zona arqueológica sobre los procesos de interpretación. El más importante a mi parecer es que, como sucede en una gran cantidad de zonas arqueológicas, los discursos que se incluyen en los museos de sitio y los contenidos que se expresan en los cedularios interpretativos que se colocan en los edificios de la zona arqueológica, se construyen de forma separada, lo que hace que no exista una unidad en el guión, haciendo que funcionen el museo y la zona arqueológica como entes separados, y por lo tanto generan importantes problemas para lograr una comunicación efectiva con los visitantes. Así, las reestructuraciones deberían ser integrales y generar un solo guión museográfico y una museografía que permitieran explicitar los procesos sociales de forma continua entre el museo y la zona arqueológica.

ACCIONES CONCRETAS EN SITIOS “NO ABIERTOS AL PÚBLICO”. EL PAPEL DE LOS MUSEOS COMUNITARIOS

A través del Centro INAH-Durango, se ha iniciado un proyecto de protección para el establecimiento de una política de largo plazo para la conservación de los sitios arqueológicos del estado.

En este sentido se han realizado acciones de protección, mediante la toma de conciencia sobre la importancia de la

protección del patrimonio arqueológico en las comunidades, haciendo énfasis entre los profesores y estudiantes. Este proceso nos ha llevado a trabajar construyendo esta política de conservación y protección con los comisarios ejidales, los presidentes de las juntas municipales, los responsables de los museos comunitarios, los cronistas, y con los distintos niveles de gobierno. Esto de manera más intensa en los ejidos que han expresado su vocación turística y que se encuentran dentro de los planes municipales o estatales de desarrollo. Para lo cual el Centro INAH-Durango organiza anualmente un coloquio estatal donde se tratan distintos temas de museografía y conservación del patrimonio.

Por otra parte, a través del departamento jurídico, se han tenido que tomar acciones legales sobre las personas que atentan contra ese patrimonio, basados en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas.

Los programas de la sección de arqueología del Centro INAH-Durango que se tienen en los museos comunitarios se basan en tres lineamientos básicos. El primero está dado por el registro de colecciones; el segundo por el otorgamiento de asesoría en cuanto a la elaboración de guiones científicos, en la producción museográfica y la implementación de programas de comunicación educativa, y finalmente el impulso para la creación de museos comunitarios que funjan como guardianes del patrimonio arqueológico e histórico de las comunidades, en conjunto con el INAH.

Sobre el registro de colecciones hemos logrado importantes avances, priorizando sobre todo las regiones que tienen un menor trabajo de investigación, como lo es la porción este del estado. Así, y basándonos sobre todo en el registro y análisis de las colecciones especialmente de puntas de proyectil, de museos como los de Cuencamé, San Juan del Río, Mapimí, Ciudad Juárez Lerdo, Xiximes y Casa de Cultura de Gómez Palacio, hemos podido tener una primera panorámica de la ocupación antigua de estas regiones. Por otra parte, en sitios arqueológicos que sabemos han sido fuertemente saqueados, nos hemos avocado al registro de las colecciones que tienen tanto museos como particulares. El caso más importante ha sido el del registro y análisis de la piezas del museo comunitario Maika, en Villa Unión, el cual posee la colección más amplia del sitio de la Atalaya, uno de los asentamientos prehispánicos más importantes del sur de Durango y el cual, por la agricultura intensiva del valle, ha sido prácticamente arrasado y sistemáticamente saqueado.

Como parte de esas visitas de registro se han derivado proyectos de asesoría museográfica. De estos destaca el del museo de Suchil, el cual se inauguró en el 2008, y Navacoacán, en 2010. Es, sin embargo, el museo comunitario Tepeyolotl del Nayar el mejor ejemplo de este proceso.

No se puede dejar de hacer mención que si bien muchos de estos museos comunitarios se han constituido como la pri-

mer línea de defensa del patrimonio en las comunidades, el abandono y la falta de capacitación en una gran cantidad de ellos los ha convertido en los principales destructores del mismo patrimonio, ya que con el pretexto de la conservación han obtenido grandes cantidades de materiales arqueológicos de los sitios para exponer en sus museos, perdiendo de forma irremediable información valiosa para la constitución de la historia de sus regiones.

EL MUSEO COMUNITARIO TEPEYLOTL, EN EL POBLADO DEL NAYAR, UN EJEMPLO EXITOSO DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO

Derivado de una denuncia judicial por el saqueo del sitio arqueológico del cerro del Sombrerito, en la comunidad del Nayar, cercana a la ciudad de Durango, en el 2004 acudimos un arqueólogo, un abogado y un jefe de seguridad desde el Centro INAH, además de policía judicial y un grupo de habitantes del poblado, a tratar de resolver la problemática.

La parte judicial siguió su propio camino. Desde la sección de arqueología del Centro INAH-Durango comenzamos a hacer una serie de reuniones con diversos grupos de personas del pueblo del Nayar, apoyando a la conformación de un comité para la creación de un museo comunitario. Ya con la participación comunitaria y con el apoyo de las autoridades de la junta ejidal y del comisariado ejidal, se iniciaron pláticas con los habitantes, conminándolos al registro y/o donación de piezas al naciente museo. Asimismo, se logró la donación de un local, al interior de la junta ejidal, para el establecimiento del museo.

La campaña funcionó de muy buena manera, logrando recuperar una gran cantidad de piezas del sitio del cerro del Sombrerito y de otros sitios aledaños. También se le otorgó asesoría museográfica al comité del museo, haciendo un guión científico, además de la producción de gráfica y mobiliario museográfico, en conjunto entre el Centro INAH y el museo comunitario. Mediante esas donaciones, y el trabajo de registro de las colecciones, pudimos recuperar datos valiosísimos sobre la ocupación prehispánica del valle de Guadiana, integrando una colección pequeña, pero de una valía para la investigación de la cultura Chalchihuites muy relevante.

La apertura del museo comunitario “Tepeyotl” en la comunidad del Nayar, detuvo de golpe el problema del saqueo del sitio e inició un proyecto de comunicación educativa dirigida a los estudiantes del pueblo, que ha generado talleres infantiles de concientización sobre la protección del patrimonio ya no solo arqueológico, sino también histórico del pueblo. Actualmente, el museo recibe una afluencia importante de todos los habitantes del pueblo del Nayar, e incluso se ha integrado a los circuitos turísticos promovidos desde la ciudad de



Durango. Posteriormente, el museo comunitario logró la obtención de nuevos recursos, lo que le ha permitido entrar en un proceso de reestructuración museográfica, la cual concluyó en el 2009 con muy buenos resultados.

UNA ÚLTIMA REFLEXIÓN. LOS MUSEOS Y LA IDENTIDAD EN EL ESTADO DE DURANGO

El crecimiento del turismo y su alcance ha llegado a todos los rincones del planeta. Enlistar aquí los efectos negativos del turismo sobre el patrimonio sería innumerable. Hacer caso omiso y no plantear nuevas estrategias de conservación del patrimonio nos llevaría irremediablemente a su pérdida. Este crecimiento e interés sobre la visita a lugares patrimoniales a través del turismo, ha permeado todos los segmentos de la sociedad mexicana, con lo que se han generado públicos que no eran recurrentes hace 20 o 30 años, y a los cuales se les tiene que diseñar estrategias particulares de comunicación educativa. Para el caso de Durango, los trabajadores migrantes a E.U.A. y los “paisanos” son posiblemente el público más importante.

Las primeras 28 zonas arqueológicas y los 15 museos con mayor número de visitantes están en el centro y sureste del país, dejando a los estados del norte y occidente más atrás.⁵



Es importante en el sentido que estos son los estados del país que tradicionalmente han tenido los índices más altos de migración a los E.U.A. Entre estos se encuentran Michoacán, Jalisco, Zacatecas y Durango.

Cada año de los últimos seis, unos 575 mil mexicanos migraron a Estados Unidos⁶ –más de 3 millones en total–, provocando el despoblamiento de centenas de comunidades por todo el país. Estas personas migran a E.U.A. en búsqueda de mejores trabajos, portando la cultura y expresiones artísticas de sus lugares de origen, e integrándose con otros conacionales a través de actividades artístico-culturales.⁷

El estado de Durango ocupa el cuarto lugar a nivel nacional con mayor tasa de emigración. El 2.9% de la población migró de Durango para vivir en Estados Unidos entre enero de 1995 y febrero del 2000.⁸ De estos trabajadores migrantes, el 77.2% regresa a México, ya sea de forma temporal o permanente.

En el Museo de Sitio y en la zona arqueológica de la Ferrería hemos podido constatar que un alto porcentaje de los visitantes, sobre todo en los meses de fin de año, son los llamados “paisanos”; es decir, personas que estuvieron un tiempo en los E.U.A. y regresan a sus comunidades de visita por unos me-

ses. Asimismo, en algunos museos comunitarios hemos podido observar el mismo comportamiento. Esto nos conlleva a planear distintas estrategias educativas que nos permitan responder a este nuevo reto. La mayor parte de estos “paisanos” visitan la zona arqueológica y el museo por primera vez, llevando a sus hijos o amigos, buscando una revalorización de sus raíces, identidad y sentido de pertenencia.

Desafortunadamente, hoy día, derivado de la fuerte problemática existente por la lucha contra el narcotráfico en todo el país, la atención y conformación de nuevos museos comunitarios en poblaciones alejadas se ha vuelto un grave problema. En este sentido, en distintas comunidades de la sierra de Durango, en la frontera con Sinaloa y Nayarit, varios proyectos han tenido que ser cancelados debido al clima de inseguridad existente, lo que ha hecho que muchos de los habitantes migren a ciudades o poblados más “seguros”. Sin embargo, el interés y el cuidado de los sitios patrimoniales y de algunos museos comunitarios que se encuentran en estos lugares presentan un nuevo reto para todos, el cual debe ser atendido no solamente por los bienes patrimoniales muebles e inmuebles, sino por el sentido identitario que generan éstos en esas pequeñas comunidades.

La defensa del patrimonio en un amplio sentido obliga a que los museos y sitios arqueológicos no sean vistos únicamente como espacios para la contemplación de la información, sino que deben convertirse en los medios de comunicación que establezcan lazos estrechos con la comunidad y funjan como catalizadores de la toma de conciencia para la conservación del patrimonio; deben ser capaces de propiciar un sentido de pertenencia e identidad. Por lo tanto, el museo y las zonas arqueológicas deben tener en sus visitantes y en la comunidad su razón de ser. ❖

* Centro INAH-Durango

Notas

¹ Afortunadamente, esta práctica de tiro al blanco no se ha presentado todavía en el estado de Durango, o cuando menos eso creemos, pero en sitios de Chihuahua como la Piedra del Diablo, en el municipio de Janos, nos topamos con esa problemática.

² La Joya, en el municipio de Mezquital.

³ Museo Comunitario de Ciudad Juárez Lerdo.

⁴ Reliz de los Venados, municipio de Lerdo.

⁵ Indicadores de Gestión. Estadísticas de visitantes INAH 2008.

⁶ Este es el panorama que presenta un estudio de la Organización Internacional para las Migraciones (OIM).

⁷ Sobre este tema se puede consultar el excelente estudio: “Creative Networks: Mexican Immigrant Assets in Chicago”, realizado por The Field Museum y la University of Illinois, en el 2005. http://www.fieldmuseum.org/redescreativas/pdfs/MIA_fullreport.pdf

⁸ INEGI, Estadísticas sociodemográficas, migración. En: <http://www.inegi.gob.mx/est/>



MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN

MUSEO
NACIONAL
DE LA REVOLUCIÓN

WELLA



MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN

25 años del Museo Nacional de la Revolución

Angélica Vázquez del Mercado*

I. UN MUSEO PARA LA REVOLUCIÓN

En 1933, un esqueleto de acero de enormes dimensiones se alzaba en medio de un paraje semiurbanizado: como si del tejido de una telaraña se tratara, las vigas de acero se entrelazaban formando cuatro estructuras que fungían de machones para sostener el tambor, que a su vez tenía como objetivo original soportar una doble cúpula –innovación en la arquitectura de la época– hasta alcanzar una altura equivalente a un edificio de 20 pisos.

Si en ese momento tomáramos distancia y nos ubicáramos en el Ángel de la Independencia, a sus 45 metros de altura sobre la ciudad y enfocáramos la vista hacia el norte, nos encontraríamos con un paisaje abierto de cielo claro y limpio, con el Paseo de la Reforma y su ancha avenida. Entre sus casas modernísimas, de claro estilo porfiriano, entre sus terrenos amplísimos listos para la construcción, veríamos algunos automóviles circulando en uno y otro sentido (cada vez más) y veríamos al fondo, a la izquierda, sobresaliendo escandalosamente por su altura, una estructura oscura, inoportuna en un horizonte todavía ausente de verticalidad constructiva. Veríamos lo que alguna vez quiso ser y no fue: la cúpula del edificio más importante del porfirato, la representación fehaciente de un régimen progresista y modernizador.

Sobre un terreno consolidado más de 20 años atrás por medio de 17 mil pilotes de arena comprimida, de madera y de concreto¹, se comenzó a erigir lo que sería el salón de pasos perdidos del Palacio Legislativo, diseñado por el arquitecto Émile Bénard, un espacio desproporcionado en todos los sentidos, proyectado para un país que no era éste, sino el imaginado por el porfirismo de los últimos tiempos. El proyecto desde su concepción resultó sumamente desafortunado, lleno de tropiezos, de malas decisiones, difícil de resolver en su construcción por cuestiones financieras y políticas. De modo que, en ese año de 1933, lo que debió ser la orgullosa cúpula de la obra señera del progreso porfirista, el Palacio Legislativo, era una presencia mórbida, el cadáver de la dictadura. Penoso era también ver en las escalinatas, que se proponían desembocar en lo que sería una hermosa puerta de entrada al capitolio mexicano, la escultura del águila republicana que debió coronar la cúpula. En medio de esa soledad, el águila parece abandonada.

El arquitecto Carlos Obregón Santacilia narra en un breve documento el origen del uso final que se dio a la estructura². Arquitecto del régimen posrevolucionario, con varias obras públicas en su carpeta, Obregón Santacilia se adjudica la idea de convertirla en un monumento dedicado al proceso histórico que dio fin al Porfiriato: la Revolución. Con el apoyo del secretario de Hacienda del gobierno de Abelardo L. Rodríguez, Alberto J. Pani, y del expresidente Plutarco Elías Calles³, se logró rescatar la estructura y dio inicio su transformación. Al igual que el proyecto original, el monumento pasó por numerosas dificultades para su conclusión⁴, hasta que en 1938 se inauguró con una pequeña ceremonia cívica. En el inter, Obregón Santacilia presentó otro proyecto con el que reforzaría el simbolismo del monumento: un museo dedicado a la Revolución Mexicana ubicado en la parte inferior del mismo, a nivel subterráneo. Lamentablemente, el proyecto quedó en el olvido hasta que, cincuenta años después, un acto fortuito resucitó el viejo plan.

Después del terremoto de 1985, el gobierno del Distrito Federal ordenó una revisión de los cimientos del monumento; con los trabajos se “descubrieron” los que debieron ser los sótanos del Palacio Legislativo, un espacio hasta entonces absolutamente desaprovechado. El gobierno de la ciudad y la Secretaría de Educación Pública decidieron recuperar la idea de construir ahí un museo dedicado a la Revolución Mexicana, proyecto que hasta entonces encontró las voluntades necesarias para su creación⁵.

II. “PARIR UN MUSEO”

El gobierno de la ciudad solicitó la asesoría del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez para dar inicio al nuevo proyecto, quien recomendó la conformación de un equipo especializado: en la parte arquitectónica debía buscarse a quien pudiera hacer la adaptación de los sótanos, servicios y jardines deprimidos del proyecto original para convertirlos en el espacio museístico requerido; en cuanto a los contenidos, debía contarse con la participación de historiadores, para lo cual recomendó a la historiadora especialista en el periodo revolucionario, Eugenia Meyer, entonces directora del Instituto de Investigaciones Históricas José Ma. Luis Mora⁶.

El equipo quedó conformado por el arquitecto Jorge Fabela, y en la museografía participó Jorge Bribiesca y los historiadores del Instituto Mora coordinados por la Dra. Meyer, ocupados en la elaboración de los guiones científicos, históricos y museográficos. En menos de un año se adaptaron los espacios y se hizo el acopio de la obra con la que el museo iniciaría su propio acervo. En el desarrollo de los contenidos, reconoce Eugenia Meyer, los historiadores contaron con absoluta libertad, de modo que el planteamiento se alejaba considerablemente de la idea de mostrar una historia oficialista:

y, como el punto culminante, la promulgación de la Constitución de 1917. Así, lo que se pretendía era mostrar 50 años de historia nacional a través de dioramas, fotografías, mapas y objetos, que dieran cuenta de la vida cotidiana, la economía, la política y la sociedad de ese periodo.

Trabajando todos a marchas forzadas para que el Museo pudiera ser inaugurado en la fecha prevista, se decidió iniciar con una exposición temporal titulada *1910 en la memoria de México* (y que debió prolongarse dado el éxito obtenido). Según lo esperado, el Museo Nacional de la Revolución abrió sus puertas



La bola **Fotografía** © Museo Nacional de la Revolución / Eduardo Marmolejo

[...] hemos tratado de hacer un museo de síntesis, integrador de procesos, donde no nos interesa hacer sobresalir a los personajes. Nos preocupa explicar los porqués, no los quiénes, pues creemos que el protagonista de la Revolución es el pueblo de México y no unos cuantos de cierto sector de clase [...] Lo que buscamos es proyectar y definir algo que identifique al hombre común, que es el que realmente hace la historia.⁷

Conceptualmente, el museo se dividió en tres periodos históricos fundamentales: el triunfo de la reforma liberal, el Porfiriato, la lucha revolucionaria propiamente, de 1906 a 1917,

por primera vez hace 25 años, el 20 de noviembre de 1986, inaugurado por el presidente Miguel de la Madrid Hurtado, a la par que inauguraba la remozada Plaza de la República.

Con tan poco tiempo y ante tamaño reto, el proceso había sido, en palabras de Eugenia Meyer, como “parir un museo”: un espacio vivo pensado así desde el principio, para mejorar y enriquecerse en todo momento.

III. “SACAR A LA REVOLUCIÓN DEL SÓTANO”

La primera directora fue la historiadora Aurora Montaña, quien debió enfrentarse a la decisión de suspender algunos de

los planes originales que aspiraban a hacer del museo un espacio cultural; por ejemplo, el proyecto contemplaba un eco-museo para presentaciones musicales, servicio de biblioteca y hemeroteca.

Con todo, en sus 1500 metros adaptados para montar la exposición permanente y las temporales, grupos de estudiantes y público en general podían realizar una visita significativa y conocer parte de ese pasado a través de, por ejemplo, la exhibición de los contrastes económicos del Porfiriato; el visitante tenía a la mano la representación de un aspecto de una hacien-

da don Amador González Sierra (quien trabaja en el área de mantenimiento desde 1987), el recinto padecía el deterioro natural debido a su uso⁹. En el año 2000, la directora Edna María Orozco consideró que era necesario ampliar el periodo presentado, pues, en su opinión, la Revolución no terminaba con la promulgación de la Carta Magna, sino con la realización de los ideales revolucionarios durante el cardenismo. Además, los objetos del acervo exigían mantenimiento y también proyección, ya que para entonces contaba con alrededor de cinco mil piezas y muchas de ellas nunca habían si-



da henequenera; la escenificación de una celda pretendía comunicar al espectador la sensación de opresión; los vestuarios de Virginia Fábregas –prestados por Fela Fábregas– impactaban por su elegancia o bien por su colorido; un kiosco, una caja fuerte, la colección de armas donadas por la Secretaría de la Defensa, un video con imágenes de las fiestas del Centenario de la Independencia (1910), los fotorreales de edificios públicos y, en fin, más de mil piezas que en conjunto proporcionaban al visitante pistas para reconocer ese tiempo ido⁸.

Pero, después de casi 15 años de servicio, había llegado para el Museo el momento de actualizarse. Como recuer-

do exhibidas. La modernización abarcaba áreas cada vez más sustantivas, como los servicios educativos, la renovación de recursos didácticos, y la organización de eventos de mayor impacto en el público¹⁰.

Hasta entonces, el Museo ofrecía tres salas de recorrido, en la nueva propuesta la oferta se ampliaba y reestructuraba. Según el subdirector Samuel Salinas Álvarez, se dedicaba demasiado espacio al Porfiriato y menos a la Revolución; lo mismo ocurría con la presencia indígena y la femenina, considerada como mínima: “Estamos tratando de incorporar una visión de la historia más contemporánea y acorde con las



Fotografía © Juan Aurelio Fernández Meza

preocupaciones fundamentales para la sociedad en este fin de siglo y principio de milenio”, declaró Salinas Álvarez antes de la reinauguración; en otras palabras, lo que esa administración pretendía era “sacar a la Revolución del sótano”¹¹.

La remodelación le dio nueva vida al museo, pero quedó un pendiente importante a decir de Edna María Orozco: recuperar una idea fundamental del proyecto de los años treinta y vincular el recinto con el monumento y la plaza.

IV. LA CONMEMORACIÓN

Una década después, el Museo Nacional de la Revolución (MNR) volvió a pasar por un proceso de remodelación importante. En el marco de las conmemoraciones del centenario de la Revolución Mexicana, el órgano encargado del recinto, la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, se avocó a su reestructuración con la perspectiva de que formara parte de un proyecto mucho más amplio y ambicioso: la recuperación de la Plaza de la República como un espacio público digno y vital. En esta ocasión se invitó a cuatro empresas a presentar su propuesta museográfica. El fallo fue favorable a Museográfica, S. C.¹², que redistribuyó el espacio para aprovechar los 1,567 metros cuadrados disponibles para la exposición permanente más una sala para las temporales y un área de servicios educativos.

Otra novedad en el diseño fue —explica su actual director, el historiador Edgar Rojano— que “tanto su planta arquitectónica como su museografía fueron modificadas sustancialmente”, cumpliéndose la propuesta original de Carlos Obregón Santacilia al ubicar la puerta principal en vinculación directa con el Monumento a la Revolución y la Plaza de la República. “Por lo que respecta a la museografía, continúa Rojano, la novedad más importante fue la creación del Museo de Sitio”, que permite observar parte de la estructura de acero de lo que iba a ser el Palacio Legislativo a través de cristales bien ubicados; el Museo de Sitio además reúne “por primera vez obra de tres de

los principales protagonistas de lo que hoy es el Monumento a la Revolución: los arquitectos Émile Benard y Carlos Obregón Santacilia, y el escultor Oliverio Martínez”¹³.

El MNR se ha puesto a la altura de los tiempos y ofrece herramientas didácticas como estaciones interactivas, pantallas que presentan intermitentemente material filmico de la época, una propuesta iconográfica que es atractiva al tiempo que apoya el discurso histórico, objetos que aportan información en sí mismos sobre el periodo, una mejor iluminación y un recorrido amable para el visitante; sin embargo, se ha sacrificado el contacto directo entre el espectador y el acervo, al colocar todas las piezas en vitrinas, provocando un distanciamiento con los protagonistas de la visita (espectador-objeto/imagen)¹⁴.

El recorrido de las siete salas inicia con el triunfo de la República —respetándose el concepto de 1986—, pasa por las distintas revoluciones: maderista, constitucionalista y popular; los dos grandes proyectos legislativos del movimiento, como lo fueron la Soberana Convención Revolucionaria y el Constituyente de 1917, para terminar con el cardenismo, considerado el último gran momento de la Revolución con sus demandas reivindicadoras. Así, los visitantes más asiduos del recinto, alumnos de educación básica —el museo está inscrito en el programa de visitas escolares de la SEP—, terminan realizando un “paseo” por el pasado mexicano.

“Como complemento a esta labor cotidiana —concluye Rojano— el MNR tiene contemplado realizar conferencias, presentaciones de libros, exposiciones temporales con temática afín, evidentemente, a la Revolución, pero poniendo énfasis en otros temas que no se encuentran en la exposición permanente, como por ejemplo, la Revolución en las regiones, el arte, e incluso movimientos contrarrevolucionarios como la Cristiada.”

A un año de su reapertura y a 25 de su inauguración, el Museo Nacional de la Revolución se mantiene como el recinto

más visitado de su tipo, con más de 30 mil visitas mensuales; se ha convertido en uno de los focos culturales¹⁵ de la zona, y conserva, sobre todo, su espíritu de divulgación histórica. ❖

* Museo Nacional de la Revolución

Notas

¹ Citado en Javier Pérez Siller y Martha Bénard Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio Legislativo, hoy Monumento a la Revolución*, México, Artes de México, 2009, p. 133.

² Carlos Obregón Santacilia, *El monumento a la Revolución. Simbolismo e historia*, México, SEP-Departamento de Divulgación, 1960. Alberto J. Pani, entonces secretario de Hacienda, asegura que fue su idea y que se lo encomendó a Obregón Santacilia precisamente por la relación laboral que entonces mantenía el arquitecto con el gobierno en turno; ver: Alberto J. Pani, *Apuntes autobiográficos*, México, INEHRM, 2003, p. 181: “Tuve, pues, que idear rápidamente otro medio de salvar la cúpula cuando, a principios de enero de 1933, recibí la noticia de que había sido vendida como fierro viejo por la Secretaría de Comunicaciones [...] Consideré que nadie objetaría la idea de levantar un monumento a la Revolución. Con el fin de demostrar que era posible realizarla, di instrucciones al Arq. Don Carlos Obregón Santacilia para que dibujara a toda prisa un ante-proyecto.”

³ Pani, *Op. cit.*, pp. 181 – 189, cita a pie de página donde incluye la Iniciativa del 15 de enero de 1933 en la que expone las razones para rescatar la estructura, documento dirigido al Ejecutivo que aceptó la propuesta y la formación de un patronato abocado a realizar el proyecto.

⁴ Obregón Santacilia, *Op. cit.*, p. 62. El arquitecto cuenta que nadie inauguró el Monumento hasta que en el sexenio de Lázaro Cárdenas se efectuó una ceremonia el 20 de noviembre de 1938 con la participación de los alumnos de la escuela “Hijos del ejército” que cantaron el *Himno a la Revolución* y la marcha *Hijos del pueblo*.

⁵ Entrevista con la Dra. Eugenia Meyer, ciudad de México, 14 de junio de 2011. Entonces el jefe del Departamento del Distrito Federal era Ramón Aguirre y Miguel González Avelar el secretario de Educación Pública.

⁶ *Idem.* La doctora Meyer recuerda que se le había ofrecido el proyecto a Ramírez Vázquez pero que este había rechazado la propuesta por considerar que se requería de profesionales especializados en sus respectivas disciplinas. Para 1986, Meyer había dirigido la creación de los museos de la Lucha Obrera (Canana, Son., 1980), el de las Intervenciones (México, D. F., 1981) y el Histórico de la Revolución (Chihuahua, Chi., 1982).

⁷ Periódico *El Nacional*, Adolfo Martínez Solórzano, “El Museo de la Revolución aglutinará 50 años de consolidación histórica de México. En breve abrirá sus puertas al público, lo inaugurará Miguel de la Madrid”, martes 5 de mayo de 1987, Sección Metropolitana, p. 7

⁸ Con información del artículo de María Elena Matadamas, “Museo de la Revolución. Reportaje visitándolo paso a paso. **Contiene cientos de objetos”, en: *El Universal*, 23 de Noviembre de 1986, Sección Cultura, p. 1

⁹ Entrevista con el señor Amador González Sierra, ciudad de México, 1 de julio de 2011. Es justo destacar que los trabajos de remodelación se hicieron sin cerrar el espacio; a pesar de las adversidades –sigue don Amador– y la escasez de recursos, los trabajadores del Museo se comprometieron cumpliendo horas extras y desempeñando labores distintas a la propia.

¹⁰ Adriana García, “Reabre museo con nuevas donaciones. Después de nueve meses de remodelación, a partir de hoy el Museo Nacional de la Revolución abre de nuevo sus puertas”, lunes 20 de noviembre de 2000 en: http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=7534&tabla=cultura Consultado el 2 de Julio de 2011.

¹¹ Patricia Velázquez Yebrá, “Sacarán a la Revolución del sótano y del olvido. La remodelación del museo situado en la Plaza de la República, que concluirá en noviembre, incluirá un nuevo guión museográfico con una visión más crítica y veraz sobre el movimiento armado”, jueves 6 de julio de 2000, en: http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=4954&tabla=cultura Consultado el 2 de Julio de 2011.

¹² El fallo se dio en mayo de 2010, lo que significó –nuevamente– un tiempo muy corto para la remodelación. El monto destinado al proyecto ejecutivo fue de \$ 2,008,467.95, como puede consultarse en la página de transparencia del Gobierno del Distrito Federal.

¹³ Émile Benard fue el autor del proyecto ganador para el Palacio Legislativo, ver: Pérez Siller, *Op. cit.*, mientras que Oliverio Martínez fue el creador de los conjuntos escultóricos que rematan en la cúpula del Monumento, ver: Obregón Santacilia, *Op. cit.*

¹⁴ Coincido con la opinión de Miguel Enriquez Troncoso, museógrafo del Museo, sobre cómo la exposición permanente ha perdido calidez en lo referente al encuentro entre el visitante y las piezas.

¹⁵ Horario de martes a domingo de 9 a 17 hrs. El costo es de \$23.00 entrada general y 50% de descuento con credenciales vigentes; los domingos la entrada es gratuita para todo el público.



Armas del ejército revolucionario Fotografía © MNR / Eduardo Marmolejo





Iconografía y uso del chocolate en el Museo Regional de Chiapas

Roberto López Bravo*



Figura 1 Fotografía Roberto López Bravo

En años recientes, la antropología de la comida se ha consolidado como una subdisciplina que incursiona en diversos campos antropológicos, buscando la interrelación entre economía, ideología y poder existente en un tema en apariencia tedioso como la producción y consumo de alimentos. En este tenor, la colección del Museo Regional de Chiapas permite acercarnos a diferentes momentos del uso del chocolate a lo largo de la historia local, a través de la interpretación de una serie de objetos prehispánicos y coloniales.

EL CHOCOLATE EN MESOAMÉRICA: PRIMOS EJEMPLOS DURANTE EL PRECLÁSICO TARDÍO

El chocolate (*Theobroma cacao*) destaca entre las aportaciones gastronómicas de América, entre las que debemos recordar también a la papa, el aguacate y el jitomate, que hoy forman parte de la vida diaria de una buena porción de la humanidad. Estudios lingüísticos han demostrado que su denominación original, *kakaw*, surgió entre los hablantes de una lengua mixe-zoqueana que habitaban en la Costa del Golfo alrededor del año 500 a.C., y posteriormente se difundió hacia el Centro de México y la Zona Maya. Es interesante que a esta época pertenecen también las vasijas mayas más antiguas en las que se ha logrado identificar restos de chocolate.

Sabemos que entre los mayas antiguos el chocolate era procesado para ser consumido como bebida, simplemente mezclado con agua y un poco de miel, o bien como *pozol*, con masa de maíz a temperatura ambiente, el cual actualmente permanece como elemento básico en la alimentación diaria de los zoques y mayas que habitan en Tabasco, Chiapas y la península de Yucatán.

Los estudios llevados a cabo en Colhá, Belice, permitieron identificar restos de chocolate en pequeñas ollas con asa vertedera, una forma de vasija fre-



Figura 2 **Fotografía** Javier Hinojosa

cuenta durante los periodos Preclásico Tardío (450-150 a.C.) y Protoclásico (150 a.C.-150 d.C.) en Mesoamérica. La colección del Museo Regional de Chiapas incluye un amplio número de vasijas completas e incompletas de esta forma, la mayoría de ellas excavadas en Chiapa de Corzo, una de las más importantes y conocidas capitales políticas de los antiguos zoques. La vasija que se presenta en la **Figura 1** destaca por los elementos decorativos utilizados para su elaboración, ya que sobre el engobe rojo pulido fueron aplicados motivos geométricos al negativo, mismos que posteriormente fueron ocultados por una capa de estuco pintada de rojo y azul. La decoración al negativo es un indicador aceptado del Grupo Cerámico Usulután, fabricado en El Salvador y la Costa de Guatemala, área probable de manufactura de la pieza, cuya apariencia –y probablemente su significado– debió ser sustancialmente modificado ya en Chiapa de Corzo, cuando el estuco fue aplicado. De esta manera, la pieza nos muestra tanto el intercam-

bio comercial entre los habitantes de ambas regiones, como la adecuación de rasgos locales a la cerámica importada.

Las ollas con asa vertedera de la colección del Museo Regional de Chiapas provienen generalmente de contextos funerarios, donde fueron depositadas como parte de las suntuosas ofrendas que acompañaban a los personajes de alto rango. Curiosamente, la vasija que aquí se menciona tiene una historia diferente, ya que formaba parte de las ofrendas del Montículo 5, una importante acumulación de piezas cerámicas tanto de servicio (vasos, platos, cajetes) como utilitarias (ollas y cajetes para preparación de alimentos). La gran cantidad de objetos sugiere que, más que remanentes de algún ritual, pudieron estar almacenados, siendo entonces la vajilla especial de las grandes fiestas de los gobernantes de Chiapa de Corzo a principios del periodo Clásico.

MONOS ARAÑA Y GRANOS DE CHOCOLATE DEL PERIODO CLÁSICO

Diversos arqueólogos y epigrafistas han dedicado su tiempo a la interpretación de las inscripciones glíficas incluidas en numerosas vasijas mayas –principalmente vasos y platos– del periodo Clásico. Es así que hoy sabemos que en algunas de ellas se incluyeron datos como el nombre y rango de su poseedor y su función específica: vasos para beber chocolate y platos para comer tamales.

Las referencias al cacao no se limitan a las inscripciones glíficas: los vasos también fueron pintados con representaciones de eventos y festividades en los que se bebía chocolate, identificable por la representación de vasos con espuma. Otros investigadores notaron la existencia de un número menor de ejemplos en los cuales el árbol y el fruto del cacao se representaron fielmente, ocasionalmente acompañados por ardillas y monos. Un ejemplo destacado es una tapa casi completa (de la que se desconoce la forma y el tamaño del contenedor que cubría) descubierta en Toniná, Chiapas, y publicada en el catálogo de la exposición *Courtly Art of*

the Ancient Maya, celebrada en la National Gallery de Washington D.C. y en el Legion of Honor-Fine Arts Museum de San Francisco, en los Estados Unidos. Notable por el grado de conservación de los colores originales, esta pieza recibe hoy a los visitantes en el Museo de Sitio de Toniná. La **Figura 2** muestra el detalle con que el artesano modeló las características físicas de la cabeza y rostro de un mono, que porta un tocado hoy incompleto, y un collar de cuerda del que penden frutos o mazorcas de cacao. En su rostro destacan sus cejas gruesas, pintadas de color azul, y su boca entreabierta de la que salen colmillos y lengua. Resaltan a los lados sus brazos, que terminan en manos de características humanas, que fueron pintadas del mismo tono amarillo que los frutos de cacao.

La colección del Museo Regional de Chiapas resguarda los fragmentos de tres vasijas que comparten los motivos decorativos con la pieza antes mencionada. Estas piezas fueron entregadas como donación y de ellas no tenemos más datos específicos sobre el sitio arqueológico del que proceden, aunque es posible que hayan sido re-



Figura 4 Fotografía Roberto López Bravo



Figura 3 Fotografía Roberto López Bravo

colectadas en una cueva. Gracias a los datos recabados al momento de su entrega, es posible afirmar que proceden del valle de Ocosingo, lo que coincide con su semejanza con la pieza de Toniná, la capital política de esa zona durante el periodo Clásico.

La primera pieza es un cajete recto-divergente de grandes dimensiones, del cual se preservó la decoración modelada que adornaba el exterior, el cual no conserva restos de pintura, como podemos notar en la **Figura 3**. El mono presenta las mismas características generales: cejas abundantes, boca entreabierta y tocado. Porta un collar del que penden cinco mazorcas de cacao, y es posible notar que sus brazos fueron modelados con poco volumen. Las piernas no se notan, pero sus pies emergen de la vasija. Al igual que la pieza de Toniná, el artesano decidió no representar el pelo de las extremidades, dándole a la pieza un ligero toque humano.

Las otras dos piezas se observan en las **Figuras 4 y 5**. En ambos casos los monos difieren de los antes mencionados en la falta de cejas y especialmente en la detallada representación del pelo corporal, lograda mediante el recubrimiento de sus brazos, piernas y cola con elementos de barro aplanados a manera de escamas. Si bien los dos personajes portan collares, únicamente en el primero se asemeja a los previamente observados, mientras que el collar del segundo es distinto, con un tratamiento de cuerdas entrelazadas en vez de cuentas circulares. Finalmente, las mazorcas de cacao no cuelgan de sus collares, sino que parecen crecer de la cola de ambos, al grado tal que el segundo personaje porta en su mano izquierda una mazorca que cuelga de una liana que se conecta a su cola.

Investigadores previos han identificado al primate como un mono araña (*Ateles geoffroyi*), pero también podría tratarse de un mono aullador o saraguato (*Alouatta pigra*), especies en peligro de extinción que se caracterizan por su dieta frugívora que favorece la diseminación natural de las semillas, como aún puede observarse hoy en plantaciones de cacao abandonadas, en las que estas especies encuentran refugio. En cualquier caso, es posible interpretar que el mono asumía una actitud de protección a la vasija, en la cual debieran resguardarse mazorcas o semillas de cacao utilizadas para elaborar las antes mencionadas bebidas. Considero que esta



Figura 6 Fotografía Roberto López Bravo

interpretación se sustenta en el comportamiento habitual de estos animales, quienes acostumbran defender sus áreas de alimentación cuando algún otro grupo familiar intenta aprovecharlas.

UN COCO CHOCOLATERO DEL PERIODO COLONIAL

El uso del cacao sufrió una profunda transformación durante el periodo colonial, principalmente asociada al uso del azúcar como endulzante de la bebida, que así pudo ser aceptada por la nueva clase dirigente. En esta época también el complemento de masa de maíz en la bebida fue sustituido por leche de vaca, acercándose más al chocolate al que estamos actualmente habituados.

Este cambio propició también un nuevo tipo de objeto suntuario: el coco chocolatero. Si bien en Europa los cocos eran tallados y utilizados como elementos decorativos desde siglos anteriores, fue durante los siglos XVII al XIX que estos objetos se volvieron de uso común para servir pequeñas cantidades de bebidas, entre ellas chocolate. Estos curiosos objetos –curiosos por la delicadeza de su manufactura y su larga conservación– se fabricaron en diferentes lugares de Europa (Alemania, España y Francia) y América, proceso que se llevaba a cabo en dos fases: primero el coco era tallado y decorado con aplicaciones de metales, concha y piedras semi-preciosas, y posteriormente era engarzado en plata, formándose un pedestal en el que ocasionalmente se escribía el nombre del poseedor, el año y lugar de manufactura. La pieza que se muestra en la **Figura 6** forma parte de la colección del Museo, y si bien no cuenta con detalles en los que se mencione su dueño o lugar de

producción, que asumimos cercano a Chiapas, nos recuerda que el chocolate tuvo la suerte de ser aceptado como la bebida de lujo y prestigio colonial, continuando así como gesto de hospitalidad a los invitados y también como uno de los placeres privados que se disfrutaban en el seno familiar ❖

* Museo Regional de Chiapas, INAH

Bibliografía

- La grandeza del México Virreinal. Tesoros del Museo Franz Mayer.* (2002). Houston: The Museum of Fine Arts, Houston / Museo Franz Mayer.
- Lowe, Gareth W. (1962). *Mound 5 and Minor Excavations, Chiapa de Corzo, Chiapas, México.* Provo: NWAFF / Brigham Young University.
- McNeil, Cameron L. (Ed.). (2006). *Chocolate in Mesoamerica. A Cultural History of Cacao.* Gainesville: University Press of Florida.
- Miller, Mary Ellen, & Martin, Simon (Eds.). (2004). *Courtly Art of the Ancient Maya.* London: Thames and Hudson.
- Mintz, Sydney W. (2008). *Sabor a comida, sabor a libertad. Incursiones en la comida, la cultura y el pasado.* México: CIESAS / CONACULTA.
- Powis, Terry G, Valdez Jr, Fred, Hester, Thomas R, Hurst, W. Jeffrey, & Tarka, Stanley M. (2002). Spouted Vessels and Cacao Use among the Pre-classic Maya. *Latin American Antiquity*, 13(1), 85-106.



Figura 5 Fotografía Roberto López Bravo

El Plato Blom: la confrontación entre los héroes gemelos y Vucub Caquix

Landy Pinto Bojórquez* / Edgar Medina Castillo**



Figura 1 Plato Blom encontrado en un entierro en Río Hondo, Quintana Roo

Fascinados por los procesos de destrucción y regeneración de la vida, los antiguos mayas se empeñaron en describir y desarrollar conceptos sobre los más profundos recovecos del inframundo, la región de las aguas primordiales, el caótico lugar del origen.

Bernal Romero

La llamada cosmogonía maya se encuentra descrita en una de las principales fuentes escritas durante la época colonial: el *Popol Vuh*, libro sagrado de los mayas-quiché elaborado en el siglo XVI con base en historias transmitidas de generación en generación de forma oral, siendo el fraile Francisco Ximénez a quien se le atribuye la transcripción al castellano y la creación de este libro de manera formal. La amplia gama de imágenes pictóricas plasmadas en relieves, textos jeroglíficos y cerámica, reflejan las complejidades de la civilización maya clásica y su concepción del cosmos, ambos –el escrito y el pictórico– comparten la misma obsesión: perpetuar la memoria del maravilloso acto que celebra el comienzo del mundo civilizado y difundir los secretos de su equilibrio y conservación.

EL PLATO BLUM

Este plato de enormes dimensiones se encontró en los años 40 durante las excavaciones para construir una pista de aterrizaje para el aeropuerto de la ciudad de Chetumal, Quintana Roo; fue nombrado como “el Plato Blom” después de que el arqueólogo estadounidense Frans Blom lo diera a conocer en un artículo publicado en 1950 por la Institución Carnegie de Washington, D. C. Permaneció en una colección privada en la ciudad de Oaxaca hasta 1985, cuando su propietario, el Sr. Roy H. Jones, lo donó al Museo Regional de Yucatán, siendo en esa época director el Dr. Peter J. Schmidt. (Fig. 1)

El plato modelado en barro de paredes curvo-divergentes y base plana, presenta un diámetro de 44.5 cm. por 7.0 cm. de alto; la escena narrativa, pintada en colores rojo y negro-cafetoso sobre un engobe naranja, se encuentra en muy buen estado de conservación, por lo que se aprecia la delicadeza de los trazos del escriba maya del periodo Clásico.

LA ESCENA

La escena plasmada en este plato representa a dos hermanos gemelos que le disparan con su cerbatana a un pájaro mítico, el cual está parado sobre un árbol y le dan muerte. (Fig. 2)

Esta escena representa un evento que se narra en la segunda de las tres partes en las que se divide el libro del *Popol Vuh*. La primera parte del libro trata de la conformación del mundo, la segunda narra las aventuras de los héroes gemelos y la tercera aborda la creación de la humanidad actual. En la primera parte encontramos historias míticas que corresponden a la cosmogonía maya: Al principio de los tiempos, cuando nada habitaba sobre la Tierra y ésta estaba cubierta de agua, ni el cielo ni los planetas se habían colocado. En ese entonces, antes de la era humana, la Tierra estaba habitada por dioses y seres sobrenaturales, quienes organizaron el cosmos para dar lugar a la nueva era, en donde el hombre sufre una evolución cualitativa que lo lleva a constituirse en el ser que los dioses necesitan para subsistir. (Cf. *Popol Vuh*: 2010)

En la segunda parte suceden eventos en donde los personajes principales son los dos hermanos identificados en la escena de este plato. Conocidos como los héroes gemelos Xbalanqué y Hunahpú, son hijos de Hun Hunahpú, quien ya había engendrado un par de gemelos llamados Hunbatz y Hunchouén, e Ixiquic, hija de uno de los señores del inframundo. De acuerdo al mito, Ixiquic embarazada logra huir de la región de Xibalba, lugar habitado por seres sobrenaturales y dioses enemigos de los hombres, quienes se encargaban de producir las enfermedades que azotaban a la humanidad y también la muerte. Ya en la superficie de la tierra procrea a estos dos hermanos gemelos, quienes primeramente se enfrentan a la envidia de sus dos medios hermanos nacidos antes que ellos y, mediante argucias, Xbalanqué y Hunahpú logran engañarlos y finalmente, de acuerdo al mito, los convierten en monos. (Florescano, 1983)

Continuando con la escena del plato Blom, el personaje de la derecha es Xbalanqué, quien a pesar de no tener el signo que lo identifica, consistente en pedazos de piel de jaguar adheridos a su cuerpo, se encuentra sentado sobre un cojín de la piel de este animal, lo que permite identificarlo. El de la izquierda es Hunahpú, quien porta, al igual que su hermano gemelo, una diadema con la cabeza del Dios Bufón, símbolo de la realeza maya. Ambos están apuntando su cerbatana hacia un gran pájaro posado sobre un árbol, al cual se le conoce como Vucub Caquix o Siete Guacamaya. (Boucher, 2005)

Este enfrentamiento entre los héroes gemelos y Siete Guacamaya, narrado en el *Popol Vuh*, sucedió después de la creación de los hombres de madera. Cuando ocurrió el diluvio que acabó con estos hombres, aparecieron unos seres ostentosos cu-



Figura 2 Detalle que comprende la mitad del Plato Blom



Figura 3 Representación de la batalla entre Siete Guacamaya y los Héroes Gemelos, pintada en un vaso funerario

ya única ambición era engrandecerse y dominar. Uno se llamaba Vucub Caquix, quien tenía la apariencia de un gran pájaro con ojos resplandecientes, dientes brillantes y nariz del color de la plata, y quien se ostentaba como el sol, la claridad y la luna. Había otros dos hijos de este gran pájaro, cuyos nombres eran Zipacná, quien decía ser el hacedor de la tierra, y Cabracán, quien afirmaba que podía hacer temblar a la tierra.

Los dioses creadores no vieron con buenos ojos la exaltación de estos seres y mandaron a los gemelos para que acabaran con ellos. Primero se enfrentaron a Vucub Caquix (que en los vasos y textos de la época clásica se llama Itzam Yeh), de quien los hermanos sabían que todos los días se posaba sobre un gran árbol para comer sus frutos y acudieron a este sitio para enfrentarlo. Al verlo sobre la copa del árbol, Hunahpú le disparó con su cerbatana –cuya acción es la que quedó plasmada en la escena del plato Blom– dándole en la quijada para hacerlo caer desde lo alto del árbol. (Cf. Freidel y Schele, 2001)

Esta escena se encuentra también plasmada en un vaso funerario estilo códi-ce en el cual se observa a Hunahpú disparándole con su cerbatana a Vucub Caquix, que está posado en un árbol. Hunahpú está ataviado con vestido y sombrero de cazador. (Fig. 3)

Para comprender el significado mitológico de la deidad del pájaro principal y el origen de su poder, es necesario considerar las representaciones tempranas que se encuentran en la escultura narrativa de los sitios arqueológicos de Izapa y Kaminaljuyu (Cf. Cortes, 2005). En las estelas 2 y 25 de Izapa se muestra a este ser; en la primera, cayendo de cabeza en las ramas de un árbol y a cada lado del árbol se observa una de las manifestaciones más antiguas de Hunahpú e Xbalanqué (Fig. 4); en la segunda estela se detalla el episodio de la batalla entre Vucub Caquix y los gemelos divinos. En esta estela Hunahpú contempla al gran pájaro que le ha arrancado el brazo. (Fig. 5)

Cumpliendo esta hazaña memorable, los gemelos posteriormente aceptaron el reto de los señores de Xibalba e iniciaron el descenso al inframundo, en donde se les intentó matar sin lograrlo; en cambio, finalmente, después de varias pruebas, los hermanos logran vencer a los señores del inframundo. Es aquí donde da inicio la tercera parte del *Popol Vuh*, ya que dentro de la concepción maya es posible que la destrucción del falso sol y la falsa luna que el *Popol Vuh* nos narra con la



Figura 4 Vucub Caquix descendiendo a un árbol de nance en la Estela 2 de Izapa, Chiapas

muerte de Siete Guacamaya en manos de los héroes gemelos, signifique suprimir de esta forma el conflicto con las potencias celestes y que el gobernante lo use como ejemplo para amenazar a sus enemigos que lo intenten suplir en el poder.

EL TEXTO GLÍFICO

En la otra mitad del plato se aprecian glifos que circundan el borde, los cuales pertenecen a una Secuencia Primaria Estándar. (Fig. 6)

Michael Coe fue el pionero en el estudio de los jeroglíficos sobre cerámica con su publicación *The Maya Scribe and his World (El escriba maya y su mundo)*. Al recopilar numerosas escenas y jeroglíficos pintados sobre vasijas, Coe notó la naturaleza altamente repetitiva de las inscripciones plasmadas en una amplia gama de vasijas (la mayoría ejecutadas a la perfección por los más finos maestros de la pintura), por lo que llamó a este texto repetitivo la “Secuencia Primaria Estándar” (Cf. Stuart, 1989).

Dos son los componentes que se utilizan con frecuencia para ubicar el punto de inicio de un texto: el glifo inicial y un glifo cuyo signo principal es la cabeza del dios N, que a menudo es sustituido por un signo esca-



Figura 5 Estela 25 de Izapa, Chiapas

nado con afijos (Fig. 7). En conjunto, estos dos glifos nos transmiten información acerca de la dedicación y la presentación de la vasija (Cf. Reents-Budet 1994).

La Secuencia Primaria Estándar puede considerarse como una fórmula relativamente sencilla de marcar una vasija con el nombre de su propietario y/o de quien la mandó a hacer, como la expresión de una fórmula de etiquetados de diversos tipos de objetos de la vida cotidiana y de la vida ritual: vasijas para beber, artículos de vestir, monumentos y, presumiblemente, otros artefactos. Las declaraciones de propiedad material parecen haber sido una característica omnipresente de la nobleza maya. En los glifos pintados en el plato Blom se puede leer de izquierda a derecha: “Vio dedicar... ¿el señor? 8 muanil su escritura (de) Coc Ch'ak...” (Cf. Boucher: 2005).

La Secuencia Primaria Estándar que se observa en el plato se refiere a un texto dedicatorio que, al leerse de forma tradicional, esto es, de izquierda a derecha, significa que la escena pintada en la otra mitad de la vasija debería visualizarse de forma invertida, en donde las dos líneas divisorias pintadas en negro y rojo son las que separan el mundo terrenal del inframundo (Cf. Boucher: 2005). Por lo tanto, consideramos que lo que el artista maya quiso plasmar en este plato es señalar que el episodio de la batalla de los héroes gemelos con el falso sol sucedió en el inframundo.

Este plato sin duda es una de las bellas obras maestras que el Museo Regional de Yucatán exhibe en sus salas. Debido a sus magníficos trazos, a su buen estado de conservación y a su importante escena mítica, representa el alto grado de plasticidad alcanzado por los artistas mayas, así como también implica la enorme y constante búsqueda del maya prehispánico para entender sus orígenes



Figura 6 El primer glifo pintado a la izquierda denota que se trata de una Secuencia Primaria Estándar

y el universo que lo rodea. Esta pieza, única no sólo por su estética sino también por sus grandes dimensiones, se encuentra exhibida en una de las cuatro vitrinas que conforman la sala nueve, dedicada a la visión mesoamericana de la creación con sus dioses, una de las doce salas que conforman el Museo Regional Palacio Cantón ❖

* Museo Regional de Antropología de Yucatán "Palacio Cantón", INAH

Bibliografía

Bernal Romero, Guillermo, “Glifos y Representaciones Mayas del Mundo Subterráneo”. EN: *Arqueología Mexicana*. Vol.8, No. 48, editorial Raíces. México, 2001.

Boucher, Sylviane y Palomo, Yoly, “Dialogo con las Divinidades. Cosmos, Dioses, Ritos y Ofrendas entre los Antiguos Mayas”. en: I'NAJ Semilla de Maíz. Revista de divulgación del Patrimonio Cultural de Yucatán. No. 13 CONACULTA-INAH. Mérida, Yucatán, 2005.

Cortés, Constance, “La Deidad del Pájaro Principal en el Arte Preclásico y Clásico Temprano”. EN: *Los Mayas: Señores de la Creación. Los orígenes de la realeza Sagrada*. Virginia M. Fields y Dorie Reents-Budet. Editorial NEREA, San Sebastián España, 2005.

Florescano, Enrique, *El Mito de Quetzalcóatl*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1995.

_____, “Maya Cosmogony”. EN: *Maya*. Peter Schmidt, Mercedes de la Garza y Enrique Nalda. Editorial Bompiani, Milán, 1998.

Freidel, Davi; Schele, Linda y Parker, Joy, *El Cosmos Maya. Tres mil Años por la Senda de los Chamanes*. Fondo de Cultura Económica. México, 2001.

Garza, Mercedes de la, *Rostros de lo Sagrado en el Mundo Maya*. Editorial Paidós, UNAM, México, 1998.

_____, “Mitos Mayas del Origen del Cosmos”. EN: *Arqueología Mexicana*. Vol. X, No. 56. México, 2002.

Popol Vuh: El Libro Sagrado de los Mayas Quiché, Editorial MONCLEM, México, 2010.

Reents-Budet, Dorie, *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Duke University Press. Durham y London, 1994.



Figura 7 Signos introductorios de la Secuencia Primaria Estándar



Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, Sala de Monolitos **Fotografía** Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH/INAH, M-515

Un archivo no tiene fin: Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología¹

Thalía Montes Recinas*

Al investigador lo embarga el dato o el documento esperado por largos meses. La mayor parte de las veces es una emoción callada, para no hacer ruido, pues la solemnidad de un archivo no dicta otra cosa más que guardar silencio. Supongo que ninguno de nosotros, aún con toda el ansia de compartir con alguien nuestro hallazgo, nos hemos atrevido a interrumpir el trabajo del compañero de al lado, sumergido en su propia búsqueda.

Muchos de esos buenos momentos los he pasado en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, acervo de consulta obligada para todo interesado en saber de la formación de disciplinas como la Historia, la Antropología, la Arqueología o la Lingüística, y para aquel que investiga sobre los museos, la historia de sus colecciones, las actividades que en ellos se desarrollaban y quiénes las encabezaron.

AÑOS DE FORMACIÓN

María Trinidad Lahirigoyen impartía clases de inglés en la Academia Madox cuando el hermano de una de sus compañeras, un joven arquitecto que trabajaba en el despacho del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, llegó una mañana a comentarles sobre un curso que se iba a impartir con motivo de la creación de un nuevo museo. Trinidad y otras dos compañeras decidieron ver de qué se trataba. Al recordar sus primeros días en el museo, relata que fueron alrededor de 60 mujeres las seleccionadas para recibir la capacitación:

Fue una experiencia para mí realmente maravillosa, porque empecé a conocer realmente México; era yo muy joven. Iniciamos las clases con el maestro Eduardo Blanquet y el profesor Mario Vázquez, quienes respectivamente nos impartieron Historia y Práctica y Teoría de la Visita Guiada. Nosotras iniciamos el curso en febrero de 1964 en un salón muy grande, en la calle de Tiber, cerca del Ángel, con un horario de tres de la tarde hasta las ocho de la noche de lunes a viernes, y los sábados por lo general teníamos alguna actividad en el Museo de la calle de Moneda.

Como parte del día de la inauguración [del Museo Nacional de Antropología] se encontraba entre los invitados distinguidos Salvador Novo —él escribió el primer texto para la sala de Orientación—. Estábamos en el patio escuchando los discursos y Salvador Novo le preguntó a una de nuestras compañeras guías: “Señorita, me puede usted decir dónde queda el “pipiscalli”? Y dijo ella: “Calli, calli, ¿dónde estará?”. Y no sabía a qué se refería, y a todas nos entró una angustia, hasta que él se rió supimos que buscaba el baño.

Dentro del equipo de guías hubo una separación; un grupo [se] insertó en el Departamento de Servicios Educativos y otras nos quedamos al servicio del público. Siempre que preguntábamos por una compañera de Servicios Educativos, respondíamos: “Pues está con las ‘abajañas””, porque se encontraban en la sección baja del edificio.²

Trinidad Lahirigoyen además de formar parte del primer grupo de guías del Museo Nacional de Antropología, llegó, con el paso de los años, a desempeñarse como jefa del equipo de guías. Fue en los años ochentas cuando ella le manifestó al director del museo, en ese entonces el maestro Mario Vázquez, su inquietud por laborar en otros museos del INAH; él le propuso revisar unas cajas almacenadas en la Sección de Museografía, ubicada en el subterráneo del museo.

Ella aceptó la nueva tarea; sin embargo, al mes de su conversación, el maestro Mario Vázquez dejó la Dirección; en su lugar llegó la arqueóloga Marcia Castro Leal, quien apoyó la propuesta de Mario Vázquez de organizar dichas cajas y que la maestra Trinidad fuera la encargada. Las cajas con documentación proveniente del antiguo Museo Nacional se habían trasladado a la Subdirección de Documentación, por lo cual la directora comisionó a Trinidad con la maestra María Cristina Sánchez de Bonfil³, quien se hizo cargo de la primera organización de tales documentos.

La maestra Sánchez de Bonfil había trabajado con la doctora Alejandra Moreno Toscano⁴ en los años en que reorganizó el Archivo General de la Nación, que se encontraba en el del Palacio de Comunicaciones, hoy Museo Nacional de Arte. En ese momento también se propuso formar una red de archivos, homogeneizar los criterios para el manejo de los documentos, para lo cual se organizaron varios cursos de capacitación.

Por propuesta de la maestra Bonfil, la labor de Trinidad comenzó por leer documentos de otras instancias del INAH, con el objetivo de proporcionarle un panorama general del desarrollo del instituto. De manera paralela a este primer acercamiento pidió asistir a varios de los cursos impartidos por el Archivo General de la Nación. La formación teórica obtenida de estos cursos y su nueva actividad la llevó a considerar la posibilidad de estudiar archivonomía.

La maestra Bonfil le indicó las escuelas de archivonomía de la UNAM y de la SEP; sin embargo, la UNAM había cerrado la carrera en esos años por falta de alumnos. Ante el panorama poco alentador, la maestra Bonfil le sugirió hablar con María Esther Jasso, quien tenía a su cargo la biblioteca de la Dirección de Estudios Históricos en las instalaciones anexas al Castillo de Chapultepec.

Ella le recomendó la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía, ubicada en aquella época sobre el Viaducto, entre las calles 5 de Febrero e Isabel la Católica. Fue así que los planes de vida de Trinidad Lahirigoyen empezaron a tomar un nuevo rumbo: dejó de impartir sus clases de inglés y cambió su horario de trabajo en el museo al turno matutino. Todo para asistir a los seis meses de curso propedéutico y los cuatro años de la carrera.

Para 1992 Trinidad Lahirigoyen concluyó sus estudios de archivonomía y, debido a lo absorbente del trabajo de organización de los documentos del museo, inició su tesis hasta el año



Sala del Museo Nacional de las Culturas **Fotografía** Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH/INAH, A-3 T-1 P-60 F-2

de 1996, la cual dedicó al estudio del papel de México en el rescate del material documental. Durante su investigación ubicó al norteamericano encargado de organizar el Archivo del Congreso y supo de la labor del Consejo Internacional de Archivos.

También identificó el Primer Congreso de Archivos realizado en México, desarrollado en los años cuarenta; estudió el papel del escritor Julio Jiménez Rueda en la organización de un Congreso Internacional sobre Archivos, así como la participación significativa de México en la UNESCO durante la gestión de Jaime Torres Bodet⁵ como su director general.

Se encontró con el proyecto de la UNESCO para reproducir archivos de países como Paraguay y Perú a partir de una unidad móvil de microfilmación, del cual México fue asignado para resguardar copias. Esta información se la proporcionaron Antonio Pompa y Pompa, quien fue el iniciador en México de la microfilmación de archivos, así como Silvio Zavala y Ernesto de la Torre Villar, quienes en su momento ocuparon puestos en la UNESCO.

Trinidad también tuvo la oportunidad de viajar a París con el objetivo de llevar a cabo la investigación para su tesis. Allí constató de primera mano el proyecto de la unidad móvil de microfilmación y su alcance en los países africanos y asiáticos.

UN LUGAR PARA EL ACERVO

No fue sino hasta el tercer año de la carrera que Trinidad Lahirigoyen pudo ver propiamente los expedientes del museo. No vio los documentos en sus carpetas originales, y como ella ya contaba con una mayor noción del manejo de los archivos, le señaló a la maestra Bonfil los errores en el trabajo de depuración de los documentos,

ocasionados principalmente porque los encargados conocían poco la historia del museo.

Aun así decidió comenzar de nuevo con la organización del material documental del museo, partiendo de los volúmenes que la maestra Cristina Bonfil ya había encuadernado. Para Trinidad fue muy enriquecedor estar bajo la supervisión de la maestra Bonfil. Uno de los señalamientos que más le impactó, fue el tener siempre en cuenta que al organizar un archivo se debe encontrar la información fácilmente:

No importa cómo organices el material, lo importante es que se encuentre la información; si lo pones por onomástico o por dependencia, no es relevante. Lo importante es que encuentres la información, que cuando te la pidan tú sepas dónde está y la entregues. Que la gente llegue a la información, eso es

lo importante en un archivo, que se salga con la información.

El arqueólogo Roberto García Moll tenía la idea de que cada dependencia del Instituto tuviera su propio archivo y cuando ya estuvieran organizados se juntarían en un mismo centro. Al ocupar la dirección del Instituto Nacional de Antropología e Historia apoyó el trabajo de Trinidad Lahirigoyen y le preguntó sobre las dimensiones del acervo, a lo que ella respondió que era una cantidad considerable. Entonces él le pidió que trasladara los documentos a lo que fuera el lugar del pagador del Museo, en la planta baja.

Al contar el Archivo Histórico del Museo con un lugar propio, Trinidad dio marcha a uno de sus principales objetivos: organizar los documentos generados en el Antiguo Museo Nacional, ubicado en el edificio de Moneda #13, hasta su cambio de casa a Chapultepec; esto implicaba clasificar el material documental de los años de 1831 a 1964.

Para llevar a buen fin su trabajo, Trinidad solicitó prestadores de servicio social, quienes le ayudaron a sellar las hojas con el logotipo del archivo, y a llevar a cabo un inventario de los documentos generados a partir del año 1964, materiales que en gran medida fueron proporcionados por el arqueólogo García Moll.

Como parte importante de su labor de organización del Archivo Lahirigoyen, elaboró cinco catálogos detallados, que constituyen un índice general del contenido de los cuatrocientos setenta y dos volúmenes con que cuenta el archivo.

En 1991, Maricarmen Serra Puche se encargó de preparar la introducción al primero de los catálogos; para el segundo, concluido en 1997, la introducción estuvo a cargo de Mercedes de la Garza. Los números tres y cuatro se terminaron de preparar en el 2002 y el 2005, respectivamente, y el quinto se concluyó en septiembre de 2007. En



Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. Sala 2 "Exposición complementaria de la obra en prensa relativa a la población del Valle de Teotihuacan representativa de los que habitaban la mesa central" Fotografía Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH/INAH

estos últimos tres volúmenes incorporó las siglas de los departamentos que generaron la documentación, con la finalidad de agilizar su consulta.

La mayor parte de la preparación de los primeros catálogos fue artesanal, sin recurrir casi a las ventajas que ofrecen los sistemas informáticos. Así, cada uno de los expedientes fue registrado a mano, lo cual le facilitó hacer correcciones pertinentes e incorporar los documentos que se iban encontrando.

NUEVOS PLANES

Durante su época de guía, la maestra Trinidad Lahirigoyen tuvo claro la importancia de todos aquellos investigadores que conoció en el Museo Nacional de Antropología, pero supo de la envergadura de sus aportaciones hasta que comenzó a revisar el archivo, ya que por sus manos pasaron los informes de trabajo de cada uno de ellos. Para "Trini", como le llamamos con aprecio todos aquellos que hemos tenido la fortuna de conocerla, fue de gran ayuda su experiencia como guía en su desempeño dentro del Archivo, ya que fue allí donde conoció sobre las culturas, tanto del pasado como actuales, y conoció a los curadores, a los especialistas y a los investigadores. En su opinión, si uno no sabe quién es quién dentro de la institución, se pierde uno y se pierde información. Ella explicó la necesidad de conocer a qué se dedica la institución así:

Quando a mí me entregan un tambache de papeles, yo tengo que hacer la separación. Para mí fue importante seguir el organigrama de la dependencia: dirección, subdirección o sección, porque además han ido cambiando o han dejado de existir. Es necesario que el encargado por lo menos busque los antecedentes de esa institución: a qué se dedicó, quién trabajó allí, qué hacían, si siempre fue lo mismo, si hubo cambios... que tenían un consejo, una dirección, todo... cualquier institución tiene su historia.

El trabajo en el AHMNA no termina, el material se sigue organizando. Hay documentación con características particulares, como aquellos sin fecha a los cuales "Trini" les asignó una temporalidad aproximada tomando en cuenta el tipo de máquina empleada para su escritura, así como los asuntos en ellos contenidos. Estos



Personal del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. En primera fila (der.-izq.), el arqueólogo Manuel Gamio **Fotografía** Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH/INAH

debieran ser comparados con documentos de otros acervos para poder fecharlos correctamente. Hay carpetas con documentos repetidos, que resultan significativos por contener trabajos de los alumnos. También está pendiente la organización de la información generada a partir de 1964, año de inauguración del Museo Nacional de Antropología. “Trini” nos dice: “Mira, un archivo no tiene fin, tiene principio, pero fin no; mientras el museo esté abierto y sus departamentos existan, seguirá fluyendo su información”.

Los que hemos consultado el AHMNA coincidimos en la opinión de que las dependencias del INAH tendrían que tomar en cuenta el modelo de este Archivo para organizar sus propios acervos documentales. Un ordenamiento cronológico y por asunto, aunado a la facilidad y rápido para la consulta son las características que definen al AHMNA, uno de los principales acervos del INAH.

En él se custodia la memoria documental desde el antiguo Museo Nacional, que fuera una de las más importantes instituciones formadoras de investigadores entre fines del XIX y la mitad del XX, así como del repertorio de una de las más significativas colecciones de nuestro país.

Con más de cuarenta años de servicio en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, María Trinidad Lahirigoyen, cuenta con nuevos proyectos, y para disponer del tiempo necesario decidió tramitar su jubilación. Ahora dejó asentado, como parte de la propia historia del AHMNA, que durante los meses de julio y agosto de 2008 el Archivo permaneció cerrado, y a partir del mes de septiembre, todos los martes de manera voluntaria, “Trini” dio servicio a los usuarios.

Sabemos que a partir de la jubilación de “Trini” comienza una nueva etapa para el acervo. A las autoridades del INAH les queda la tarea de publicar los últimos tres catálogos y continuar con el apoyo institucional.

El Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología continúa dando servicio a todo aquel interesado en su acervo y a María Trinidad Lahirigoyen la vemos vinculada al museo a través de los recorridos que imparte ❖

* Museo Nacional de Historia

Notas

¹ Agradezco a la investigadora Rosa Casanova la lectura y comentarios a estas líneas.

² Montes Recinas, Thalía: Entrevista realizada a María Trinidad Lahirigoyen en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología. Mayo del 2008.

³ Entre los múltiples trabajos de la maestra María Cristina Sánchez de Bolfil encontramos *El papel del papel en la Nueva España*, editado en 1993 por el INAH.

⁴ La Dra. Alejandra Moreno Toscano, entre los años de 1977 y 1982, encabezó el Archivo General de la Nación, coordinando los trabajos para su traslado al edificio de Lecumberri.

⁵ Jaime Torres Bodet fue director de la UNESCO de 1948 a 1952.



Alfonso Caso **Fotografía** Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH/INAH, 03

Bibliografía

Archivo General de la Nación: *El Palacio de Lecumberri, Bicentenario 1790-1900*. Secretaría de Gobernación, México. 1990.

Instituto Nacional de Antropología e Historia: "Departamento de Archivos Históricos y Bibliotecas", en *Antropología, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 21. p. 6-7. Julio-agosto, 1988.

Ruiz Aguilar, Armando: "Organización del Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia", en *Memoria del V Congreso Nacional sobre Administración de Documentos y Archivística*. Serie Información de Archivos 33. p. 99-104. Archivo General de la Nación, México. 1994.

Entrevista

Montes Recinas, Thalía: Entrevista realizada a María Trinidad Lahirigoyen en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología. Mayo del 2008.



Museo Nacional de Antropología. Biblioteca **Fotografía** Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH/INAH, 0636-032

Recordando a Elsa Malvido

Ingeborg Montero Alarcón*

La historiadora Elsa Malvido, quien trabajó durante más de 40 años en la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), donde desarrolló diversas investigaciones en torno a la salud, la enfermedad y la muerte entre los mexicanos, falleció la madrugada de este sábado a los 70 años, a causa del cáncer.

Periódico *La Jornada*, martes 12 de abril de 2011, p. 8

La noticia aparecía en los diarios con retraso de días y me volvió a doler: conocí a Elsa hace 25 años, cuando Amelia Lara, entonces directora del Museo Nacional de Historia, me llamó para decirme: “Llegó una invitación para participar en un taller de estudios sobre la muerte y estoy segura que a ti te va a interesar”. Al día siguiente me dirigí a las oficinas de la Dirección de Estudios Históricos. Iba “muerta de miedo”, ya que siendo fototecaria y no investigadora, pensé que no sería bien recibida; sin embargo fui admitida cálidamente. A partir de ese momento, tres días al mes (dos martes y un miércoles) trabajé estrechamente con Elsa Malvido, con quien aprendí cosas que ignoraba, y me relacione con gente que tenía los mismos intereses, pero sobre todo me contagié de la pasión de Elsa por la muerte. Para ella, “el mexicano se ríe de la muerte del otro, ante el temor y el miedo de morir él mismo. Pero en realidad nadie quiere morir, ni la Malvido, aunque todos vamos a llegar a la muerte”.

Elsa nació el 14 de febrero de 1941 en la Ciudad de México y estudió periodismo en la Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ingresó a la Escuela Nacional de Antropología e Historia, donde encontró su vocación: la historia. Realizó dos maestrías en historia, una en el Colegio de México y otra en la UNAM. Fue investigadora y especialista en estudios demográficos, de la salud y de la muerte.

Mi labor en el taller radicaba en coordinar los eventos que se realizaban para celebrar las fiestas de Fieles Difuntos. Estos consistían en un coloquio donde, con un tema determinado, se presentaban de tres a seis ponencias de investigadores de diversas instituciones de todo el país y compañeros del INAH, quienes exponían sus trabajos. Posteriormente había un concierto y, como buenos mexicanos, terminábamos en guateque bailando y comiendo tamales –dicho sea de paso, a Elsa le encantaba bailar–. En estos eventos siempre estaba presente su tesis de que “estas fiestas no tienen nada que ver con lo prehispánico y es mentira que en México nos burlemos de la muerte”.

Elsa siempre nos decía: “Poco a poco la gente empezó a asistir a los cementerios a visitar a sus difuntos, después de la verbena del Día de Muertos, realizada el dos de noviembre en las iglesias. Estos sitios se localizaban fuera de la población y los visitantes adornaban sus tumbas con mantones, encajes, flores y candelabros y comían allí, debido a la lejanía del lugar, pero no para departir con los muertos como se cree”. Así hicimos en el Museo Nacional de Historia la exposición *Velas y candelas en la vida y en la muerte*, que terminó con el espectáculo de una vela oaxaqueña.

Elsa publicó múltiples trabajos sobre la historia de la salud en México, la demografía histórica y las epidemias surgidas en diferentes épocas. Asimismo, dictó conferencias sobre estas temáticas en Estados Unidos, Costa Rica, Perú, Venezuela, Chile, Argentina y Europa. Era coordinadora del Seminario de Estudios sobre la Muerte de la DEH, en donde fundó y se encargaba del Taller de Estudios sobre la Muerte. El año pasado organizó el Congreso Internacional Salud-Enfermedad. De la Prehistoria al Siglo XXI, y estaba a cargo de la organización del correspondiente a este año a realizarse

en Campeche. Otro tema que llevamos a cabo fue: “Hay muertos que si hacen ruido”, tema desarrollado en referencia a las muertes por el poder en la época de la Revolución. Para Elsa: “El movimiento político e intelectual que se dio durante el gobierno de Lázaro Cárdenas redescubrió el mundo indígena de México. A partir de ese momento los intelectuales, comunistas, anticlericales y masones transformaron las fiestas de la muerte e insistieron en que el festejo era de origen prehispánico.

En la muestra titulada *El jinete de la muerte*, en referencia al cólera morbus, un grupo de alumnos de la escuela de teatro del INBA, para cubrir su servicio social, hicieron una obra que posteriormente, debido a la nueva entrada de la epidemia a México, fue contratada por la Secretaría de Salud para ser exhibida en diversos puntos de la capital y el Estado de México. Sobre este tema, “La Malvada”, como algunos le decíamos y ella celebraba, nos contaba que hacía 35 años, cuando iniciaba sus investigaciones sobre la demografía histórica de México, en un proyecto interdisciplinario enfocado en Cholula, Puebla, trabajó con los libros parroquiales, donde se asentaban las partidas de bautizos, matrimonios y funciones de la iglesia en la época colonial, y decía: “Uno de los problemas con los que me encontré fue que las grandes epidemias devastaban a las poblaciones. Este tema me obligó a trabajar sobre la muerte y la historia de las enfermedades infectocontagiosas. La mortalidad es la variable que determinó, hasta 1960, el comportamiento global de la población”.

Como historiadora, Malvido nos deja una herencia intelectual valiosa, derivada de su audacia interpretativa y rigor profesional. La profesora Malvido, con gran sentido del humor y reciedumbre, enfrentó a la muerte estudiándola, siempre aguda, severa en la crítica y mordaz en el comentario, a menudo tenía una nota de humor ácido que refrescaba las discusiones más enconadas. Nos plati-



Fotografía Archivo INAH

caba: “Al término del entierro se realizaba un banquete o comilona, de ahí la conocida frase: ‘El muerto al pozo y el vivo al gozo’. Esta celebración es universal; en algunas culturas, como en Europa del Este, se comía al muerto. El pan de muerto y las reliquias de los santos son una reproducción que significa ‘comerte al muerto o hacer comunión con los santos’. Para este momento, el proyecto de congreso Salud-Enfermedad. De la Prehistoria al Siglo XXI funcionaba con gran éxito. En el primer y segundo congreso, la dra. Lorenza Flores y yo presentamos un trabajo sobre enfermedades profesionales en el INAH. Para uno de estos congresos montamos la exposición *Las calaveras de Colón*, la cual acompañamos con otra obra de teatro con el mismo grupo del INBA, en donde se hablaba de las condiciones de salud de las expediciones europeas a las tierras recientemente descubiertas. Esta exposición la llevamos al Fuerte de San Diego, en Acapulco. Como para este momento contábamos con apoyos importantes de varios centros de trabajo, ubicamos en el Museo Spratling un coloquio y exposición con el tema *Máscaras mortuorias*.

Elsa Malvido trabajó aspectos poco estudiados que tenían que ver con la muerte, como los ritos y entierros, la salud, la herbolaria, así como la concepción, formación y desarrollo del homo sapiens, que conducen a que el hombre entierre a sus muertos y les ponga flores.

En el Seguro Social en la Ciudad de Toluca presentamos *Médicos, curanderos y demás yerbas*, programa que nos dejó

grandes satisfacciones porque con esta exposición el proyecto de salud-enfermedad incidía en la comunidad médica, la cual se abría a la discusión con respecto a técnicas alternativas en una época en la que se hablaba de salud para todos en el año 2000. Otro evento con este concepto fue la muestra *Sobre el muerto las coronas*, mediante la cual se exploró la producción, distribución e iconografía de las diversas flores que tienen como destino los ritos funerarios. Algunos de estos proyectos se volvieron itinerantes y así fuimos a Guadalajara, Pachuca y Puebla.

Por razones personales me jubilé. Un año después fui invitada a trabajar al Museo Universitario del Chopo. Acepto el trabajo con la condición de tener tiempo para poder continuar asistiendo al Taller de Estudios sobre la Muerte, lo cual me es permitido. Aquí, con el apoyo de Alma Rosa Jiménez, directora del museo, continuamos con nuestro proyecto y presentamos: *Ritos mortuorios en diversas partes del mundo*, *Las momias y sus rituales*, *Homenaje a Arnold Belkin* (quien además de ser un magnífico pintor fue director de este museo), *Viva el mole de guajolote*, *recordando a los estridentistas* y *De que los hay los hay, fantasmas y aparecidos*.

Elsa siempre tuvo en mente que uno de los cementerios más característicos durante la Colonia fue el de la Santa Veracruz de San Juan del Río, en Querétaro, el cual se construyó en 1855 como resultado de la segunda pandemia de cólera morbo. Las familias ricas no aceptaron enterrarse en el cementerio civil común y establecieron éste junto a la iglesia, en lo alto y fuera del poblado, para evitar los vientos que levantaban los miasmas (microbios), de acuerdo con la legislación borbónica; de ahí el origen católico del Día de Muertos. Fue así que Elsa trabajó hasta fundar en 1996 en este sitio el Museo de la Muerte. Para los coloquios, además de siempre mantener un alto nivel académico, en la música contamos con la Escuela Nacional de Música de la UNAM, con el grupo Adictos a Cantar y con Benjamín y su grupo de jazz. Todas estas actividades las realicé bajo la dirección de Elsa. Elsa no sólo estaba pendiente de esto, también organizaba, coordinaba, buscaba espacios, ponentes, recursos para el congreso que se realizaba un año en el D.F. y el otro en diversos Estados de la República. El resto del año estudiaba, rascaba archivos, escribía, publicaba, corregía tesis, buscaba momias, enterramientos, asistía a congresos, visitaba museos, impartía conferencias, tomaba alcohol, bailaba; fue madre, abuela y pilar de su familia. Además, formó parte de diversos proyectos de investigación del INAH, entre ellos “Chapultepec, cementerio de San Miguel Chapultepec”, “Las catacumbas del Templo de San Agustín, Aguascalientes”, y “Las momias de México”, en el que hizo labor de catalogación para la Dirección de Antropología Física de este instituto, con el cual colaboró más de cuatro décadas.

Protegida por todos los santos protectores de la muerte, epidemias y pestes, formo su cofradía. La muerte fue para Elsa su proyecto de vida, al que le dedicó, decía, “más fidelidad que a mi vida conyugal”. Elsa Malvido, “La Malvada”, fue sobrecargo, estudió Ciencias Políticas, fue una historiadora intachable, mujer controvertida, aguerida, valiente, solidaria, gran amiga. Investigó la muerte y su historia e impacto en la cultura mexicana, desde la era prehispánica hasta la actualidad. Luchó estoicamente tres años contra un cáncer terrible sin quejas. Trabajó hasta el último día de su vida y enfrentó a la muerte como sólo ella lo podría hacer, logrando tener una buena muerte. Nos deja con su actitud una gran lección, con su tesón e inteligencia un legado basto e importantísimo para la investigación histórica.

Querida Elsa: donde quiera que estés, los integrantes de tu cofradía continuarán tu camino, la semilla quedó tatuada en nuestras vidas y prometemos llevar con dignidad y respeto la estafeta. Esperamos que no descanses en paz, pues eso no fue lo tuyo ❖

* Seminario de Estudios sobre la Muerte de la Dirección de Estudios Históricos, INAH



Un palacio para los reinos,
pintura de los reinos



María del Consuelo Maquívar*

en el mundo hispánico
Identidades compartidas



De nuevo tuvo lugar en el Palacio de Iturbide una de las exposiciones más interesantes que se haya podido mostrar al público mexicano en el presente año. La idea surgió hace ya varios años en un equipo de historiadores del arte, entre los que se encontraba la siempre recordada y querida investigadora de la UNAM, tempranamente fallecida, Juana Gutiérrez Haces.

Después de diez años de acuciosas investigaciones sobre la historia de la pintura colonial iberoamericana y europea, que sirvieron de fundamento, el grupo de estudiosos llegó a conclusiones interesantes y por demás acertadas; prueba de ello son los libros de la exposición, bellamente editados, y la exposición misma que, después de exhibirse en el Palacio Real de Madrid y en el Museo del Prado, llegó a la capital de nuestro país. La muestra estuvo conformada por más de un centenar de obras procedentes de museos y colecciones privadas de varios países, como España, Ciudad del Vaticano, Italia, Argentina, Perú, Santo Domingo, Colombia, Ecuador y, desde luego, México.

Como bien se sabe, durante más de tres siglos la Corona española abarcaba gran parte del mundo conocido en su tiempo. Cabe recordar que Carlos I de España no sólo gobernó su propio territorio, sino que además tenía posesiones en Italia y en Flandes, y en América, los virreinos de la Nueva España y Perú. Poco tiempo después, su hijo Felipe II añadió a la Corona las Islas Filipinas, gracias al descubrimiento de la ruta del “tornaviaje” entre los puertos de Acapulco y Manila, hecho que le dio a España la posibilidad de establecer el intercambio comercial más largo en el espacio y en el tiempo —se prolongó por más de 200 años— a partir del cual las ricas mercaderías asiáticas, como las famosas especias, las bellas esculturas de marfil, las ricas sedas y las vajillas de porcelana, fueron amplia-

mente cotizadas por la sociedad iberoamericana. Finalmente, en el siglo XVIII, los Borbones consolidan sus posesiones en Sudamérica y fundan los virreinos de Nueva Granada y Río de la Plata. Por algo desde el siglo XVI Carlos V ya había dicho: “En mis dominios no se oculta nunca el sol”.

Bajo esta perspectiva histórica se estructuró el guión museográfico de la exposición intitulada *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, sugestivo nombre que deja ver claramente cuáles fueron los objetivos que se plantearon. Las obras seleccionadas fueron agrupadas en tres núcleos temáticos: en el primero de ellos, llamado “Formación de un lenguaje visual común”, se mostraron obras de algunos de los artistas europeos que sirvieron de fundamento a la pintura española y que procedían de Flandes –la actual Bélgica– y Holanda, así como de algunas provincias italianas, como Génova, Milán y Florencia, gracias a que Felipe II los contrató para hacer de El Escorial uno de los sitios más espectaculares de su tiempo. Por otro lado, debido a estos contactos políticos, varios artistas viajaron a Italia y tuvieron oportunidad de conocer las obras de afamados pintores renacentistas como Miguel Ángel, en tanto que otros más se formaron en los talleres de algunos de ellos.

Del florentino Bartolomeo Carduccio (1560-1608), quien llegó a Madrid para participar en la ornamentación de la biblioteca de El Escorial, se exhibió la pintura “El Descendimiento”, que en su tiempo mereció adjetivos elogiosos de los propios pintores hispanos, algunos de los cuales la compararon con las pinturas del mismo Rafael. Se exhibió también la pintura intitulada “San Francisco recibiendo del ángel los siete privilegios”, obra de José de Ribera, apodado “El Españoleto”, por haberse formado en Italia –murió en Nápoles en 1652– y en cuyos lienzos claroscuroscistas se aprecia la influencia de Caravaggio.

También en esta primera sección se apreció una pintura de gran formato con el tema y título de la “Purísima Concepción”, del español Francisco Rizzi. Los historiadores españoles opinan que con él se inició la pintura barroca en la Península; es innegable el impacto de Rubens en esta pintura, que se nota especialmente en el colorido y el gran movimiento expresado en el cuerpo de la Virgen María y los escorzos de la multitud de angelitos que la rodean, los cuales aparentan volar alrededor de su imagen.

No podían faltar en esta muestra las pinturas de Francisco de Zurbarán, pintor barroco del siglo XVII que, aunque nunca llegó a la Nueva España, sí llegaron algunas de sus pinturas, y sus modelos influyeron mucho en algunos pintores, por lo que tuvo importantes seguidores.

En el segundo núcleo de la exposición se planteó el interesante tema de los “Hombres, modelos y obras de arte en tránsito”, que para la historia del arte colonial mexicano es por demás importante. Empezando por los artistas que tran-

sitaron del “viejo” al “nuevo” mundo, tuvimos oportunidad de apreciar juntas las obras de los italianos Bernardo Bitti y Angelino Medoro, así como del español Leonardo Jaramillo, que trabajaron en Perú. Junto con estos trabajos, se exhibieron las obras de algunos de los maestros españoles que fundaron los primeros talleres novohispanos, tal es el caso de Andrés de la Concha y Pedro García Ferrer, así como del flamenco Simón Pereyans, cuyas pinturas aún pueden admirarse en retablos de Puebla y Oaxaca.

En cuanto a los modelos utilizados por los artistas, se pudieron observar algunos de los grabados que les sirvieron de inspiración, ya que esa era la manera cómo se debía trabajar el “buen arte de la pintura”, tal como lo afirmaba Francisco Pacheco en su tratado y cuyas recomendaciones fueron tomadas muy en cuenta por varios de los pintores de la Nueva España; por cierto, de este pintor y tratadista del siglo XVII, suegro de Diego Velázquez, también se pudo admirar una de sus Inmaculadas.

La circulación y el empleo de los grabados europeos en la producción de obras de arte en la América colonial es uno de los temas de estudio más atractivos para los que nos dedicamos a esta disciplina. Se sabe que todo el que se consideraba “buen pintor” tenía un amplio portafolio de los grabados que estaban de moda; este hecho también provocó que muchos de los artistas de renombre, como Pedro Pablo Rubens y Martín de Vos, tuvieran a su servicio talleres de grabado que reproducían sus obras, de ahí que pueden encontrarse lienzos con composiciones semejantes tanto en América como en Europa. En esta exposición esto pudo constatarse, pues se mostraron algunos grabados que copiaron los pintores en algunas de sus telas, como el caso de la “Asunción de la Virgen” de Cristóbal de Villalpando, del Museo Regional de Guadalajara, que está inspirada totalmente en el grabado de Schelte Adams Bolswert a partir de una bella composición de Rubens.

En el último módulo de la exposición se contemplaron obras que pretendían enseñar al público las “Identidades compartidas y las variedades locales”; es decir, en este apartado se vio que, a pesar de que en los virreinos se había vivido una historia común con referencia al dominio de la Corona española y los maestros europeos que formaron a los artistas de cada región, en cada virreinato surgieron pintores que supieron imprimir en cada una de sus obras características propias, especialmente a partir del periodo barroco, de manera que se puede apreciar el espíritu creador de cada uno.

Aquí se pudieron contemplar las semejanzas, pero también las diferencias, que hicieron de cada obra una auténtica respuesta de cómo los modelos europeos fueron asimilados y en ocasiones “transformados” en originales producciones en las que se distingue la identidad particular de cada localidad.

Muy interesantes y atinadas fueron las secciones en las que se agruparon algunas obras por su temática, como “Las

Crucifixiones”, “La Purísima Concepción”, “Los Ángeles”, “La Transverberación de Santa Teresa” y “La Adoración de los Reyes”, pues de esa forma el espectador pudo contemplar las semejanzas y las diferencias entre las obras, que aunque seguían una misma composición, lograban distinguirse algunas diferencias entre ellas. Los lienzos que abordan los “Desposorios de María y José” son claro ejemplo de cómo, a pesar de que los tres pintores (un español, un cuzqueño y un novohispano) debieron basarse en un mismo modelo, se observa muy bien cómo cada artista imprimió en su obra su particular manera de interpretarla, tal es el caso de los atuendos de los personajes sagrados y de los ángeles peculiares de los trabajos peruanos.

Una de las secciones más significativas fue la que mostró las devociones marianas de algunas regiones. Las pinturas se hicieron a partir de esculturas,

de ahí que se les haya calificado como “trampantojos a lo divino”; es decir, son imágenes que inspiradas en un bulto redondo de tres dimensiones —así lo indican las peanas sobre las que descansan las esculturas que representaron— se trasladaron a un lienzo, lo cual nos permite deducir la trascendencia que debió tener el culto en cada región. Ejemplo de lo anterior es, entre otras, “La Virgen de los Desamparados”, cuyo culto principal se dio en Valencia, España; en ella se destacan el sinnúmero de joyas y dijes que cuelgan de cadenas de oro en todo el cuerpo de la Virgen, copiada fielmente por el pintor español Tomás Yepes (ca.1610-1674). Con el mismo tema se exhibió el lienzo peruano del siglo XVII de Basilio Santa Cruz Pumacallao, que si bien copia el original en lo general, dista mucho del modelo peninsular, aunque se distingue el tratamiento típico de la decoración de las obras de este virreinato a base de motivos ornamentales dorados.

El lienzo anónimo limeño de “La Virgen de Loreto” es uno de los ejemplos que nos deja ver cómo, a pesar de que este culto fue introducido por los jesuitas a la Nueva España, en las obras mexicanas el tratamiento que se dio a esta imagen fue muy diferente, especialmente en cuanto al rostro moreno de la Virgen, que en las pinturas lauretanas de México casi no se dio. Del pintor novohispano Juan Correa se exhibió “Nuestra Señora de los Zacatecas”, bella obra que custodia el Museo de Guadalupe de aquel estado, en la que hay que apreciar la maestría del artista al tratar esta particular devoción mariana; sobre este lienzo hay que mencionar la bella figura de la niña donante, ricamente vestida y adornada con collares de perlas.

Además de las pinturas de temática religiosa, también en la exposición pudieron admirarse algunos asuntos que aluden a la historia del dominio español sobre tierras americanas; así, se exhibió el retrato idealizado de “Moctezuma II”,





que custodia uno de los museos Pitti de Florencia y que se dice que para ejecutarlo, el pintor novohispano debió inspirarse en las narraciones de los cronistas; se piensa que este lienzo se hizo para enviarlo a los Medici de Florencia y que así conocieran a los antiguos gobernantes de los pueblos conquistados. Igual objetivo se debió perseguir cuando se encargaron a los pintores los biombos que narran escenas históricas, notables en todos sus detalles y con un sinnúmero de personajes; estos son los dos magníficos muebles mexicanos que narran la toma de Tenochtitlan.

En cuanto a los primeros tiempos de la evangelización, se exhibió uno de los interesantes lienzos que, como verdadero documento, da testimonio del bautizo de los Señores de Tlaxcala, presidido por Hernán Cortés y la Malinche. De igual forma, en una singular pintura histórico-alegórica peruana del siglo XVIII, se plasmó la alianza matrimonial de los Loyola y los Borja, con descendientes de la

familia imperial de los incas; curiosa manera de dejar constancia del triunfo de la Iglesia en tierras cristianizadas y educadas por miembros de la Compañía de Jesús.

Las imágenes de “Felipe II y Mariana de Austria”, así como el sin igual lienzo de Miguel Cabrera sobre “La Décima Musa” mexicana, dejan ver algunos de los personajes que merecieron ser retratados para perpetuar su memoria.

La muestra permitió que el visitante pudiera apreciar las diversas técnicas pictóricas que utilizaron los artistas a lo largo de los tres siglos, tanto en Europa como en los virreinos: la pintura sobre tabla y la más común, las telas con pinturas al óleo. También se pudieron contemplar las miniaturas de los Lagarto y algunas láminas de cobre, como las que pintó Cristóbal de Villalpando para la Catedral de Puebla, en las que el artista interpretó temas del Antiguo Testamento.

Ante la imposibilidad de hacer comentarios más extensos sobre esta exposición, me interesa hacer hincapié sólo en dos cuestiones: la cuidadosa museografía permitió que las obras lucieran y se observaran en todos sus detalles, bien por los colores de las mamparas, bien por la acertada colocación de las luces. Los diversos tipos de cederario le brindaron al visitante información suficiente y acertada sobre las obras y los autores y, particularmente, sobre los temas que se abordaron en cada módulo. En pocas palabras, esta exposición demostró una vez más que, cuando detrás de ella hay meses de investigación seria y acuciosa, se logra estructurar un guión museográfico adecuado, en el que las obras elegidas —en este caso las pinturas y los grabados— se corresponden y se relacionan estrechamente con el mensaje que en cada sección se pretende dar ❖

* Dirección de Estudios Históricos, INAH





Retos y desafíos de los museos del INAH

Lorenza del Río Cañedo*



Los avances científicos y tecnológicos son factores que se encuentran estrechamente vinculados a los retos y desafíos que enfrentan los museos del INAH, pero su evolución depende principalmente de las innovaciones en las políticas públicas, así como de la existencia de sociedades cada vez más participativas e interesadas en el ámbito cultural.

El público que visita los museos busca apreciar en ellos no sólo el reflejo histórico y cultural de las diversas épocas,

también espera obtener de ellos aportaciones que le permitan entender mejor su entorno; incluso tiene la expectativa de recibir de ellos propuestas acordes con la realidad en que vive y en la cual proyecta su accionar.

El propósito es que dichos espacios, además de ser comprensibles, logren despertar emociones excitantes. El visitante reclama la novedad, la creatividad y temáticas fascinantes. Hoy por hoy, se buscan experiencias nuevas que abran puer-



la comprensión y la difusión de sus acervos; si estimulan el aprendizaje; si brindan experiencias significativas; si promueven la participación ciudadana no sólo en términos políticos como derechohabientes, sino también sociológicos, como habitantes o visitantes de comunidades diversas.

Lo prodigioso de tales recintos es que en ellos se hace posible convivir con la deliberación, la crítica y la provocación, con lo que en dichos espacios se asumen nuevos conocimientos, valores e incluso destrezas; además de que permiten desafiar de manera versátil, con nuevas actitudes, la cara extremadamente cambiante de las sociedades actuales, de la sociedades modernas, frente a lo tradicional.

La riqueza de dichos espacios que difunden el pasado y custodian la memoria, no depende más de los tesoros en exhibición para unos cuantos. Ahora la riqueza de un museo está más en la gente que acude a apreciarlo que en el valor intrínseco de la obra. Ahora se trata de valores combinados: recinto, espacio, objetos inscritos en un discurso y presentados de tal forma que permiten que en ellos se realice de manera paralela la convocatoria pública; el diálogo, el ejercicio didáctico, el goce, el reconocimiento de la diversidad y la práctica democrática.

Las instituciones museísticas de México no pueden situarse al margen de las transformaciones estructurales y operativas que impulsan los nuevos modelos de organización y de intercambio en el mundo. El quehacer museístico, y particularmente la red de museos del Instituto, se enfrentan a un sinfín de problemas de diversa índole, lo que hace necesario diseñar e implementar políticas, estrategias de acción y prioridades que permitan avanzar, desarrollar y consolidar el sistema museístico más importante del país.

El sumario de retos y desafíos que implican estos espacios, donde hay un enorme quehacer museal acumulado, debe tener por principio reforzar el valor histórico y simbólico del patrimonio cultural que en ellos se conserva, pero este valor objetivo de los museos no se difunde por sí mismo, por lo que es necesario que los actores políticos responsables (federal, estatal y municipal) establezcan una nueva visión de estos espacios culturales con el fin de darles un peso significativo en el desarrollo sustentable en la vida económica y social del país.

Aunque pareciera un aspecto ya terminado, también hay una labor de continuidad que es necesario asumir, labor que la dinámica del quehacer museal impone para lograr una operación certera de estos recintos. Esto hace referencia al marco jurídico y normativo de estos espacios. Concretamente, es importante un control cada vez mayor sobre los inmuebles y piezas que conforman dichos espacios; asimismo, deben darse procesos de transparencia en torno de los apoyos que los recintos reciben de instancias externas: las relaciones que entablan con la sociedades de amigos de los museos; dar a cono-

tas y ventanas con una visión de futuro. El intercambio que los museos facilitan y lo que el público espera de tales recintos, demuestran que los museos son también espacios de socialización, que difunden valores del pasado, del presente y aun del futuro, lo que explica en gran medida la sustentabilidad, en un sentido público, de estos recintos.

Esta función de socialización la ejercerán mejor si se constituyen en verdaderos espacios que faciliten la comunicación,



Museo Casa de Carranza **Fotografía** Cortesía Museo Casa de Carranza

cer y transparentar los mecanismos de trabajo y colaboración que entablan con la federación, los estados, municipios y demás instituciones educativas y culturales.

También los desafíos en el campo museístico y museográfico del país implican realizar una nueva mirada a la promoción y aceptación de iniciativas sociales para la exhibición del patrimonio cultural que contemple la pluriculturalidad del país. Una de las iniciativas que se han promovido en este ámbito ha sido la de convertir los museos en auténticos focos de promoción cultural, con una oferta atractiva para establecer una relación dinámica y continua con la sociedad, así como buscar sistemáticamente el encuentro con su público.

Otro de los retos estriba en la necesidad de fortalecer los cuadros profesionales de alto nivel, ya que a pesar de que en el país existen instituciones que forman y capacitan al personal en las distintas disciplinas del quehacer museológico y museográfico, sigue existiendo una carencia de cuadros profesionales, sobre todo en el ámbito de la administración y la gestión cultural.

Por otra parte, uno de los desafíos más importantes en la vida de los museos, que necesariamente se tendrá que plantear en el futuro inmediato y en el consciente colectivo del instituto, es el quehacer de los sindicatos, puesto que estas organiza-

ciones gremiales habrán de ser revisadas por y desde sus bases, porque, en pleno ejercicio de su autonomía, una vez informados de su misión y sabedores de su participación en el cambio inminente, de ellos mismos habrá de surgir la respuesta que se requiere a efecto de retomar la función que históricamente dio pie a su organización, lo que implica de manera paralela acotar los excesos a que los ha llevado un proceso de enajenación o extrañamiento respecto de sus propios principios.

Democracia, alternancia y transparencia son imperativos hoy en día. El país evoluciona, aunque con vicisitudes, sobre la base de estos lineamientos, pero los sindicatos deben formar parte de este proceso e incluso ser vanguardia, porque es necesario que la base laboral sirva a las instituciones y no a la inversa.

A lo largo de su existencia, en el Instituto se han instituido cotos de poder respaldados por los tres sindicatos (de investigadores, de arquitectos y restauradores y de administrativos, técnicos y manuales), cuyas acciones en general perturban la operación eficaz de estos espacios culturales, en tanto que detrás de tales organizaciones se encubren y disfrazan intereses personales y gremiales que dan lugar a que el Instituto quede en un estado de indefensión y paralización.

Las autoridades, por su parte, han optado por el camino cómodo, favoreciendo las demandas que plantean estos grupos sociales organizados, que avanzan en la lucha por nuevas prestaciones y prebendas en las revisiones contractuales. Esta situación deja al Instituto en una situación de restringido margen de acción y con un limitado presupuesto, lo que propicia, la mayoría de las veces, la paralización de actividades.

Otro de los desafíos que debe destacarse en la definición, la explicación y la concreción del panorama sintomático que afronta el Instituto, y particularmente su sistema nacional de museos, es la ausencia de sensibilidad para capitalizar, o por lo menos iniciar, un proceso de adaptación al fenómeno que se presentó en las últimas décadas del siglo xx y que particularmente se tornó en uno de los principales retos de la era moderna: la utilización del entretenimiento cultural al que empezaron a recurrir las industrias culturales en lugares turísticos, monumentos históricos y zonas arqueológicas.

El sistema museístico no sólo se ha conservado al margen, sin capitalizar este fenómeno, sino que no ha dado muestras de interés en comprender las ventajas que pudieran aportar al propio sistema. A juzgar por los resultados sociales y económicos que estas industrias culturales reportan, se presume que irán en ascenso, permeando e incrementando su presencia y penetración en el mercado cultural.

Los profesionales y especialistas en museos hoy en día manifiestan posiciones optimistas sobre el futuro de estos espacios culturales. Ocupan un lugar privilegiado por el papel crítico y estratégico que desempeñan en un mundo alterado por las tecnologías del futuro.

Por un lado, existe la tendencia de ir borrando los límites entre los museos, las bibliotecas y los archivos, así como ir limitando las fronteras entre la exposición, la publicación y los programas de digitalización. Por otro, desde 1998 existe la tendencia de incluir las nuevas tecnologías de la información, con el programa DigiCULT, que consiste en la redacción de un informe (paisajes tecnológicos para la economía cultural del mañana: girando la llave del valor del patrimonio cultural), en el que se propone preparar al mundo cultural para afrontar el cambio y dar respuesta a los cuestionamientos e interrogantes que se plantean.

Considerando este contexto, hay retos y desafíos de las políticas públicas culturales y museísticas que el país debe afrontar en el siglo XXI y que también se tienen que enfrentar en el Sistema Nacional de Museos del Instituto, ya que es necesario imaginar para el futuro nuevas respuestas y líneas de acción a algunas interrogantes: ¿cómo el Instituto habrá de convertir a los museos en verdaderas vitrinas de la nación, en lugar de bodegas?, ¿cómo estos espacios culturales deberán suscitar la difusión, en vez del confinamiento?, ¿cómo propiciar la generosidad de los coleccionistas, en lugar de la codicia?, ¿cómo fomentar el trabajo responsable de los trabajadores, en vez de favorecer intereses sindicales?, ¿cómo fortalecer el conocimiento y valoración del patrimonio cultural y museístico por parte de las autoridades federales, estatales y municipales?, ¿cómo

formar parte de las instituciones museísticas de vanguardia e introducir los avances científicos y tecnológicos que demanda la era moderna?, ¿cómo detener el robo de piezas de arte?, ¿cómo fomentar la conducción, dirección y honradez de sus directivos?, ¿cómo lograr que los museos se vuelvan fundamentales en nuestras vidas?, ¿cómo evitar que el avance tecnológico introduzca nuevas formas de competencia que invaliden el papel legítimo e importante de los museos?, ¿cómo contrarrestar la tendencia de que el patrimonio digital desplace al real?, y por último, ¿la digitalización del objeto desplazará al objeto?

Éstos y otros cuestionamientos habrán de ser planteados y analizados con la finalidad de promover los cambios y transformaciones que se vislumbran en el área cultural, y específicamente en lo que se refiere a los museos del siglo XXI. Ya en un nivel más general, conviene destacar que lo cierto es que seremos más, pero además mejor educados, más saludables y por consiguiente viviremos más tiempo si observamos con un importante grado de realismo los retos que plantea el mundo del porvenir.

Nuestro asombro ante el pasado es una plataforma útil para encarar con mejor espíritu y con mejores medios la incertidumbre que nos plantea el futuro. De allí que el acercamiento y el conocimiento de los museos no sólo es importante per se, sino que puede formar mejores ciudadanos para encarar el porvenir ❖

* Museo Casa de Carranza, INAH



Museo Regional de La Laguna **Fotografía** Cortesía de la CNME

ÁGUILA REAL

Símbolo vivo de México en el Museo Nacional de Historia

Cristina Martínez*

En la exposición temporal *Águila Real: Símbolo vivo de México*, el Museo Nacional de Historia toma un riesgo dentro de su propia historia como museo. La temática de la exposición vincula las problemáticas contemporáneas en materia ecológica —el peligro de extinción de las especies— con la historia del águila como símbolo de identidad nacional. Este cruce interdisciplinario realizado entre las curadoras del museo, Thalia Montes y Lourdes López, y el biólogo Fulvio Eccardi, derivó en una exposición muy interesante que trabaja sobre el riesgo de supervivencia de las águilas, su frágil situación dentro del planeta y la manera en que el ave se ha transformado como elemento de representación de la identidad en nuestro país.

Águila Real... es un ejemplo de cómo el Castillo de Chapultepec puede tomar una posición mucho más activa dentro de la sociedad, al proponer al pasado como una relación activa con el presente. Es un acercamiento a nuevos planteamientos que permiten al museo ser coherente con su misión, centrada en aquello de que “es el espacio de encuentro de las diversas memorias de nuestro pueblo, para apoyar la construcción colectiva de su historia y diseñar un mejor futuro.”¹

Las exposiciones temporales, como demostró esta muestra, pueden ser la esfera para la exploración de alternativas de comunicación con públicos sensibles a nuevas formas de

aprehender la historia. Es ésta una iniciativa que, de dársele seguimiento en futuros proyectos, puede sostener el discurso coherente del museo y lograr que sus visitantes reflexionen sobre su presente, entiendan su pasado y se sientan más identificados con sus exhibiciones. Las exposiciones temporales representan una oportunidad para acercar a nuevos públicos al museo: aproximadamente el 52% de los visitantes son personas menores a los 25 años, estudiantes de educación media superior y superior, que asisten con familiares, amigos o en parejas.² Las temporales, por su enfoque novedoso, pueden ser un aliado del museo en cuanto a la diversidad que se ha planteado en la misión, y pueden contribuir a generar que los públicos realicen visitas periódicas al sitio ❖

* Investigadora independiente

Notas

¹ Información proporcionada en impresión digital por Julia Rojas, encargada de servicios educativos del Museo Nacional de Historia, durante entrevista realizada por la autora el 29 de marzo del 2011.

² Estudio de público *Los visitantes de la exposición temporal El canto a la patria 1854/2004. 150 aniversario del Himno Nacional Mexicano*, (serie públicos y museos), Disco compacto, México, CONACULTA, INAH, 2005.





Fotografías Cristina Martínez



Fototeca Constantino Reyes-Valerio

de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH

Eulalio Munguía Cruz*

La Fototeca está formada por una importante colección de fotografías, reprografías (copias fotográficas) y diapositivas de inmuebles y planos (siglos XVI al XXI).

Su temática es nacional, y, si bien hace énfasis en la arquitectura, comprende también bienes muebles, colecciones de museos, temas de la vida cotidiana y de carácter etnográfico, entre otros.

Contiene alrededor de medio millón de imágenes realizadas por fotógrafos reconocidos como Charnay, Charles B. Waite, Winfield Scott, Guillermo Kahlo, Hugo Brehme, Manuel Ramos y Luis Márquez.

Conserva negativos de empresas editoras de postales como la Compañía Industrial Fotográfica, Gove & North, La Rochester y la MRM, y registros fotográficos de investigadores e historiadores de arte como Manuel Toussaint, Lauro Rossell, Francisco de la Maza, Manuel Romero de Terreros, George Kubler e Israel Katzman, así como de los investigadores Constantino Reyes Valerio y Mariano Monterrosa.

En 2010 se inició el proyecto de catalogación del acervo fotográfico de la fototeca. Esta labor partió del reordenamiento de las colecciones fotográficas. Se revisó que los materiales pertenecientes al Centro Histórico de la Ciudad de México se encontraran en la región y manzana correspondientes. A partir de ese momento, y con una base previa de ficha de catalogación, se creó el Sistema de Catalogación del Acervo Fotográfico (SICAF), elaborado por personal de la misma fototeca. Dicho sistema permitirá, mediante una página electrónica, la puesta en línea del catálogo del acervo y hacer búsquedas por palabras claves, por nombre de fotógrafo, por dirección o por ubicación geográfica. Actualmente se tienen catalogadas 7 mil fotografías pertenecientes al Centro Histórico. El lanzamiento de la página electrónica está programado para finales del mes de agosto de 2011 ❖

* Fototeca Constantino Reyes-Valerio, INAH



Patio de la Casa del Sol y la Luna, antiguo Mayorazgo de Guerrero, calle Moneda número 20 y 22, Centro Histórico de la Ciudad de México, primer tercio del siglo XX
Fotografía Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH/INAH, número XLVII-85

Las Fiestas del Centenario en el

Museo Nacional

Carla Zurián*

Mil novecientos diez, el año centenario por antonomasia, tuvo un apabullante apoyo de la fotografía, de la prensa escrita y de las plumas más renombradas, que fungieron como portavoces oficiales. Además del inagotable programa de actividades, las inauguraciones de edificios, la visita de cuerpos diplomáticos internacionales y las exposiciones organizadas, otro de los puntales centenarios fueron sus publicaciones científicas, opúsculos, oraciones cívicas, memorias, panegíricos y álbumes conmemorativos, distribuidos por todo lo largo y ancho del país. En especial, los álbumes conmemorativos devinieron estupendas ediciones de lujo, costeadas por el gobierno federal y por la oligarquía empresarial, donde se testimoniaba, por fotografías y fotograbados, el grado de madurez industrial y arquitectónica del México del siglo xx.

Entre otros, se encuentra el raro ejemplar editado por Boullign & Schmidt, *México y las Colonias Extranjeras en el Centenario de la Independencia, 1810-1910*; el libro ilustrado de S. G. Vázquez, producido por la Imprenta Lacaud en 1910, *México y sus alrededores. Guía descriptiva ilustrada*; el *Album Oficial del Comité Nacional del Comercio. Centenario de la Independencia de México, 1810-1910*, a cargo de la Imprenta de Gómez de la Fuente, aderezado con un sinnúmero de fotografías de Ramos y Guillermo Kahlo, o *México en el Centenario de su Independencia. Album Gráfico de la República Mexicana*, impreso en 1910 por el Gran



Marta Ghigliazza y Thalia Montes, *El Museo Nacional*.

Una mirada a las Fiestas del Centenario de la Independencia, 1910, México, INAH, 2010

Establecimiento Tipo-Litográfico de Müller, Hermanos, con prólogo de Eugenio Espino Barros.

Y, sin lugar a dudas, la principal memoria del evento: *La Crónica Oficial de las Fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*, coordinado por Genaro García (entonces director del Museo Nacional y uno de los hombres más allegados a Díaz) y publicado en 1911 bajo los auspicios del mismo Museo Nacional, del cual Condumex hizo una edición facsimilar en 1991, ahora agotadísima. El proceso editorial por el que atravesó aquella costosa edición dio frutos paralelos casi un siglo después, pues las investigadoras Martha Ghigliazza y Thalia Montes lograron recuperar y sistematizar el archivo fotográfico de donde se extrajo la selección final de la *Crónica*.

Este material fue publicado por el INAH en 2010, bajo el título de *El Museo Nacional. Una mirada a las Fiestas del Centenario de la Independencia, 1910*, y prologado por las investigadoras. El libro abre un valioso espectro documental del que no sólo se ha recuperado un archivo de imágenes inéditas, sino donde además se termina por reconocer el férreo control estatal para dirigir cualquier publicación conmemorativa o celebración nacional. Con más de 300 fotografías, esta

publicación cobra vigencia y se convierte en un libro-objeto intemporal. Pero también, y es menester anunciarlo, es una obra que produce una extraña sensación de nostalgia por la ciudad siempre ida, por la entonces ciudad que se conocía recorriéndola a pie, sin prejuicios ulteriores que el simple goce de apropiarse de los espacios urbanos, del barullo callejero: ser uno entre cientos de pasos.

Ahora, en 2011, este álbum es el espejo de aquellos tiempos idos, pero también la simiente de nuestro momento: quizás ya no haya ríos y canales, trenes de mulitas, tranvías, tierras sin fincar, calzadas arboladas o parvadas de loros vespertinas. Quizás muchas construcciones han desaparecido en aras del desarrollo implacable, pero ahora nuestra ciudad puede ser acometida no sólo a pie, sino desde las alturas de sus rascacielos o aviones, desde sus vías subterráneas, desde sus automóviles, ejes viales, circuitos de alta velocidad, pasos a desnivel o segundos pisos. También así resulta bella, si se le sabe disfrutar. Y qué mejor placer que acompañándola en su crecimiento, saber cómo fue hace un siglo y cómo, desde el recuerdo, es ella la que ahora nos ofrece sus fotos de juventud ❖

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH



Centro Mercantil, hoy Hotel de la Ciudad de México, calle 16 de Septiembre y Plaza de la Constitución, Centro Histórico, septiembre de 1910 **Fotografía** Tomada del álbum reseñado, p. 304



Vitrinas para la exhibición de piezas de vidrio

Alejandra Gómez Colorado* /
Alfredo Ríos Zamudio**

En el Museo Nacional de las Culturas se concluyó la renovación del área destinada al Oriente Medio antiguo, que incluye las salas de Egipto, Levante, Mesopotamia y Persia.

En la década de los sesenta, el museo recibió una importante donación arqueológica por parte del gobierno israelí. Entre los notables objetos cerámicos y la estupenda colección de monedas destaca un conjunto de piezas de vidrio soplado, modelado y moldeado, de los periodos helenístico, romano y bizantino (332 a.C.-640 d. C.). Estas colecciones se distribuyeron a lo largo de un pasillo, en donde se ubicó la sala del Levante –término que refiere a la costa mediterránea de Asia. La museografía de este espacio enfrentó varios retos: distribuir la colección en un espacio reducido, adecuarse a un monumento

histórico y crear mobiliario que cumpliera las condiciones de conservación y seguridad.

El diseño de las vitrinas para la colección de vidrio tomó como modelo las cajas de luz del Museo del Vidrio y la Cerámica de Teherán, en donde la iluminación posterior permite apreciar la transparencia e iridiscencia del vidrio arqueológico; de igual manera, los nichos individuales permiten apreciar cada pieza sin perder de vista el conjunto.

A diferencia de aquel modelo, las vitrinas en el Museo Nacional de las Culturas poseen iluminación individual que se proyecta hacia la pieza de frente, mediante lámparas de LEDs colocadas en cada uno de los pequeños nichos, además de la iluminación posterior, con lámparas T5, que mediante un difusor esparcen una luz suave y sin reflejos.

Para lograr armonía, se eligió el plexiglás como único material para el desarrollo del interior de la vitrina: difusor, bases y nichos. Este material no despidе solventes y no desarrolla hongos, además de que otorga un brillo uniforme.

Las vitrinas se cierran con una hoja de vidrio asegurada en las esquinas con tornillos de alta seguridad. Al cerrarse, queda sellada y hermética. La tapa de vidrio lleva un bisel en cada uno de los nichos para realzar la pieza, enmarcarla y disimular el remate exterior del plexiglás.

El tamaño de las vitrinas fue delimitado por el de las puertas de la antigua Casa de Moneda. Al ser estas clausuradas para dividir las salas, se formaron unos cajones para aprovechar la construcción de esas vitrinas enmarcadas en MDF ❖

* Museo Nacional de las Culturas, INAH

** Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH



Reconocimiento al doctor

Carlos Vázquez Olvera

Denise Hellion*

Este 16 de mayo de 2011, el Comité Nacional Mexicano del Consejo Internacional de Museos (ICOM) entregó en el nuevo Museo de la Memoria y la Tolerancia, el Reconocimiento 2011 al Dr. Carlos Vázquez Olvera. Los asistentes a la entrega formábamos un heterogéneo conjunto de generaciones que muestran la presencia y actividad constantes que Carlos ha tenido a lo largo de 35 años de labor en los museos.

El doctor Vázquez se ha desempeñado en su carrera profesional principalmente dentro del INAH, lo que explica el reconocimiento que hoy se le ofrece. Carlos Vázquez ingresó como auxiliar de investigación al Museo Regional de Puebla en 1976; era un joven que con decisión optó por continuar su formación académica y se matriculó en sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana. Ya en la ciudad de México, laboró en la entonces Dirección de Museos, donde fue documentador museográfico y más tarde jefe del Departamento de Exposiciones Itinerantes. Este desempeño lo recuerda mucho él mismo por las experiencias en los museos de los estados, en donde el pequeño equipo de itinerantes debía realizar el traslado y montaje de exposiciones en condiciones adversas en tiempos y recursos. La experiencia conjunta de documentación, investigación, curaduría, gestión, museografía y difusión dejaron la impronta formativa que es seña indeleble de la dedicación al trabajo en los museos. En su ejemplo encontramos la peculiaridad que debiera ser general entre los profesionales de los museos: la transdisciplina. En el caso de Carlos no se trata de una declaración, sino de una formación y actividad de 35 años.

Su formación académica la continuó en la ENAH, a donde ingresó para obtener el grado de maestro en Antropología Social y posteriormente el de doctor en el mismo campo.

Su perfil académico terminó de especializarse cuando ingresó como curador de indumentaria del Museo Nacional de Historia, en donde no bastaba la responsabilidad de la investigación de colecciones, sino que se acercó a la historia del personal del museo. Inquietud que se ha materializado en cinco libros que han sido consultados y citados gracias al manejo de la entrevista oral como fuente indispensable para hacer la historia cultural de los museos. El perfil especializado y la búsqueda del mejoramiento del personal de los museos lo volvió idóneo para regresar a Churubusco, donde participó como estudiante –generación 1974-1975– en los cursos interamericanos de capacitación museográfica que se hacían en conjunto con la OEA. En la década de los noventa le tocó el turno para ser coordinador académico de la maestría en Museología de la ENCRyM. Durante estos años fue el maestro que recuerda una generación de alumno. Ahí participó en la reactivación de la museografía, pero ahora con un fuerte aliento museológico. El documentador, montajista, investigador y curador se perfilaba como maestro de museología. Es en la docencia donde condensa la experiencia para heredar a los jóvenes estudiantes la perspectiva de la complejidad de los museos y la indispensable responsabilidad que debe adoptarse al laborar en ellos. La perspectiva museológica, al ser consultor de la UNESCO, la ha compartido con alumnos de otros países y hoy en día la transmite en la UNAM y la ENAH.

Desde la fundación de esta revista, que llega ahora al número 50, ha sido colaborador, autor, consultor e insistente y firme impulsor para que las páginas de la **GACETA DE MUSEOS** sean espacio de reflexión, análisis e intercambio no solamente de los museos del INAH, sino de las perspectivas internacionales. Por todo ello felicitamos al doctor Carlos Vázquez Olvera en su merecido reconocimiento y nos congratulamos de que forme parte de nuestro Comité Editorial ❖

* Biblioteca Nacional de Antropología e Historia



Reconocimiento a Miriam Kaiser

Obrera de la cultura

Alejandra Barajas*

Apasionada, generosa, rebelde, modesta, inteligente, sabia y sencilla. Estos fueron algunos de los adjetivos que Jaime Labastida, director de la Academia Mexicana de la Lengua, Eliseo Garza, director general de los tres museos en Nuevo León, y Héctor Romero Lecanda, director de Desarrollo y Difusión Cultural del Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, utilizaron para describir a Miriam Kaiser.

La mañana del domingo 10 de julio, la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes recibió a más de 300 personas. El motivo: reconocer la trayectoria y gran aportación de la maestra Kaiser en el campo de las artes y la cultura de nuestro país.

El homenaje, organizado por la Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes dio inicio al ciclo *Protagonistas de la Cultura*, y



Fotografías (izquierda) Cortesía ICOM México (Arriba) Melitón Tapia

quién mejor que Miriam para encabezar la lista de gestores culturales que han desarrollado con gran profesionalismo y acierto los cargos que les han sido otorgados.

Miriam, quien fue directora del Museo del Palacio de Bellas Artes y de la Sala de Arte Público Siqueiros, inició su carrera en la Galería de Arte Mexicano. Ha colaborado en la creación de distintos museos de la República, brindando asesoría y cerciorándose de que éstos cumplan con los elementos esenciales para la conservación del patrimonio. Esto sin mencionar la entrega y pasión que ha puesto en cada proyecto, misma que ha contagiado a todos aquellos que han tenido la fortuna de trabajar a su lado.

Capaz de diagnosticar en una breve visita si un espacio es el adecuado para el desarrollo de un museo, la maestra Kaiser ha sido y seguirá siendo pieza clave en el sector museístico. Su visión de la cultura y su visión de la práctica cultural han facilitado la toma de decisiones, y con ello ha llevado a cabo acciones encaminadas a la conservación, investigación y difusión del arte.

Quienes hemos trabajado en instituciones dedicadas a la cultura, sabemos que esta labor no es tarea fácil, y como Miriam misma expresó, la gestión de proyectos hoy en día es complicada, ya que “cada vez hay más requisitos que cumplir para el cuidado de las obras”. Sin embargo y a pesar de ello, sigue convencida de que ésta es una labor de gran sacrificio pero maravillosa, la cual no cambiaría por nada ❖

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH



Fotografía Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH/INAH, álbum 10, t. XX, DC-63

Vitrina de la Alhóndiga

Rogelio García Espinoza* / Denise Hellion**

A finales de la década de los sesenta, la museografía en nuestro país aprovechaba los espacios de exposición, en muchas ocasiones con bastantes limitaciones por ubicarse en inmuebles históricos, a partir de la colocación de vitrinas cuyo respaldo de madera funcionaba como mampara interior para la distribución de las colecciones. En esta fotografía de José Lameiras, fechada en 1968 y lograda en una de las salas del Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas, se observa la distribución de diferentes grupos de piezas cerámicas con representaciones antropomorfas.

Era la propuesta museográfica del momento y fue adoptada y aplicada con rigor por el maestro José Chávez Morado, en ese entonces director del Museo. Al fondo, los bastidores de madera permitían agrupar las piezas y mantenerlas en conjuntos diferenciados, como las figurillas tipo Chupícuaro en la parte central y superior. De igual manera, prismas de madera pintada y/o forrada con paños servían para hacer colocaciones en diferentes alturas sobre la base de la vitrina, y se aprovechaba el colorido de las telas para lograr una mejor composición y equilibrio en la colección. La iluminación se resolvía a través de tubos de luz fluorescente y difusores de acrílico colocados en la parte superior de la vitrina. Al frente se observa el uso de dos vidrios, uno de ellos se deslizaba por rieles metálicos para facilitar el mantenimiento y limpieza, actualizar la información de cedularios e inclusive simplificar la rotación de piezas ❖

* Tiempo Rojo

** Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

GACETA DE MUSEOS

Colaboraciones

CRITERIOS DE PUBLICACIÓN

Todas las propuestas serán sometidas a dictamen, de cuyo proceso se mantendrá informados a los autores.

Los trabajos enviados tendrán una extensión mínima de dos cuartillas y una máxima de tres (en el caso de las reseñas), y de cinco a doce cuartillas los artículos en general. El formato deberá ser Word, a doble espacio y tipografía Times New Roman a 12 puntos (aproximadamente 350 palabras por folio, o 1960 caracteres con espacios).

Las imágenes se enviarán en archivos jpeg o tiff, con dimensiones mínimas de media carta (21.5 x 14 cm) y resolución de 300 dpi.

CONTACTO

gacetademuseos@gmail.com



GACETA DE MUSEOS

Vitrina de la Alhóndiga

FOTOTECA CRV-CNMH-INAH