

GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | DICIEMBRE DE 2017 - MARZO DE 2018 | NÚMERO 69
45 PESOS



Homenaje a Iker Larrauri

SECRETARÍA DE CULTURA

Secretaría María Cristina García Cepeda

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General

Diego Prieto Hernández

Secretaría Técnica

Aída Castilleja González

Secretaría Administrativa

Maribel Núñez-Mora Fernández

Coordinadora Nacional de Difusión

Adriana Konzevik Cabib

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

José Enrique Ortiz Lanz

Directora Técnica, CNME

Mónica Martí Cotarelo

Directora de Exposiciones, CNME

Eva Ayala Canseco

Director de Museos, CNME

Juan Garibay López

Encargada del despacho de la Dirección de Publicaciones, CND

Alejandra García Hernández

Subdirector de Documentación, Información y Normas, CNME

Alejandro Sabido Sánchez-Juárez

Subdirector de Exposiciones Internacionales, CNME

Miguel Ángel Trinidad

Subdirector de Museografía, CNME

Jesús Álvarez

Subdirector de Publicaciones Periódicas, CND

Benigno Casas de la Torre

GACETA DE MUSEOS

Director fundador

Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla Giles

Fernando Félix y Valenzuela

Denise Hellion Puga

Miriam Kaiser Wachsmann

María del Consuelo Maquiver

Thalía Montes Recinas

Bertha Peña Tenorio

Rosa María Sánchez Lara

Carlos Vázquez Olvera

Coordinadora del número

Ana Graciela Bedolla Giles

Editora

Gloria Falcón Martínez

Fotógrafo

Gliserio Castañeda García

Apoyo logístico y redes sociales

Lucero Alva Solís

Edición y diseño

Raccorta

Apoyo editorial y difusión

Ruth Lucrecia Totolhua Cotzomi

Portada Retrato de Iker Larrauri

Fotografía © Gliserio Castañeda



GACETA DE MUSEOS, tercera época, núm. 69, diciembre de 2017-marzo de 2018, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102, ISSN: 1870-5650, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16122, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Imprenta: Taller de Impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Col. Culhuacán, C.P. 09840, Deleg. Iztapalapa, Ciudad de México. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 16 de marzo de 2018 con un tiraje de 1 000 ejemplares.

Las opiniones vertidas en los artículos de GACETA DE MUSEOS son responsabilidad de los autores.

Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro.

Correo electrónico: gacetademuseos@gmail.com / Facebook: Gaceta de Museos / Twitter: @gacetademuseos

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos>

Sumario

- 2 Presentación
- 4 Los museos escolares.
Un programa de educación práctica
Iker Larrauri Prado
- 10 El trabajo de Iker Larrauri en el INAH
Leopoldo Zorrilla Ornelas
- 20 El Caracol de Iker Larrauri
Pavel Ignacio Luna Espinosa
- 30 Iker Larrauri y los gliptodontes
Raúl de la Rosa
- 36 La profesionalización de un oficio.
Iker Larrauri y Museográfica, S. C.
Teresa Márquez Martínez y Marco Barrera Bassols
- 40 Una renovación olvidada.
Participación, pragmatismo y enfoque social
en la museología de Iker Larrauri
Alejandro Sabido Sánchez-Juárez
- 44 La participación de Iker Larrauri
en la formación de profesionales en
las tareas del INAH
Carlos Vázquez Olvera
- 50 Para Iker Larrauri
Pedro Miguel
- PUNTES**
- 52 Cultura en resistencia. Exposición
del Centro Cultural Keren Tá Merced
en Casa Talavera
Fernando Félix
- RESEÑA**
- 61 Exposición *Escudo Nacional. Flora, fauna
y biodiversidad*
Cora María Antonieta Falero Ruiz
- FOTO DEL RECUERDO**
- Las escenas del museo y los personajes
que les dieron vida
Julieta Gil Elorduy

Presentación

El comité editorial de GACETA DE MUSEOS asumió el compromiso de contribuir a la divulgación de la obra de Iker Larrauri Prado. Ante la dificultad de dar cuenta de un trabajo tan amplio, profundo y diverso, optamos por integrar un número ilustrativo de algunos aspectos de la prolífica vida profesional del maestro, en particular aquellos relacionados con sus aportaciones a la museología y la museografía.

Por medio de muchas voces se conformó un número fiel a las convicciones presentes en los proyectos de Iker: la necesidad imperiosa de que los museos se comprometieran de manera activa con la sociedad con base en la educación, concebida ésta como una acción —y no una declaración— formativa en más de un sentido: en la conservación y protección del patrimonio, en el disfrute por el conocimiento y en el ejercicio del derecho a la cultura.

Con ese espíritu decidimos iniciar con un texto del propio Larrauri acerca del Programa de Museos Escolares desarrollado en el INAH. Éste fue un proyecto de alcance nacional y con prestigio internacional, el cual acentuaba la necesidad de involucrar a las comunidades en las tareas relativas al patrimonio cultural y la importancia de que los niños ejercieran un papel protagónico.

El texto de Leopoldo Zorrilla es una “arqueología de la memoria” extensa y evocadora donde relata que formaba parte de un grupo entusiasta, juvenilmente “izquierdoso”... donde vio a los entonces aprendices de museógrafos —Larrauri, Angulo, Vázquez y Teté Dávalos— en sus “discusiones y sudores”. El autor añade una lista de museos nuevos y reestructurados por Iker como director de Museos, y menciona otros proyectos realizados por él, o bien con Jorge Agostoni, para el Museo de Culturas Populares; por ejemplo, las exposiciones dedicadas al maíz, a los obreros y a los pescadores. Zorrilla menciona que Iker cambió el paisaje de México con sus graneros en forma de conos, los cuales diseñó para la entonces Compañía Nacional de Subsistencias Populares (Conasupo), y de igual modo que su creatividad se expresó en muchos logotipos, de los cuales están vigentes el de la Secretaría de Salud y el del propio INAH.

Pavel Ignacio Luna resume la creación del primero de los museos modernos en México, impulsado por Jaime Torres Bodet: la Galería de Historia, con un edificio *ex professo*, realizado por el arquitecto Ramírez Vázquez. Al concebirse como un espacio de avanzada, no tuvo en su interior una sola pieza antigua, sino dioramas y maquetas con recreaciones del pasado. Luna recuerda al equipo que instrumentó el proyecto: Arturo Arnaiz y Freg, quien escribió el guión, en tanto que la realización de escenas y pinturas estuvieron a cargo de Julio Prieto e Iker Larrauri.

En un artículo de carácter biográfico, Raúl de la Rosa ofrece una crónica de la vida de Iker y de las disciplinas que aprendió y practicó: como escenógrafo, como arquitecto, como arqueólogo, como dibujante y como museógrafo ocupado en la planeación y la museografía del Museo Nacional de Antropología en Chapultepec. De la Rosa destaca el mural acerca de la fauna del Pleistoceno —los iguanodontes— y refiere cómo el propio Larrauri reconstruyó a estos animales a partir de información y de los restos óseos que había a la mano. Además comenta dos aspectos de la obra de Iker poco mencionados:

el diseño original de la Sala Mexica y su trabajo artístico, ejemplificado en la escultura monumental del *Caracol* o *Sol de Viento*, ubicada en el patio central del museo.

En un texto en coautoría, Tere Márquez y Marco Barrera rememoran el nacimiento de Museográfica, S. C., la empresa fundada por Larrauri y Agostoni cuando los despidieron del INAH. Los autores afirman que éste fue un importante paso hacia la profesionalización de la museografía y describen las grandes obras que emprendieron, así como las innumerables propuestas que no llegaron a realizar. Así, en su artículo “La profesionalización de un oficio. Iker Larrauri y Museográfica, S. C.” comentan:

Así, mientras Jorge Agostoni resolvía el espacio y diseñaba con gran detalle y generosas soluciones la distribución de las colecciones —si las había— o de los elementos museográficos complementarios, Iker Larrauri se ocupaba de la comunicación en sentido amplio con el público. Él sabe desdoblar, como pocos, lo que está oculto en los objetos.

Por su parte, Alejandro Sabido ofrece un análisis agudo de la “Política de Museos” delineada por Iker y su equipo durante su gestión como director de Museos del INAH. El documento critica, entre otros aspectos, el centralismo y la falta de relación de los museos con su entorno, el carácter elitista de los recintos y la prevalencia de la visión histórica de los grupos hegemónicos de la academia y del poder. En cambio, Larrauri proponía un papel de los museos mucho más comprometido con su realidad y con las demandas de conocimiento de sus públicos. El autor enfatiza en la vigencia de los planteamientos de Larrauri tantos años después y reflexiona acerca de la posibilidad de que esa pertinencia se sustente en el acento que siempre puso en la participación social.

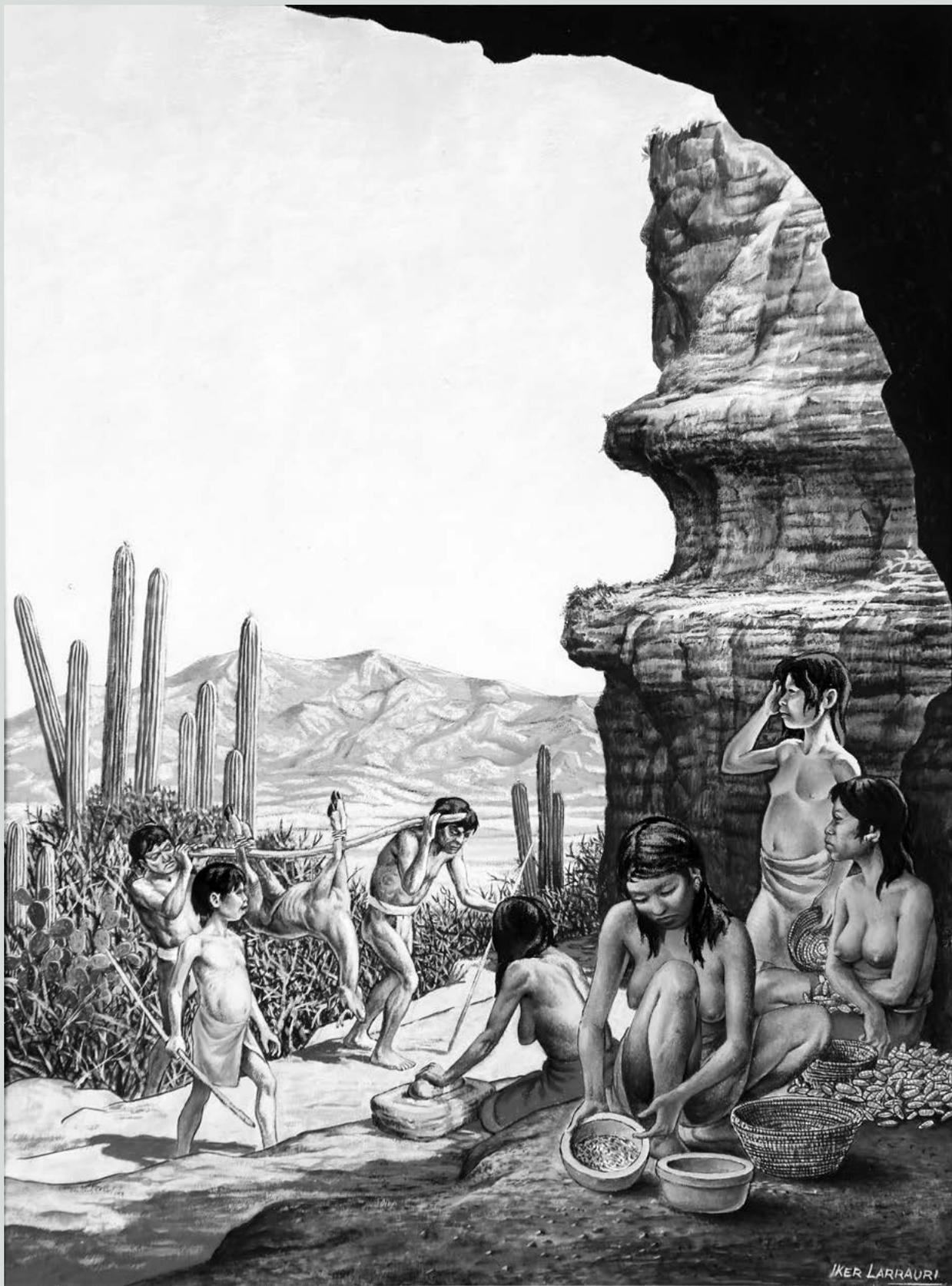
Carlos Vázquez presenta un texto que explora un aspecto puntual de la vida profesional del maestro: su labor como docente y en el diseño curricular; esto es, sus contribuciones a la formación de profesionales en labores sustantivas como la conservación y la museografía para México y América Latina.

Por último, Pedro Miguel demuestra que Iker es uno de esos personajes que dejan huella. Habla de sus cualidades humanas y profesionales, de su vida, sus actos y sus obras, con un lenguaje digno del gran escritor que es. En sus palabras: “Ésta es una de esas raras ocasiones en que puedo estar seguro de que nadie estará en desacuerdo con lo que digo”. Y así es.

En la sección *Puentes* se describe una experiencia elocuente de resistencia civil, fundada en un proyecto educativo y cultural para los niños del mercado de La Merced. La investigación y el diseño museográfico realizado en Casa Talavera estuvieron a cargo de Fernando Félix.

Cabe destacar que varias de las colaboraciones que integran esta entrega se vieron enriquecidas con una selección de las obras plásticas de Iker, las cuales nos permiten conocer una parte de su faceta como artista ✦.

Ana Graciela Bedolla y Mayán Cervantes



Iker Larrauri, *Campamento en Tehuacán*, 1965, acrílico/óleo sobre masonite, 46 x 34 cm **Fotografía** © Gliserio Castañeda García

Los museos escolares. Un programa de educación práctica¹

Iker Larrauri Prado*

Con el propósito de establecer un museo en cada escuela del país, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) inició, en julio de 1972, el Programa de Museos Escolares. Actualmente son más de 400 escuelas las que lo han adoptado en 11 de los 31 estados de la república y en situaciones muy diversas de desarrollo, lo mismo en zonas rurales que urbanas, algunas de ellas con un fuerte desarrollo industrial, otras dentro de una economía casi de subsistencia. Esto ha permitido comprobar que los planteamientos que rigen el programa son válidos y pueden aplicarse en poblaciones recientemente establecidas o en comunidades de vieja raigambre cultural, tanto en pequeños pueblos campesinos como en las grandes ciudades, ya que las escuelas, con su organización propia, constituyen la base sobre la cual funcionan los museos escolares.

El programa tuvo su origen en un triple propósito:

- 1 Lograr una participación amplia y voluntaria de la población en la protección y conservación del patrimonio cultural.
- 2 Modificar radicalmente la relación tradicional del público con los museos para convertirlos en un instrumento cultural efectivo de uso popular.
- 3 Dotar en forma indirecta a las escuelas de materiales auxiliares didácticos.

A estos planteamientos se agregan, como condicionantes, alcanzar las metas propuestas con una inversión muy baja y extender el programa a todo el país en un plazo relativamente corto, sin necesidad de crear un complejo aparato administrativo y operativo.

Las características fundamentales del programa se resumen en los siguientes puntos:

- 1 Es un programa de alcance nacional.
- 2 Su acción es permanente y continua.
- 3 Se apoya básicamente en la acción coordinada de los alumnos y profesores en cada escuela con la colaboración de la comunidad.
- 4 Los museos que se crean no constituyen una entidad aparte de la escuela, sino que se integra a su organización.
- 5 Es un programa de participación voluntaria. En ningún caso las autoridades escolares impondrán su adopción.
- 6 La promoción de los museos y la orientación del programa son responsabilidad del INAH hasta el momento en

que se alcance un nivel de desarrollo que asegure la continuidad de la obra sin su intervención.

- 7 La formación, organización y manejo del museo escolar corresponde fundamentalmente a los alumnos.
- 8 Los profesores intervienen en las actividades del museo escolar como asesores de los alumnos, dando apoyo y orientación a sus decisiones sin imponer su autoridad.

El programa lo maneja una oficina coordinadora que se compone de tres secciones: la administrativa, la de investigación y asesoría y la de promoción. Tiene además un pequeño taller de diseño y producción de materiales gráficos y de exhibición. En cada estado de la república a donde se extiende el programa se establece una jefatura de promoción que trabaja con autonomía de acuerdo con los lineamientos generales del programa, siempre en contacto con la oficina coordinadora, pero con libertad suficiente para adoptar las modalidades de procedimiento que resulten más efectivas en el medio dentro del cual se actúa.

Los promotores del programa son profesores normalistas, la mayoría de enseñanza primaria. Se les selecciona localmente, pues deben residir dentro del área en que han de trabajar. En general son profesores de algunas de las escuelas en que se inicia el programa y que, desde el primer momento, demuestran especial interés y entusiasmo.

La Secretaría de Educación Pública (SEP) y las direcciones estatales de educación los comisionan para trabajar en la promoción de los museos, conservando su plaza y sueldo. Los directores de educación en los estados no siempre están dispuestos a permitir que alguno de sus profesores deje de impartir clases a un grupo escolar para trabajar en el programa. Sin embargo, han sido convencidos de que los beneficios derivados del trabajo de un promotor de museos compensan ampliamente la labor didáctica que, durante algún tiempo, dejan de realizar, pues su trabajo abarca varias escuelas y en cada una de ellas todos los grupos participan en las actividades del museo. En la práctica, el mejor argumento ha sido una visita a alguno de los museos ya instalados en otros lugares donde se pueden observar directamente los resultados y escuchar las opiniones de los profesores y de los niños que ya han participado en el programa.

El aspecto más importante del programa es que los niños son quienes hacen el museo. Ellos lo organizan, lo montan y administran; pero, sobre todo y principalmente, forman

las colecciones. Ésta es la actividad básica que requiere del establecimiento de una relación dinámica entre el profesor y los alumnos para convertir la posición pasiva, receptora, de los niños en actitudes de participación activa; relación en la cual el maestro deja de ser un preceptor para convertirse en el guía del grupo, que lo induce a adquirir, explorar y descubrir semejanzas y diferencias significativas, aprovechando siempre al máximo la curiosidad y los intereses propios de los niños.

De esta manera se practican en la escuela actividades cotidianas que hasta ahora parecían reservadas sólo a los especialistas e investigadores: coleccionar, describir los materiales que los alumnos han localizado y seleccionado, movidos por su afición y gusto; registrarlos y documentarlos para ser agregados al museo y en la disposición de toda la escuela y de su comunidad.

A los promotores del programa y a los maestros se les instruye para que no sean ellos quienes ofrezcan a los niños la información relativa a los objetos; su misión es orientarlos y animarlos para que salgan del salón de clases en busca de esta información entre sus parientes y vecinos, y se relacionen e interroguen a cuantas personas consideren capaces de aportar un dato.

Así, si su propósito es formar un esqueleto, de quienes más aprenderían la forma de hacerlo sería del carnicero, del enterrador o del médico del lugar. De la misma manera, para preparar una colección de minerales convendría que interrogaran a los alfareros, los canteros y los albañiles, o a quienes comercien con materiales de construcción. Los jardineros pueden también aportar una información valiosa, lo mismo que los mineros, los ingenieros y los geólogos, si los hubiese. Para otros asuntos lo acertado sería preguntar al boticario, a los comerciantes en el mercado, a los arrieros, a los pastores y, sobre todo, a los ancianos, que conocen muchos detalles que a otros se les escapan. Naturalmente, los niños recurrirán primero a sus padres y de ellos obtendrán no sólo información, sino muchos objetos que sobran o estorban en la casa, pero que en el museo adquieren un valor especial. Con esto se establece una relación mucho más viva de la que comúnmente existe entre la escuela y la comunidad, motivada por el museo y el interés de los niños.

Seguramente, al clasificar sus materiales, los niños les darán nombres comunes en la localidad o los que ellos inventen para identificarlos; de igual manera adoptarán criterios y categorías para agrupar los especímenes, que no corresponderán a las clasificaciones más ortodoxas y generalmente aceptadas por los académicos. Al principio, el museo se llenará de objetos disímiles y poco relevantes en una acumulación caótica aparente. Su aspecto sería el de un bazar que recibiese indiscriminadamente cuanto la imaginación de los chicos les dictase. Pero todos los grandes solemnes museos nacieron de la misma manera y en los museos escolares habrá que repetirse,

en corto plazo, el proceso de selección, depuración y sistematización que tantos años se ha necesitado en aquéllos.

Lo que realmente importa es la participación en el proceso, en la actividad necesaria para la creación del museo. Éste, con el paso del tiempo, habrá de perfeccionarse y enriquecerse para propiciar el surgimiento de un museo local, el museo de la comunidad fuera ya de la escuela. En caso necesario, el museo escolar podrá desmantelarse periódicamente para volver a iniciar la tarea, conservando sólo aquellos ejemplares que se valoren en forma especial.

Los alumnos llevan al museo todo aquello que les interesa o consideran que amerita depositarse en él. Cada pieza se registra, y quien la obtuvo debe aportar los datos relativos a su procedencia y los antecedentes conocidos o investigados por él. Se procura entonces que él mismo reúna más información y descubra la manera en que su espécimen se relaciona con otros objetos para agregarlo al conjunto. Se le orienta para que prosiga el trabajo sobre el tema, en colaboración con otros compañeros, de manera que el impulso inicial que motivó la localización y obtención de una pieza lleve a compartir inquietudes semejantes y, sobre todo, a participar en los siguientes pasos necesarios para la integración correcta de las colecciones, su conservación y el montaje de las exposiciones.

Las actividades relacionadas con el museo no se distribuyen por grados; al contrario, se procura que sean compartidas por todos los niveles fuera del salón de clases. El museo es un lugar de concurrencia libre para todos los niños y en él se establece una colaboración independiente de la estructura formal de los grupos. Generalmente, al terminar un año escolar, lo único que queda como registro de la actividad desarrollada en la escuela son las papeletas de calificaciones, un certificado de estudios y posiblemente una fotografía del grupo. Cualquier otro elemento palpable, objetivo, se pierde. Con una orientación adecuada, el trabajo de profesores y alumnos puede producir materiales que no sólo quedan como testimonios en el museo, sino que se usan posteriormente como auxiliares didácticos. Como la producción es constante, ya que año tras año hay nuevas aportaciones, se establecen criterios de selección para sustituir los objetos que el uso haya gastado o los que se superen con una mejor realización. En los registros del museo quedan inscritos estos cambios. Así, los museos escolares constituyen un índice objetivo de los niveles alcanzados por la escuela. Para los niños son motivo de orgullo y para los profesores, una muestra tangible de su esfuerzo.

Otro aspecto importante son los intercambios de materiales e información entre los museos escolares. Se ha logrado que estos intercambios lleguen a escuelas que se localizan en poblaciones muy distantes entre sí y no solamente en las cercanas. Los niños de un lugar forman colecciones que envían a otras escuelas y solicitan a cambio algo que les interesa en especial o que necesitan para complementar sus colecciones.



Croquis de una de las rutas de museos escolares de Oaxaca **Fotografía** © Gloria Falcón, AHI/INAH

En todos los casos deben ir acompañados de la información respectiva. Son muy diversos los materiales que se manejan en los intercambios; pueden ser fotografías tomadas con cámara de cartón sin lente que muestran aspectos de la población, el paisaje o la escuela, o bien tarjetas postales, o una colección de minerales o moluscos que se remiten a cambio de un muestrario de maderas tropicales, algunas piezas de artesanía o el esqueleto de un reptil.

Esta actividad se complementa con visitas a las otras escuelas para ver los museos que han formado y en qué lugar fueron colocadas las piezas que se les enviaron. Generalmente, el grupo visitante lleva algunos objetos como obsequio y regresa con nuevas experiencias y más materiales para enriquecer su propio museo.

Para promover el establecimiento de los museos escolares en alguna región, el programa sigue un esquema de procedimientos que resume los pasos necesarios y el orden en que deben cumplirse. En primer lugar, para caracterizar y delimitar el área de acción, se reúnen y estudian informes y estadísticas y se hace un reconocimiento en el campo para cotejar la veracidad de los datos. Conocidas las características y límites del área y considerados los recursos disponibles, se establecen las metas que habrán de alcanzarse conforme a un calendario. En todos los casos se procura empezar el trabajo en las condiciones que más favorezcan el éxito de las primeras promociones.

Una vez programada la acción inicial, se hace contacto con las autoridades de la entidad para darles a conocer los objetivos, características y procedimientos del programa. Se solicita de ellas cooperación, apoyo y muy especialmente orientación para el mejor desarrollo de las actividades, ya que en muchos lugares existen circunstancias particulares o intereses locales que deben tenerse en cuenta.

Lograda la aceptación de las autoridades, los promotores visitan las escuelas directamente y proponen la idea a los profesores y al director, a quienes se advierte que no tienen obligación alguna de adoptar el programa si no ven en ello un beneficio para la escuela. Si su respuesta es favorable y entusiasta, se imparte a los profesores un cursillo de cinco días durante las horas del recreo. Después se forma un consejo mixto que se encargará de la organización y control del museo. Este consejo se integra por cinco alumnos que ocupan los puestos ejecutivos y dos profesores que fungen como asesores. Todos ellos son elegidos en asamblea general de la escuela: alumnos, profesores, el director y los representantes de la sociedad de padres de familia. Los miembros de esta última designan a dos personas auxiliares del consejo. El desempeño de los puestos tiene duración de un año.

A partir de ese momento los promotores visitan regularmente la escuela, una vez por semana, para orientar, supervisar y estimular las actividades. Se ha visto que uno de los factores

que más ha contribuido al éxito del programa es mantener en forma ininterrumpida las visitas semanales de los promotores. Su asistencia a las escuelas no está limitada a un ciclo o etapa de desarrollo del museo. Esto se ha logrado mediante un sistema operativo que regula la ampliación progresiva del programa para agregar nuevos elementos a los grupos de trabajo, que se capacitan prácticamente durante el desarrollo de las actividades.

El grupo inicial lo forman tres promotores adiestrados previamente, quienes principian la labor en el área designada. Se calcula que este grupo, al término de cuatro meses —medio año escolar—, habrá logrado fincar las bases para el desarrollo de 12 museos escolares. En la siguiente etapa —otros cuatro meses—, dos personas del grupo se desplazan para iniciar el trabajo en 12 escuelas más, cada uno, mientras que el otro continúa su atención permanente a las 12 primeras. Al pasar a promover la formación de los nuevos museos, cada promotor agrega dos personas más para integrar su grupo de trabajo, quienes lo habrán de auxiliar durante cuatro meses. Al cabo de esta etapa, esos dos auxiliares estarán suficientemente capacitados, en la práctica, para pasar a su vez a formar 12 museos cada uno, con el auxilio de dos nuevas personas, y así sucesivamente. De esta manera el programa se extiende en progresión geométrica, al mismo tiempo que se capacitan más promotores sin interrumpir la atención de los museos ya formados.

Durante la temporada larga de vacaciones escolares se organizan reuniones regionales, procurando que los promotores que han trabajado en un área viajen a la reunión en otra distinta. Durante 15 días se revisan colectivamente las experiencias, se hacen proposiciones, se modifican métodos y enfoques, se comparan resultados y se planea el trabajo para el siguiente año escolar. Al mismo tiempo se imparten cursillos sobre distintos temas que los propios participantes seleccionan.

En 1975 se han practicado muchas de las ideas propuestas por los promotores; algunas se orientan a simplificar los procedimientos; otras plantean la necesidad de crear formas de organización más efectivas para responder a la demanda, cada vez mayor, por parte de las escuelas en todos los estados de la república. En 1976 el programa continuará ampliándose en las entidades donde ya funciona y será extendido a otras que han solicitado museos escolares.

INSTRUCTIVO DEL PROGRAMA DE MUSEOS LOCALES Y ESCOLARES 1975

Generalidades

Con la finalidad de proteger el patrimonio cultural de nuestro país, el INAH ha desarrollado diversos proyectos y programas. Entre ellos, la creación de museos constituye una de las actividades más importantes.

El museo cumple, entre otros más, con dos propósitos fundamentales:

- 1 La conservación de diversos objetos y su relación con todos los aspectos de una localidad.
- 2 La posibilidad de darlos a conocer con su correspondiente interpretación.

Esta doble intención se persigue con el Programa de Museos Locales y Escolares en un intento de llevar a los diversos sectores sociales de todo el país, museos que funcionen como complemento de los programas educativos de enseñanza formal y que constituya una auténtica expresión de la historia y la creatividad de los habitantes de una población.

La idea directriz del Programa de Museos Locales y Escolares ha sido la de aumentar al máximo el número de ciudadanos conscientes del valor de sus bienes culturales, de tal forma que se propicie así la tarea colectiva tendiente a protegerlos. Asimismo, cabe señalar, como interés específico del programa, la preocupación por la interacción entre el museo y los problemas característicos de la comunidad en que se encuentre. En otras palabras, el museo debe mostrar el desarrollo socioeconómico y cultural del hombre en un lugar concreto, de manera que los visitantes, tanto del lugar como de fuera, al conocer el museo, puedan comprobar lo mejor posible todo lo que interesa, afecta y determina la vida de la comunidad en un momento concreto y en el curso de su devenir histórico.

¿Dónde establecer un museo local?

En su primera etapa, el Programa de Museos Locales y Escolares ha tomado como punto de referencia las solicitudes recibidas de diversas partes de la república por la Dirección de Museos y que, por alguna circunstancia, no han podido ser atendidas. Al ser creado este programa, las solicitudes le fueron remitidas y se ha hecho una selección de ellas.

Por otra parte, es el criterio patrimonial del programa que la creación de museos locales dependerá básicamente del crecimiento del Programa de Museos Escolares. Se considera aquí que un número importante de museos escolares rebasará en un momento dado las metas que le corresponde, ya sea por su limitada capacidad física como por el interés creciente de la población, lo que hará surgir la necesidad de un museo local que contará con mayores perspectivas. Una tercera posibilidad es que un museo de sitio se convierta en museo local. Puede haber otras solicitudes, como las expresamente dirigidas al programa y las provenientes de algún Centro Regional del INAH.

Objetivos

Existe el convencimiento de que cada población, por pequeña que sea, tiene un desarrollo propio y características específicas que la hacen distinta a las demás, aunque guarda siempre un estrecho contacto con todas las poblaciones de la región y aun del país. Estas peculiaridades tienen dos

sentidos: el geográfico-económico y el histórico-cultural. El primero permite conocer el medio geográfico, sus características fundamentales, los recursos naturales y la manera como la población los ha explotado; las actividades económicas, la organización y división del trabajo, las relaciones sociales y sobre todo la interconexión de todos estos factores. En el sentido histórico-cultural, el acopio de experiencias, vicisitudes y acontecimientos conforman la biografía local que quedaría representada por medio de objetos determinados. Así, los objetos propios de una comunidad agrícola estarán de acuerdo con sus necesidades y su ocupación primordial. Igualmente, en una comunidad artesanal o de pequeña industria, los instrumentos serán, en consecuencia, los necesarios para el desarrollo de esa actividad y de la vida de la comunidad.

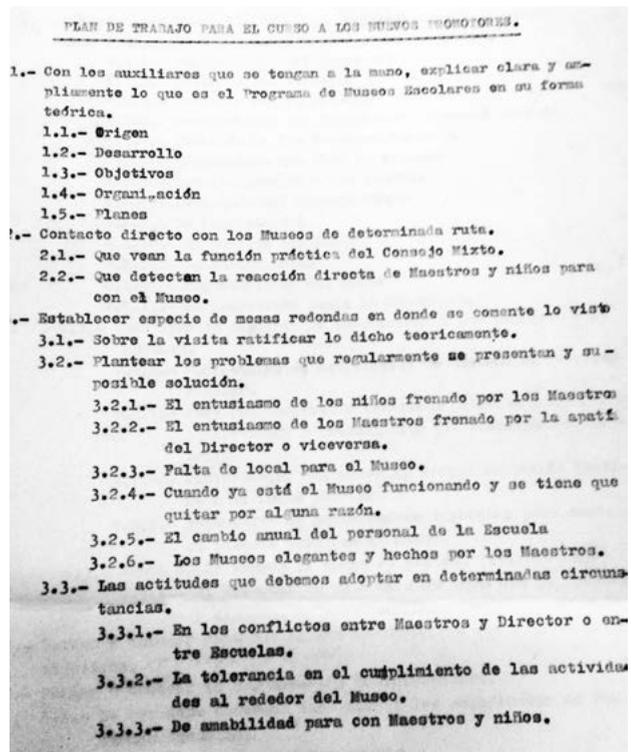
Los museos tienen como característica muy primordial formar y exhibir colecciones. Éstas pueden iniciarse y enriquecerse por adquisiciones, donaciones testamentarias y otros medios; la redistribución de piezas que existen en las bodegas de los diferentes museos nacionales y que, al instalar el museo local, deben regresar a su lugar de origen; y con objetos producto de futuras excavaciones.

Recreación. Además de las colecciones expuestas de manera permanente en el museo, se ha previsto una serie de acontecimientos alrededor del mismo, que incluyen inquietudes diversas del hombre: actividades cinematográficas, actividades musicales, teatro, exposiciones temporales, arqueológicas, florales, artesanales, filatélicas, numismáticas, pictóricas, fotográficas, de artefactos mecánicos y conferencias, recitales poéticos, juegos y muchas más.

Requisitos

Personalidad jurídica. La institución que ofrece la estructura más propicia para la organización, operación y desarrollo de los museos es la asociación civil. La finalidad de ésta es que el museo sea una institución cultural perteneciente a la localidad, administrada y organizada por ella, ya que el INAH solamente promoverá la creación del museo y lo apoyará en el aspecto técnico y en la asesoría que consiste en la investigación, en el aspecto legal para la creación de la asociación civil, en el registro de colecciones, en la museografía y en el montaje. La asociación civil deberá estar formada por personas interesadas en el museo local y que representen a diversos sectores de la población, tales como agricultores, artesanos, estudiantes, profesionistas y demás que existan. Los pasos fundamentales para la constitución de una sociedad civil son los siguientes:

- a) Obtener permiso de la Secretaría de Relaciones Exteriores (normalmente los notarios públicos lo pueden tramitar).
- b) Constituir la asociación ante el notario público.
- c) Inscribir la asociación en el Registro Público de la Propiedad y del Comercio de su domicilio.



Señalamientos generales recomendados a los promotores de museos escolares
 Fotografía © Gloria Falcón, AHI/INAH

- d) Llevar el libro de actas de sus asambleas generales y los de contabilidad que prescriban las leyes fiscales y aconseje el contador de la asociación.

Por separado se agrega, para los solicitantes, un proyecto de estatutos para la escritura constitutiva de una asociación civil.

Inmuebles. También es condición indispensable para la constitución de un museo local la existencia de un edificio donde sea factible albergar las instalaciones, las colecciones y los servicios del museo. Puede ser un edificio ya existente, una casa de prócer, un edificio construido expresamente, un edificio histórico, o uno registrado en el catálogo del INAH.

Registro de colecciones. El Programa de Museos Locales y Escolares se encargará de ello a través del Departamento del Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH.

* Museólogo y museógrafo.

Nota

¹ Este texto fue escrito en 1975 por el profesor Iker Larrauri; en él explica el Programa de Museos Escolares. Consideramos de particular interés publicarlo nuevamente, pues aportó una serie de principios pedagógicos que aún tienen vigencia. Iker Larrauri, "Los museos escolares. Un programa de educación práctica", *Boletín INAH*, 2ª época, núm. 15, octubre-diciembre de 1975, pp. 3-10.

El trabajo de Iker Larrauri en el INAH

Leopoldo Zorrilla Ornelas*



Patio y fuente del Museo Nacional de Antropología, vista general, Ciudad de México, 1964 **Fotografía** © Sinafo-INAH, 229017

Iker y yo nos conocimos en 1954, cuando él estudiaba en

la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), en la calle de Moneda, y yo estaba en la prepa, en San Ildefonso. Los días en que tenía clase en la tarde, al finalizar casi siempre me iba al viejo Museo Nacional de Antropología (MNA), donde se ubicaba la ENAH y estudiaba Guillermo Bonfil, mi más cercano amigo desde 1952. También acudía a la biblioteca del museo, que era un lugar muy adecuado para investigar y escribir sobre los trabajos que nos dejaban dos excelentes maestros: Fernando Anaya Monroy, de Historia de México, y José Alvarado, de Filosofía. Por supuesto que aprovechaba la ocasión para buscar a Guillermo, y éste me presentó a sus discípulos, entre quienes estaban Alfonso Muñoz, Rodolfo Stavenhagen, Leonel Durán, Mario Vázquez, Jorge Angulo, Antonio Pérez Elías, Carlos Navarrete y Enrique Valencia, así como a las compañeras Cristina Sánchez Bueno, Margarita Nolasco, Lina Güemes, María Eugenia (Nina) Vargas, Mercedes Olivera y muchos más cuyos nombres no recuerdo.

Éramos —me incluyo sin derecho alguno— un grupo entusiasta, juvenilmente izquierdoso —salvo Toño Pérez Elías, quien por entonces era jefe de redacción de la prestigiosa revista *Tiempo*, dirigida por Martín Luis Guzmán— y razonablemente pachanguero. Lamentamos, junto con Carlos Navarrete, el golpe de Estado de la Agencia Central de Inteligencia (CIA, por sus siglas en inglés) y Castillo Armas contra el presidente democrático de Guatemala, Jacobo Árbenz; nos solidarizamos con los estudiantes del Instituto Politécnico Nacional que habían ido a la huelga y después fueron reprimidos y sus líderes encarcelados por el presidente Adolfo Ruiz Cortines.

Durante esos meses visité en distintas ocasiones la construcción de la réplica de la tumba de Pakal en Palenque, y vi a los entonces aprendices de museógrafo —Larrauri, Angulo, Vázquez y Teté Dávalos— en sus discusiones y sudores. Desde nuestros primeros encuentros Iker fue excepcionalmente atento conmigo —es siete años mayor que yo, y a los 20 ésa es una larga distancia—; él me explicó varios detalles de la tumba y de la zona arqueológica. Por otro lado, todos envidiábamos a Iker, quien llegaba al viejo museo en su flamante motocicleta. Unos cuantos meses más tarde se hizo acreedor de una beca —creo que de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) para viajar por Europa visitando museos.

Una vez terminada la prepa, en 1956 ingresé a estudiar Economía, y al año siguiente Ciencias Políticas, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Por esa razón dejé de asistir a la ENAH, pero seguí viendo a los antropólogos en ciernes durante las reuniones que Guillermo hacía en su casa con cualquier pretexto. Al concluir mis estudios, en diciembre de 1960, Pablo González Casanova, director de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, me presentó con el justamente



Montaje del Museo Olímpico de Lausana, Suiza, 1993 Fotografía © Sinafo-INAH, 842066

prestigioso Juan F. Noyola, director Nacional de Planificación del Gobierno Revolucionario de Cuba, y éste me invitó a trabajar con él en la Junta Central de Planificación, en La Habana.

En abril de 1961 el presidente John F. Kennedy autorizó la invasión de Cuba por una brigada cubana de contrarrevolucionarios entrenados y armados por la CIA. Como todos sabemos, en sólo tres días las Fuerzas Armadas Revolucionarias aniquilaron la invasión y capturaron a los supervivientes. El 1 de mayo el comandante Fidel Castro pronunció en la Plaza de la Revolución, en La Habana, un sentido discurso en que fijó el carácter socialista de la Revolución. Recuerdo con claridad cómo Iker, Guillermo, Poncho Muñoz y yo oímos entusiasmados —en el radio Telefunken de onda corta del primero, en su casa de Colorado 109, en la colonia Nápoles— esas mágicas palabras y nos felicitamos por haber podido atestiguar ese hecho histórico.

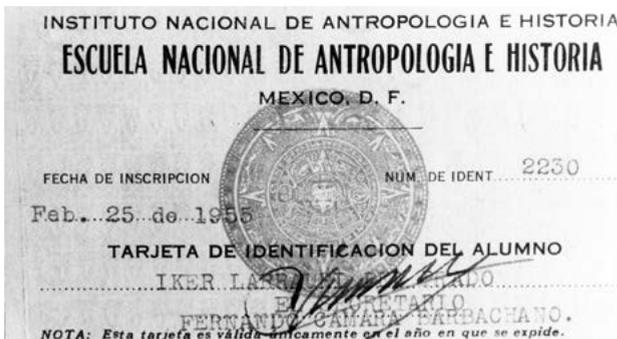
Un mes más tarde, el 6 de junio, viajé a La Habana. El propósito era aprender en la práctica, durante dos años, eso que llaman “planificación” y que por entonces sólo se estudiaba en Lovaina, Bélgica —al final fueron 10—. Allá me casé y nacieron mis dos primeros hijos, y sólo vine a México en la época navideña en tres ocasiones, y en otras dos por enfermedades graves de mis padres.



Credencial del INAH de Iker Larrauri, 1957, Ciudad de México **Fotografía** © Sinafo-INAH, 842092



Iker Larrauri Prado, 1950, Ciudad de México **Fotografía** © Sinafo-INAH, 842076



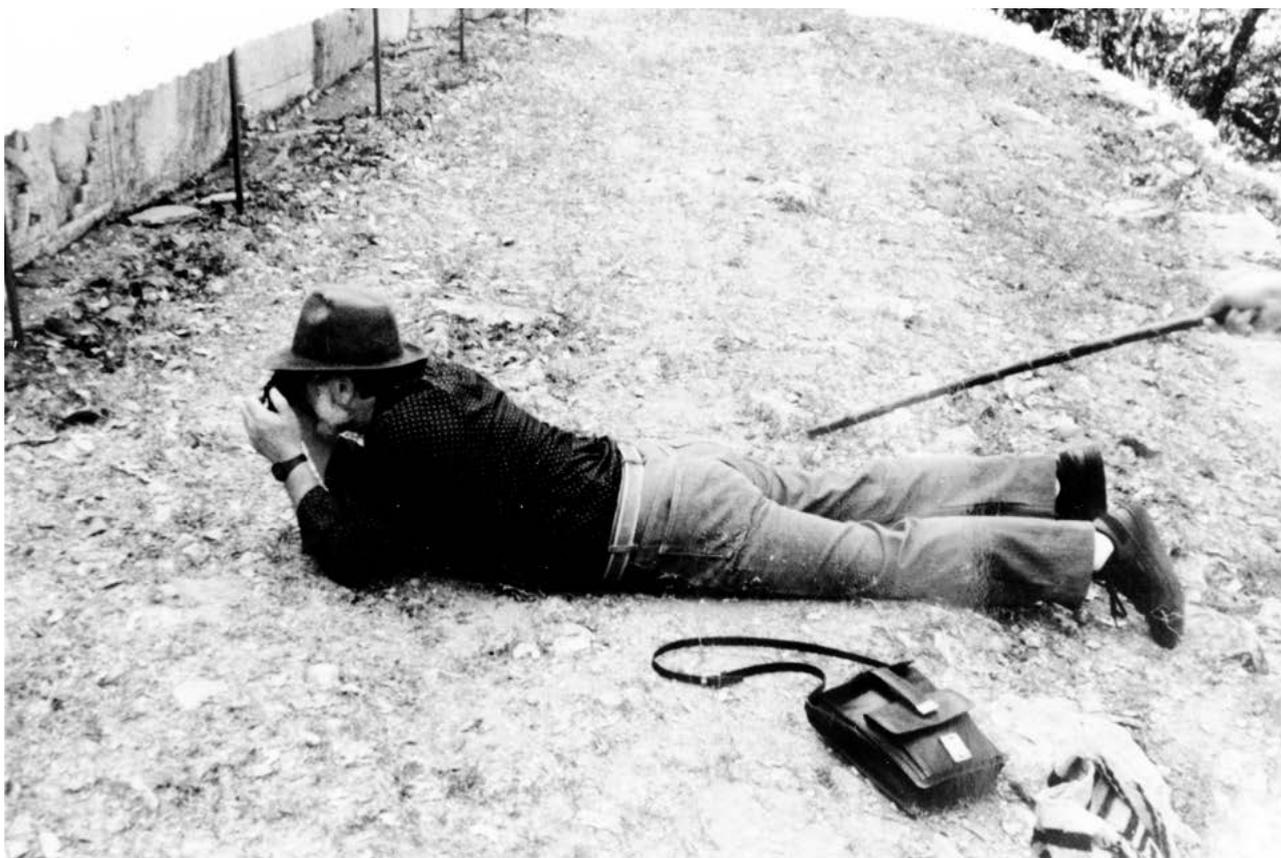
Tarjeta de identificación del alumno Iker Larrauri Prado, 1955, Ciudad de México **Fotografía** © Sinafo-INAH, 842087

A mediados de 1970 mi situación en Cuba era por demás incómoda. El fracaso económico y político que implicó no haber podido producir los 10 millones de toneladas de azúcar se tradujo, entre otras cosas, en el relegamiento y la creciente desconfianza respecto de los “técnicos extranjeros”, sobre todo los latinoamericanos: argentinos, chilenos, peruanos, mexicanos, etcétera. En mi caso particular, durante más de un año se me solicitaron informes y estudios acerca de diversos temas. Cada uno me llevó tres o cuatro meses, entre recopilación y estudio de la información disponible y redacción, exposición de la metodología seguida y conclusiones. En ningún caso recibí de mis superiores la menor observación o comentario. Incluso ignoro si los leyeron. Parfraseando a Marx, pasaron a recibir la más feroz de las críticas: la de los ratones. No soy muy buen entendedor, pero comprendí que mi permanencia en Cuba había terminado.

El 6 de junio de 1971, justo 10 años después de mi partida, regresé a México; mi esposa y mis hijos tardaron casi siete meses en recibir el permiso para salir de Cuba, gracias a la buena voluntad y eficiencia de la burocracia cubana. Ya en México, el imprescindible Guillermo Bonfil y su amigo Eduardo Morales Coello me recomendaron con el director del extinto Centro Nacional de Productividad (Cenapro), quien me contrató como investigador y después me nombró jefe de la División de Estudios Económicos. Haber trabajado a las órdenes de Juan Noyola rendía sus frutos.

En diciembre, una ex discípula y compañera en el Cenapro —Conchita Olavarrieta— me pidió que la acompañara a una reunión de fin de año en casa de un ex compañero de la prepa: Lenin Molina. Para mi sorpresa, también acudieron otros excelentes amigos preparatorianos: María Elena Beltrán y Fidel Ortega, así como ¡Iker Larrauri y Mayán, su nueva y radiante esposa! De inmediato reanudamos nuestra amistad, sin sospechar que en breve seríamos compañeros de trabajo. En efecto, a finales de enero de 1972 Guillermo Bonfil fue nombrado director General del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). El presidente Echeverría se resistía a hacer el nombramiento, dado el papel desempeñado por Guillermo en los sucesos de 1968, pero el doctor Aguirre Beltrán, subsecretario de Cultura, insistió en que Bonfil era el único antropólogo que reunía el suficiente prestigio académico, juventud y trayectoria de trabajo, requisitos indispensables para insuflar nueva vida al ya anquilosado instituto.

Un sábado por la tarde, a principios de febrero, sin previo aviso, llegaron a la casa Cristina, Guillermo y sus tres hijos, quienes desde que nacieron fueron mis sobrinos. Después de los saludos de rigor y de informarnos sobre sus primeros días en el INAH, Guillermo me pidió que renunciara al Cenapro y me fuera a trabajar con él al instituto como jefe del Departamento de Tesorería y Administración —el cual



Iker Larrauri durante las prácticas de campo de la INAH en Palenque, Chiapas, México, 1954 **Fotografía** © Sinafo-INAH, Colección Incremento Acervo-Fototeca Nacional, 842096

devino Dirección de Administración—. De inmediato contesté que yo nunca había administrado nada y que carecía de la experiencia y los conocimientos en la materia. Guillermo repuso que confiaba en mi sentido común, mi honestidad y disciplina de trabajo, y que, si a ésas íbamos, él tampoco había dirigido nunca nada: que por favor no lo dejara solo. No tuve más remedio que rendirme.

En el INAH mi nombramiento causó una sorpresa mayúscula, pues yo era un auténtico desconocido. De los antropólogos que había conocido 15 años atrás sólo quedaban Mario Vázquez en el MNA, Jorge Angulo en Cuernavaca y Cristina —esposa de Guillermo— en Servicios Educativos del MNA. Todos los demás —Iker, Rodolfo, Leonel, Toño, Poncho y Navarrete— estaban fuera. Sin embargo, Guillermo los convocó y convenció de incorporarse, al menos parcialmente, lo cual contribuyó a que nuestro quehacer en el INAH se fuera definiendo y perfilando. Gracias al trabajo de Mercedes Olivera, quien fungía como secretaria de la Dirección General, supimos que las investigaciones de las diversas especialidades del INAH —arqueológicas, etnográficas, históricas, lingüísticas, entre otras— estaban totalmente desconectadas.

Así, se reconocía que en el instituto trabajaban unos 140 investigadores, quienes tenían a su cargo 235 proyectos —más

de uno per cápita—. Cada investigador iba a su propio aire y los museos también al propio, cuando lo tenían. Era preciso darle sentido a cada proyecto, dentro de un orden de prioridades que respetara la autonomía de los investigadores; al mismo tiempo no sólo no descuidar, sino incrementar las labores de vigilancia, mantenimiento y, en su caso, de restauración de los monumentos y sitios arqueológicos e históricos, de los bienes muebles y de los museos —en ese año eran 42—, así como de sus colecciones. También se le pidió a Guillermo que continuara con la instalación de nuevos museos regionales y de sitio, en especial los de Oaxaca, Cuernavaca y Puebla.

La incorporación de Iker resultó fundamental, pues se encargó de dirigir una enorme tarea, sin contar para esto con la infraestructura mínima indispensable. Además, él venía con sus propias ideas, que por supuesto sumó a las que se le pedían. En la *Memoria de labores del INAH, 1971-1976* —quiero suponer que por error u olvido no aparece entre los libros editados por el instituto desde 1938 hasta la fecha—, en la página 152 se enlistan los nuevos y los totalmente renovados museos en el lapso entre 1972 y 1976. Dada la imposibilidad de conseguir ese libro, estimo que es mejor reproducir el contenido:



Iker Larrauri y Pedro Ramírez Vázquez en un museo, junto a la reproducción de la cabeza de guacamaya de Xochicalco **Fotografía** © Sinafo-INAH, 842054

MUSEOS NUEVOS Y TOTALMENTE REESTRUCTURADOS POR EL INAH

1972-1976

Regionales

Oaxaca, 1972; Loreto, BCS, 1973; Cuauhnáhuac, Mor., 1974; Puebla, 1976; Guadalajara, 1976; La Laguna, Torreón, 1976. (Total, seis museos regionales.)

Locales

Acámbaro, Gto., 1973; Cuitzeo, Mich., 1974; Córdoba, Ver., 1974; Guillermo Spratling, Taxco, 1975; Ocotlán, Oax., 1975; San Miguel Amantla, DF, 1975; Valle de Santiago, Gto., 1975; San Matías Tlalancaleca, Pue., 1975; Santiago Tuxtla, Ver., 1975; Pénjamo, Gto., 1976; Salina Cruz, Oax., 1976; Salamanca, Gto., 1976; Yauatepec, Mor., 1976; Agustín Rivera, Lagos de Moreno, Jal., 1976, y Guelatao, Oax., 1976. (Total, 15 museos locales.)

De sitio

Tres Zapotes, Ver., 1975; Ayotzintepec, Tuxtepec, Oax., 1976; Cholula, Pue., 1973; San Cristóbal Ecatepec, Méx., 1976; Lázaro Cárdenas, Jiquilpan, Mich., 1976; San José Mogote, Oax., 1976; San Martín Huamelulpan, Tlaxiaco, Oax., 1976, y San Miguel Allende, Gto., 1976. (Total, nueve museos de sitio.)

Museos escolares (por entidad federativa)

Chihuahua, 24; Distrito Federal, 45; Hidalgo, 36; Jalisco, 115; México, 136; Morelos, 95; Nuevo León, 120; Oaxaca, 111. (Total, 682 museos escolares.)

A estos recintos habría que sumar el llamado Salón del Sexenio, construido muy cerca de la sede del Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, en San Jerónimo Lídice, Ciudad de México, así como la restauración y adaptación del ex convento de San Francisco, en Pachuca, Hidalgo, para depositar allí el Archivo Fotográfico Casasola, así como las colecciones Hermanos Mayo y Kahlo, del extraordinario fotógrafo y padre de Frida.

Dado el tiempo transcurrido, varios de los museos regionales y muchos de los locales y de sitio han sido renovados una vez más —valga el cuasipleonismo—; me consta en los casos de Oaxaca, Puebla, Cuauhnáhuac y Loreto, aunque para los demás carezco de información.

El trabajo desempeñado por el personal de la Dirección de Museos, a cargo de Iker, es digno de un estudio pormenorizado, tanto para medir la actividad museística como para



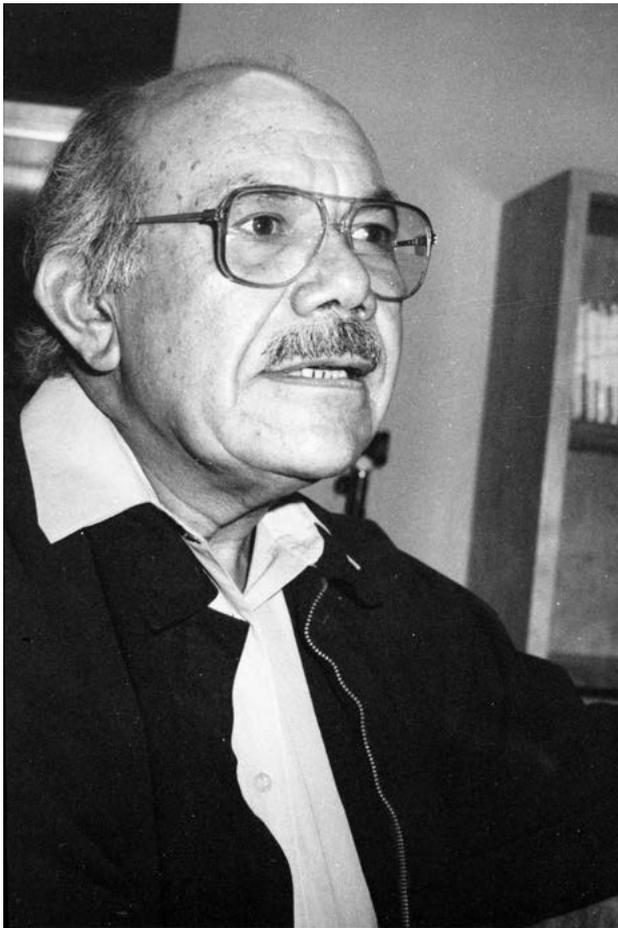
Iker Larrauri y Jorge Agostoni frente al Museo Olímpico en Lausana, Suiza **Fotografía** © Sinafo-INAH, Colección Incremento Acervo Fototeca Nacional, 842057

aprender de los errores, que sin duda se cometieron. Vale destacar que cuatro de los nuevos museos regionales —Oaxaca, Loreto, Cuauhnáhuac y Guadalajara— se instalaron en sendos monumentos coloniales, donde fue necesario realizar obras de restauración y adaptación museográfica de los edificios. Los otros dos, Puebla y La Laguna, ocuparon locales de construcción relativamente reciente, aunque de todos modos requirieron de obras de mantenimiento y adaptación. Por supuesto, estos museos debían inaugurarse en una fecha precisa, pues así lo indicaba la “agenda del señor presidente”, quien en la mayoría de los casos no asistió, sino sólo su representante personal.

En términos prácticos siempre se trabajó a contrarreloj, salvando —nadie sabe cómo— los obstáculos que surgían como hongos en temporada de lluvias. En el Palacio de Cortés, en Cuernavaca, fue preciso que algunas dependencias federales y locales desocuparan los espacios que se les habían asignado desde hacía varios lustros; también restaurar, con permiso del Instituto Nacional de Bellas Artes, el mural de Diego Rivera sobre la Conquista, la Independencia y la Revolución. En Oaxaca fue muy difícil convencer a la Secreta-

ría de la Defensa Nacional (Sedena) que desalojara parte de la superficie que ocupaba en el ex convento de Santo Domingo, aunque conservó el uso del patio de maniobras y algunas edificaciones. En Loreto fue una tarea de Sísifo enviar auténticas caravanas de personal calificado en albañilería, carpintería, plomería, etcétera, pues en Baja California Sur era inexistente. En Puebla, convencer otra vez a la Sedena que nos permitiera trabajar en los fuertes de Loreto y Guadalupe, donde de modo explícito se rendiría homenaje al Ejército Nacional. Y en Guadalajara hubo que incluir en todas las discusiones y decisiones importantes a don José Guadalupe Zuno, hasta ese momento director casi ausente del museo, dada su avanzada edad. Y como don Lupe era “el primer suegro de la patria”, había que oírlo y sufrirlo.

En los museos locales y de sitio la participación de las diversas fuerzas locales también se hacía presente con las peticiones y presiones de los ayuntamientos y los comisariados ejidales y comunales. La sabiduría y paciencia de Iker Larrauri y su principal colaborador, Jorge Agostoni, son dignas de encomio. Nunca hubo necesidad de solicitar el auxilio ni el apoyo de instancias superiores —el secretario de Educación



Guillermo Bonfil Batalla, antropólogo, 1994 **Fotografía** © Sinafo-INAH, Colección Mediateca, Colección Incremento Acervo Fototeca Nacional, 839523

Pública y el presidente de la república— para superar esos y otros escollos.

Una tarea de la que poco se conoce es el Programa de Museos Escolares, el cual Iker propuso, instrumentó y dirigió. En breves palabras, consistía en convencer a las autoridades, el personal docente, el alumnado y los padres de familia de destinar una pequeña superficie techada del edificio escolar para instalar un pequeño museo. En cada una de las 682 escuelas en que funcionó el programa hasta 1976, las propias comunidades escolares, con la colaboración y asesoría del personal del INAH y algunos profesores comisionados por la Subsecretaría de Educación Primaria y Normal, definieron las temáticas de sus museos y consiguieron sus colecciones.

El esfuerzo y la imaginación de quienes trabajaron en el programa fue enorme. Piénsese que —en promedio de los cinco años— se abrieron 2.6 museos escolares por semana. A más de 40 años de concluida esa administración, ignoro si subsisten esos museos e incluso si en la actual Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH existe personal que atienda de algún modo a los eventuales remanentes del

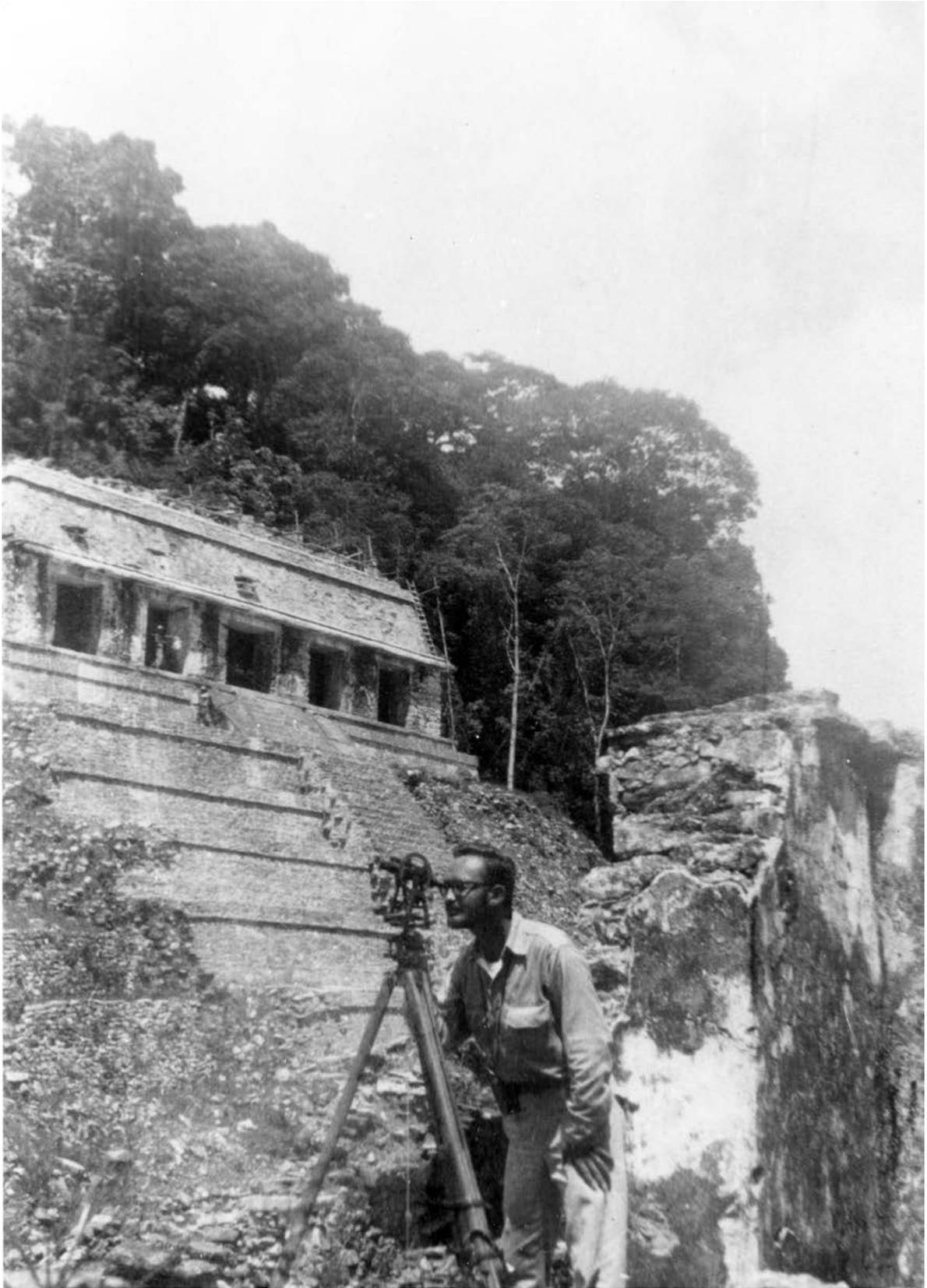
programa. La página del INAH en internet no dice nada en esta materia.

En conformidad con el postulado museológico de Iker, el museo escolar debe cumplir la finalidad de vincular a los alumnos y sus familias con la realidad geográfica, ecológica, histórica y artística de su entorno inmediato, para enriquecer así los aprendizajes y hacer más firme su formación. Esto, a su vez, contribuye a que, cuando esos escolares visiten museos de sitio, locales o nacionales, aprecien de mejor manera la enorme riqueza de nuestra historia, tradiciones y culturas.

Mucho se ha hablado y escrito acerca de las características de las museografías en que Iker ha intervenido como participante o director, y yo no soy una persona calificada para emitir una opinión válida. Siempre se mencionan la reproducción de la tumba de Pakal, la Sala de Poblamiento de América del MNA, la Galería de Historia en el bosque de Chapultepec o el gigantesco *Caracol* que deja oír su sonido en el patio del MNA. Para mí lo más importante ha sido la concepción global de cada museo o sala, el orden que deben tener sus salas o secciones, el contenido general y su distribución espacial, la búsqueda de colecciones, el almacén o bodega en que se depositan las que no están en exhibición pero sí son materia de estudio, el respeto ambiental que merecen, la explicación breve y clara de cada pieza exhibida, los materiales de que está hecha, su fechamiento probable o exacto, el lugar en que fue encontrada o adquirida, y en su caso el autor y otros datos relevantes. Con base en esas preocupaciones, la Dirección de Museos y el Departamento de Almacén e Inventarios, con la colaboración del Departamento de Conservación y Restauración y la Sección de Máquinas Electrónicas del MNA, desarrollaron la “ficha de registro”, clasificación y catalogación de las colecciones arqueológicas, históricas y artísticas de todas las dependencias del INAH.

Durante los años en que trabajamos juntos en el INAH no tuve oportunidad para apreciar la importancia de este aspecto de la labor de Iker. Conocía, eso sí, muchos de sus trabajos como artista plástico, y mi casa se engalana con varios cuadros y esculturas suyos. Pero de su trabajo como museógrafo poco logré enterarme, inmerso como estaba en las cuestiones administrativas. En 1981, cinco años después de dejar el INAH, el secretario de Educación le pidió a Guillermo Bonfil que elaborara un proyecto para impulsar la cultura popular: premio de consolación por no haberlo nombrado director del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), pese a que fue Guillermo quien propuso y preparó la transformación del Centro de Investigaciones Superiores del INAH (CIS-INAH).

Una vez que redactó un borrador, Bonfil nos convocó a María Ester Echeverría, Arturo Warman y a mí a discutirlo. Fernando Solana, titular de la Secretaría de Educación Pública (SEP), aprobó el proyecto y le ordenó a Roger Díaz de Cossío



Iker Larrauri durante las prácticas de campo de la INAH en Palenque, Chiapas, México, 1954 **Fotografía** © Sinafo-INAH, Colección Incremento Acervo-Fototeca Nacional, 842084

—subsecretario de Cultura— que lo atendiera desde el punto de vista administrativo. Para empezar, nos asignaron la casa que había sido sede de la campaña presidencial de José López Portillo, en Coyoacán. Y ahí empezamos a trabajar en la definición, construcción e instalación del que ahora es el Museo Nacional de Culturas Populares (MNCP).

Lo primero fue pensar en quién debía ser el museógrafo. No llevó ni 10 minutos acordar que se invitaría a Iker como primera y única opción. Larrauri no se hizo del rogar, aunque como ya había constituido Museográfica, S.C., en asociación con Agostoni, señaló que no sería sólo él, sino esa nueva empresa la que se encargaría del trabajo, lo cual se aceptó. De ese modo, de inmediato empecé a imaginar cómo sería la planta del edificio que debería construir el extinto Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), y dentro de la única sala prevista —ahora el museo cuenta con cuatro salas, además de los espacios al aire libre—. También se dio a la tarea de distribuir el espacio museográfico para dar cabida a la primera exposición: *El maíz: fundamento de la cultura popular mexicana*. Por su lado, Guillermo y Arturo convocaron a varios jóvenes antropólogos para hacer las investigaciones pertinentes. María Ester se ocupó de lo relativo a las publicaciones y las relaciones públicas, y yo, como era de esperarse, me responsabilicé del rollo administrativo.

La idea de la exposición fue de Guillermo Bonfil; el guión museográfico general, de Arturo; la investigación la coordinó Victoria Novelo; la museografía fue desarrollada por Iker y Agostoni; en la adquisición de las colecciones participamos todos, aunque su tratamiento y catalogación correspondieron a Mariano López Giménez. Fue emocionante participar como oyente con voz —en cada decisión estaba implícita una erogación y nuestro presupuesto no era infinito— en las propuestas de los detalles museográficos. Desde esa ventana aprecié, ahora sí, la dedicación, experiencia y ojo clínico de los responsables de la construcción y el montaje de la exposición. Al concluir el periodo de exhibición, Larrauri y Agostoni hicieron la museografía de dos exposiciones más del MNCP: *Obreros somos. Expresiones de la cultura obrera y La vida en un lance: los pescadores de México*.

Debo señalar que Museográfica, S.C. también se encargó de construir o renovar otros varios museos, tanto del INAH como de otras instituciones. A mi entender, los proyectos más significativos y exitosos fueron los del Museo Parque de La Venta, en Villa Hermosa, Tabasco; Paquimé, en Casas Grandes, Chihuahua; el de Antropología en Xalapa, Veracruz; el de Tecnología en Culiacán, Sinaloa, y el de Arte Colonial en Puebla. También sé que no participaron en esa muestra de mal gusto, dispendio e ineficacia museística que es el Museo del Templo Mayor, en la ahora CDMX.

Algunos puntos finales: además de su obra propiamente museográfica en México y de su amplia obra plástica, Iker ha

participado en diversos proyectos fuera del país; sin embargo, como eso sólo lo conozco de oídas, no es válido que yo hable de ellos. Las que sí deseo señalar son esas obras que casi todos hemos visto sin saber quién es el autor. Creo que las más notorias son los almacenes cónicos que la extinta Conasupo construyó en la década de 1960 y que uno puede ver cuando viaja por carretera. En esos años el director general de esa empresa le pidió a Iker que diseñara un modelo de almacén para ejidos y comunidades, el cual incluyera oficinas y “patio de secado”. Tras darle muchas vueltas, Larrauri recordó los grandes conos de adobe pintados en un famoso cuadro por Francisco Goitia. Al investigar al respecto, se enteró de que Francisco García Salinas, gobernador de Zacatecas en el periodo 1828-1834, reconocido por su cercanía con los liberales y con los campesinos, había mandado construir esos conos, ¡y que aún servían como silos! Con esa base desarrolló el proyecto arquitectónico, el cual fue aprobado y puesto en ejecución. Desconozco el número de silos y almacenes construidos, pero en cualquier viaje por las vetustas carreteras federales se pueden ver.

Varios años después el secretario de Salubridad y Asistencia le solicitó a Iker que diseñara el “logo” de esa dependencia: son las letras SSA recostadas una sobre la otra, de tal manera que simulan una pequeña pirámide. Posteriormente el mismo funcionario, ahora como gobernador del Estado de México, decidió hacer “dos obras notables”. La primera fue el Centro Ceremonial Otomí, cerca de Temoaya, un gran espacio rodeado parcialmente por los icónicos conos, que nunca funcionó como tal y al que después se le quiso transformar en hotel y por último fue convertido en el Centro Deportivo de Alto Rendimiento. La otra es el monumento en homenaje al general del Ejército Liberal Leandro Valle, caído en combate en un lugar boscoso situado entre la estación piscícola de Las Truchas y La Marquesa, a un costado de la vieja carretera federal México-Toluca. En este caso Iker se las ingenió para hacer una escultura abstracta, al encimar grandes bloques de granito. El resultado fue tal que nadie se entera de que es un monumento. todos tienden a pensar que es un simple desprendimiento de las rocas de la montaña más cercana.

Por cierto, el “logo” que identifica al INAH —el centro simplificado de la cara de Tonatiuh en la *Piedra del Sol*— también lo dibujó Iker y se usó por primera vez para ilustrar los forros de la *Memoria de labores del INAH. 1971-1976* —de esto último no estoy seguro, aunque creo que suena bien y es verosímil.

Desde que nos reencontramos en diciembre de 1971 hasta la fecha, Iker y su familia y yo con la mía hemos seguido cultivando con esmero una cariñosa y fraternal amistad. Ahora, separados por algo así como 2 000 kilómetros, intentamos mantenernos en contacto permanente, preocupándonos por el deterioro del país y por el avance inexorable del tiempo. Muchos de los amigos y compañeros del INAH en el periodo 1972-1976 ya no están con nosotros: Toño Pérez Elías,



Iker Larrauri frente a su obra en el Museo Nacional de Antropología, 1964, Ciudad de México **Fotografía** © Sinafo-INAH, 842127

Guillermo Bonfil, Alfonso Muñoz, Enrique Valencia, Margarita Nolasco, Arturo Warman y Rodolfo Stavenhagen. Pero aquí seguimos, en la frescura y con los achaques de los ochenta y pico, Mario Vázquez, Leonel, Angulo, Navarrete, Cristina, Lina, Nina, Iker, Mayán y quien escribe, amén de otros cuyos nombres se me escapan ✨

* Investigador y promotor cultural independiente.

Nota

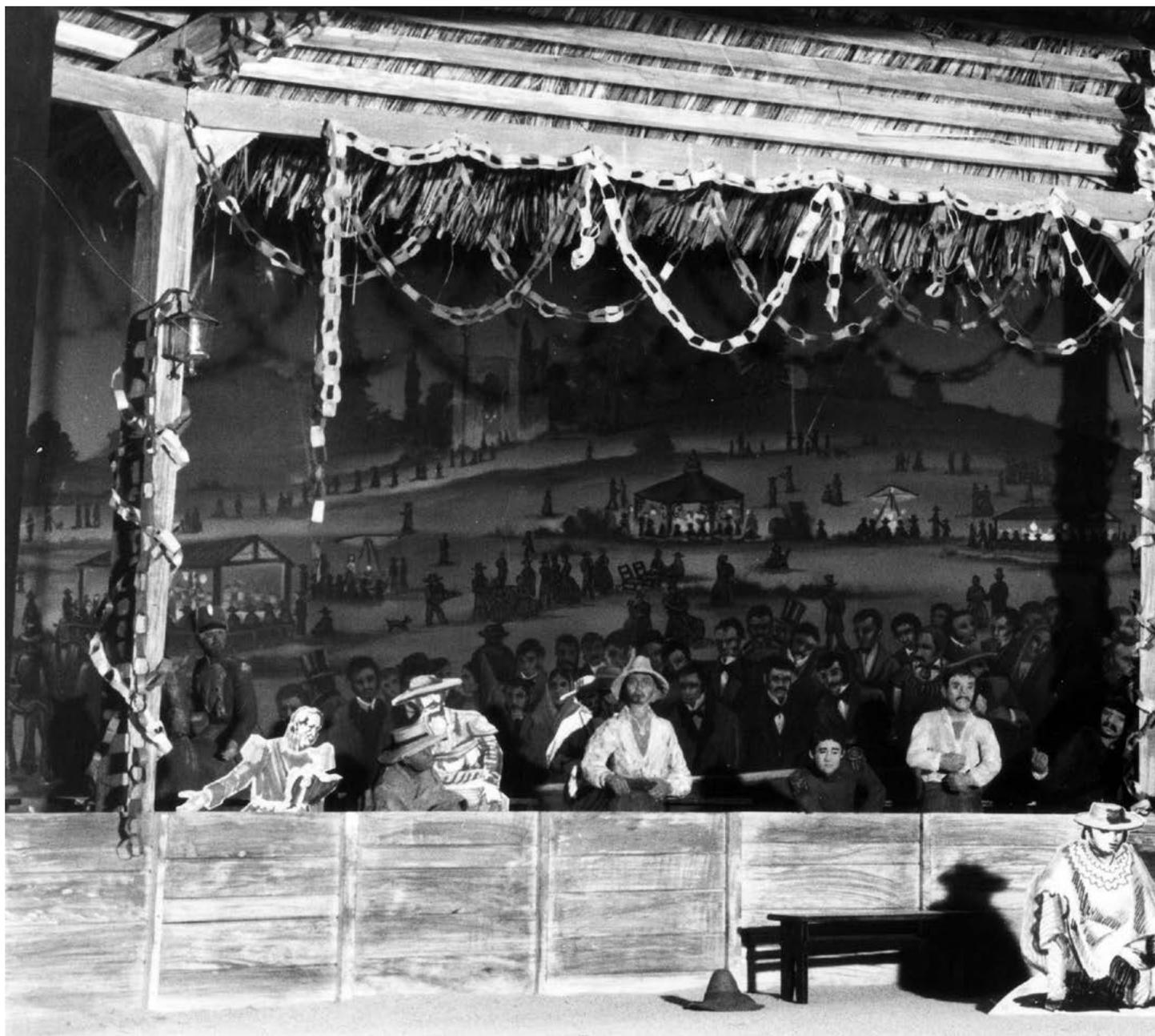
Salvo la cita de los museos nuevos y renovados, todo este texto es resultado de una labor de “arqueología de la memoria”. Son recuerdos y apreciaciones de hechos que no tienen sustento documental y que otras personas pueden haber percibido o interpretado de distinta manera

Bibliografía

Memoria de labores del INAH. 1971-1976, México, INAH, 1976.

El Caracol de Iker Larrauri

Pavel Ignacio Luna Espinosa*



El trabajo de Iker Larrauri y Julio Prieto se combinó para dotar a las escenas de perspectiva, profundidad, iluminación y teatralidad. *Preliminar del diorama de Santa Anna en una pelea de gallos*, 1960 **Fotografía** © Archivo Histórico del Museo del Caracol, núm. inv. 0042

Iker Larrauri es uno de los pilares de la museografía en México. En 1960 participó en un proyecto pionero: la creación del primero de los museos modernos en México. La Galería de Historia, impulsada por Jaime Torres Bodet, fue uno de los primeros espacios con un edificio ex profeso; un espacio de avanzada que no tendría en su interior una sola pieza antigua, sino dioramas y maquetas con recreaciones del pasado. Este artículo explora la aportación de Larrauri al Museo del Caracol, donde coordinó la elaboración de sus escenas.

VIEJOS ANHELOS PARA UN NUEVO MUSEO

Las ideas tienen historia. Incluso las más vanguardistas encuentran su origen en algún momento del pasado. Por ejemplo, la que dio lugar a la Galería de Historia puede rastrearse hasta finales del siglo XIX. Enrique Rébsamen, pedagogo suizo impulsor del Primero y Segundo Congreso Nacional de Instrucción Pública —ambos llevados a cabo entre 1889 y 1891—, recomendaba que, cuando no fuera posible la visita a recintos en los que hubiera “objetos históricos”, se debía recurrir



a una colección de “buenas estampas”. Además agregaba que, si algún día se lograba la fundación de un Museo Pedagógico Nacional, entre otras cosas, “deberá ser una de las primeras tareas de la sección respectiva de este establecimiento, promover la impresión de una buena colección de cuadros de Historia Patria”¹ (Rébsamen, 1904: 61). Hasta donde sabemos, la recomendación del museo no se llevó a cabo entonces, pero sí echó raíces para que, casi 70 años después, la realizara un niño que estudió en una escuela que seguía los métodos de Rébsamen y que, cuando creció, se convirtió en el gran artífice del sistema educativo del siglo xx.

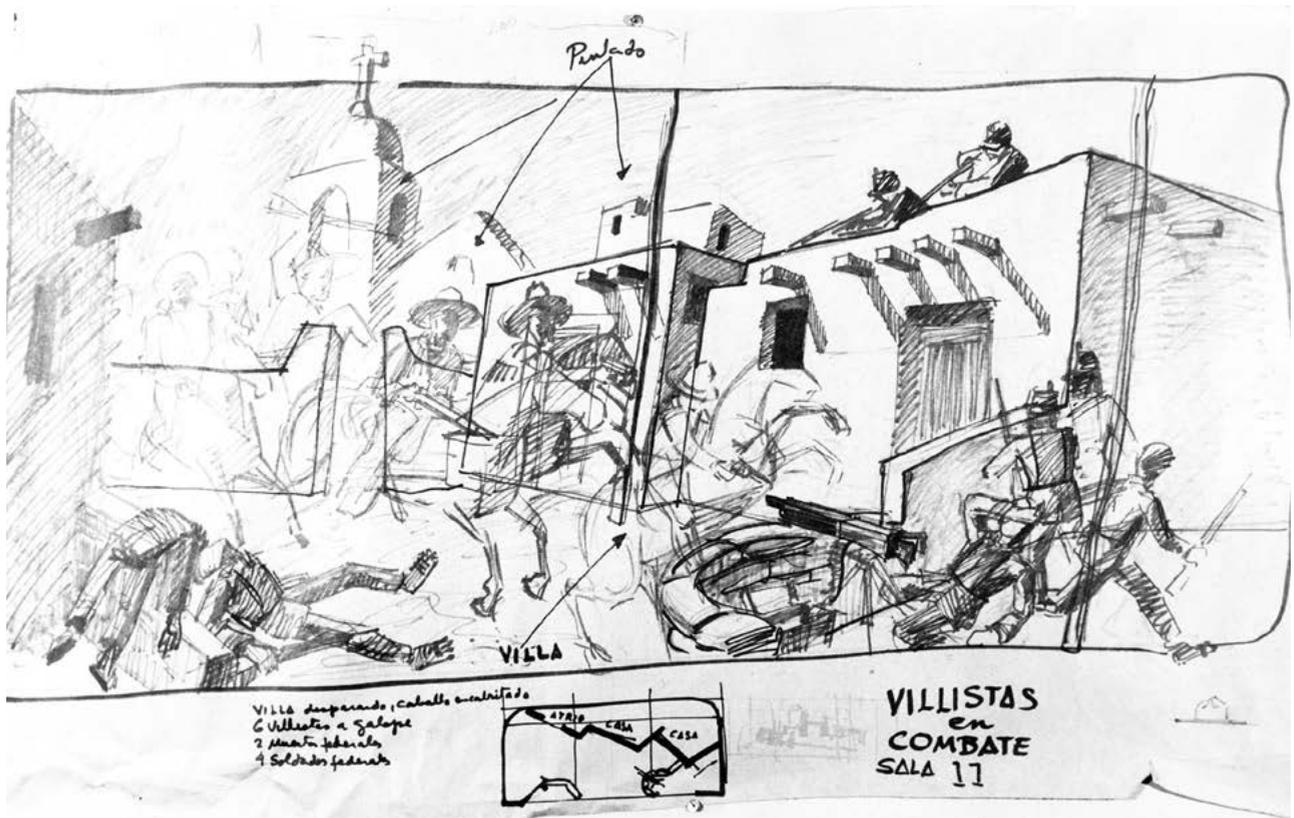
La Galería de Historia fue ideada por el poeta y educador Jaime Torres Bodet, quien fue secretario de Educación Pública de 1943 a 1945 y de 1958 a 1964. Aunque realizó labores destacadas en su primer periodo, fue durante su segunda gestión cuando logró poner en práctica sus mejores ideas. Don Jaime impulsó el Plan de Once años, programa transexenal destinado a evitar la deserción escolar y mejorar la educación básica. Este esquema recuperaba la idea vasconcelista de educación, concebida como un triángulo en que se ubicaban

escuelas, bibliotecas y espacios destinados al fomento de las bellas artes. Desde luego, el proyecto trazado por Torres Bodet incluía la creación de recintos museísticos que, en su concepción, estaban íntimamente ligados a la educación del país. Si bien José Vasconcelos, a principios del siglo xx, le dio un importante impulso a la educación, fue don Jaime quien tuvo la habilidad para materializar muchos de estos anhelos.

La década de 1960 en México se inició con una celebración importante: en 1960, la conmemoración del 150 aniversario del inicio de la Independencia; pero, sobre todo, los 50 años del comienzo de la lucha iniciada por Madero obligaban a hacer un balance de lo que el país había logrado. Se creía que México, gracias al Estado que se asumía como heredero de la Revolución, había conquistado numerosos beneficios: educación, salud, expropiación petrolera, nacionalización de la energía eléctrica, múltiples derechos sociales expresados en nuestra Carta Magna, entre otros. Así, se consideró necesario generar una narración nacional que explicara a las nuevas generaciones el proceso gracias al cual se había llegado hasta ese punto. Muchas actividades se realizaron en el que de



La escena es un buen ejemplo de cómo el trabajo de Iker reelaboró la iconografía más significativa. Ésta, por ejemplo, se apoya en la escena, de autoría desconocida, en que Iturbide entra, triunfal, a la Ciudad de México. *Detalle del diorama de la entrada de Iturbide a la Ciudad de México, 1960* Fotografía © Archivo Histórico del Museo del Caracol, núm. inv. 0042



Luego de que el dibujante Telésforo Herrera realizaba bocetos de los personajes, Iker Larrauri desarrollaba los suyos en cuanto a la composición de la escena. *Boceto para escena de villistas en combate, 1960 Fotografía* © Archivo Histórico del Museo del Caracol, s. núm. inv.

manera oficial se denominó “Año de la Patria”; entre otras, se editaron libros conmemorativos, se presentaron programas artísticos y, como joya de la corona, se realizó el traslado de los restos de Francisco I. Madero al Monumento a la Revolución (Guedea, 2014). Sin embargo, una obra destacó por su trascendencia educativa y terminó por convertirse en el primero de los museos modernos en México.

Para el Año de la Patria, Torres Bodet pensó que la mejor aportación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) era la construcción de un museo introductorio al Castillo de Chapultepec. Inspirado en una exposición temporal que había visto en París en 1949 (Williams, 1949: 201), cuando estuvo al frente de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), el nuevo espacio explicaría con dioramas y maquetas los momentos estelares de la historia:

El 30 de septiembre, en el Museo Galliéra, inauguramos la exposición que la UNESCO había organizado sobre los derechos humanos. El ministro de Educación, Yvon Delbos, representó al presidente de Francia. Entre quienes más contribuyeron a preparar la exposición, quiero citar a Roger Caillois, el escritor que con tanta lealtad y con tanto ingenio supo asociar sus

méritos de ensayista y sus deberes de funcionario. Varios dioramas (como el de la toma de la Bastilla o el de la cabaña del Tío Tom) ilustraron el texto de los carteles que sintetizaban la historia de las luchas libradas en todos los Continentes para asegurar a los hombres el derecho a la vida y a la salud, a la educación y a la justicia, al ascenso por la cultura y al progreso en la libertad [Torres, 2017: 36].

Aunque a ojos de don Jaime la exposición francesa no había resultado tan exitosa por el número de visitantes recibidos, sí era novedosa y, bien replicada, sería de gran utilidad. Así surgió la idea de realizar en México “algo similar, pero más duradero”. El secretario le encomendó a Pedro Ramírez Vázquez, en aquel entonces gerente general del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas, la materialización del proyecto en una de las laderas del cerro del Chapulín. El reconocido arquitecto construyó, a unos cuantos metros del Castillo, un edificio de dos plantas por el que se baja a través de una suave rampa. El proyecto, que se inició de manera formal en mayo de 1960, debía estar listo para la conmemoración de la Revolución mexicana (Hernández, 2013-2014: 15).

El proyecto de Torres Bodet no podía ser más atinado. El museo estaba destinado a un México en vías de transformación,

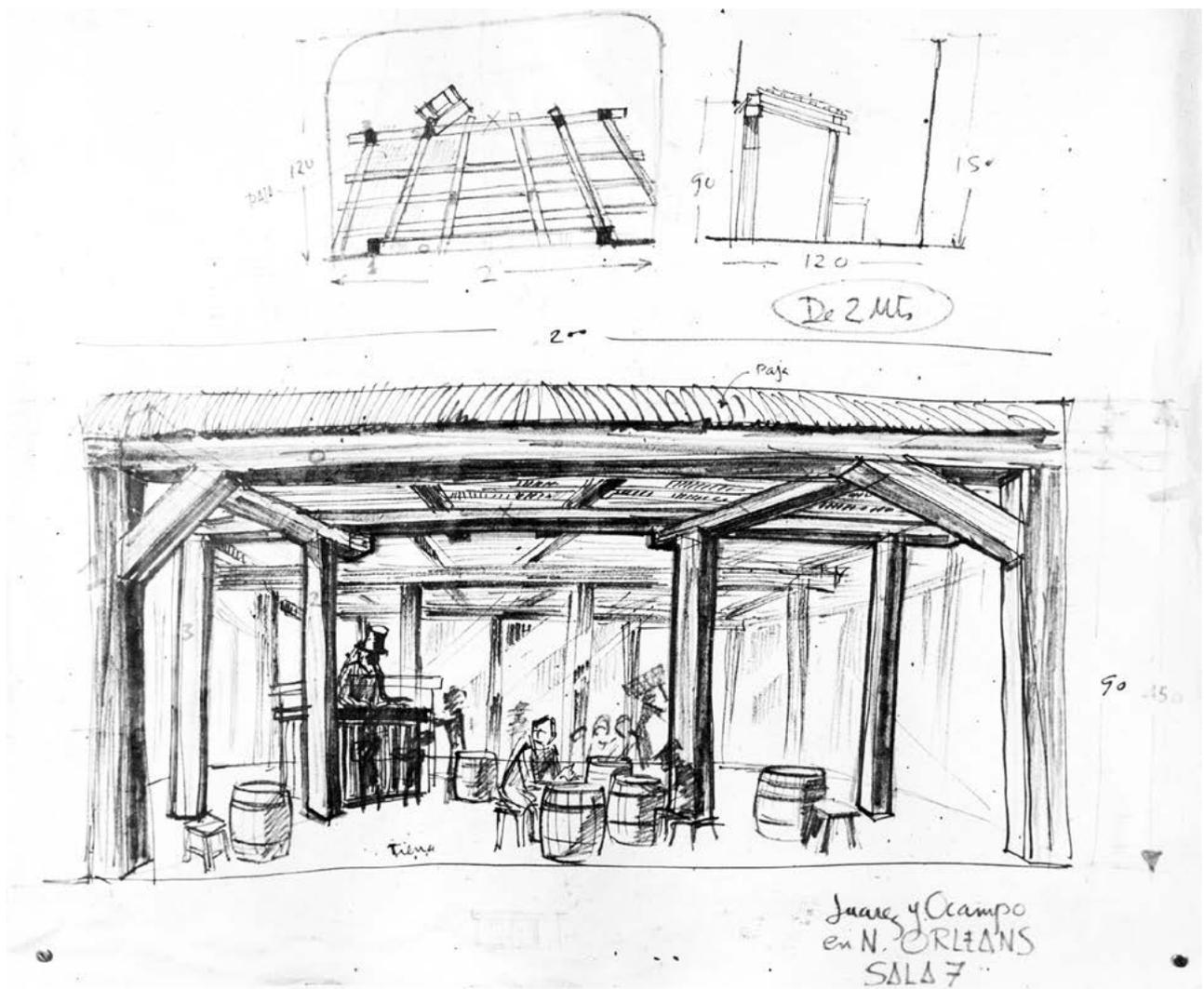
el cual transitaba de ámbitos casi exclusivamente rurales a los urbanos, pero donde el rezago educativo era inmenso. Se calculaba que en aquella época había más de tres millones de niños que no recibían educación primaria (Torres Bodet, 2017: 228). En un país con altos niveles de analfabetismo, la enseñanza de la historia debía ser principalmente visual y, ante todo, lúdica. En el fondo se trataba de la recuperación de la propuesta que había hecho Rébsamen en el siglo XIX.

EL JOVEN MUSEÓGRAFO

En ese mismo año de 1960 Iker Larrauri Prado acababa de renunciar a su trabajo en el Museo Nacional de Antropología de la calle de Moneda. Para entonces habían pasado cinco años desde que, por iniciativa de Eusebio Dávalos, director del INAH, el joven museógrafo recibió de la UNESCO una beca que consistió en estudiar los recintos más importantes del

mundo. No existía tal cosa como una escuela de museografía, aunque él había recibido una formación suficiente que le sirvió para ejercer la profesión: aprendió escenografía, iluminación, fotografía y teoría del color en la Academia Cinematográfica; luego estudió arquitectura, carrera que abandonó al poco tiempo. Sin embargo, para entonces sus inquietudes ya lo habían llevado a la carrera de arqueología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, donde descubrió el mundo de los museos y comenzó a dar sus primeros pasos en la profesión (Vázquez, 2005:17).

Gracias a su beca, Iker aprendió sobre técnicas de exhibición, espacios museográficos y su organización interna. En lugar de los cursos tradicionales, emprendió una serie de viajes por varios países, recorrió distintos museos y entrevistó a directivos y personal. Estuvo en París, donde visitó el Museo del Hombre; en Inglaterra conoció los proyectos educativos que



Iker Larrauri y Julio Prieto aprovecharon la ventaja que les daba "manipular la historia". Así, en esta escena, inspirada en el grabado de Juan Alberto Beltrán, percibimos la dureza del trabajo en una tabacalera en Nueva Orleans. Boceto para la escena de Juárez y Mata en Nueva Orleans, 1960 **Fotografía** © Archivo Histórico del Museo del Caracol, núm. inv. 0042

luego aplicó en nuestro país con el Programa de Museos Escolares; en Estados Unidos vio museos de Nueva York, Boston y Chicago, donde descubrió técnicas para elaborar dioramas.

Cuando Larrauri renunció al Museo Nacional de Antropología, no permaneció desempleado por mucho tiempo. En ese mismo año fue invitado a formar parte del equipo que dio vida a la Galería de Historia. Muchos de los conocimientos que adquirió durante el periodo en que gozó de su beca, y en particular las técnicas que conoció en Estados Unidos para hacer recreaciones, las aplicó allí. ¿Quién, sino él, podría ejecutar los deseos de Torres Bodet?

EL JOVEN MUSEÓGRAFO Y EL NUEVO MUSEO

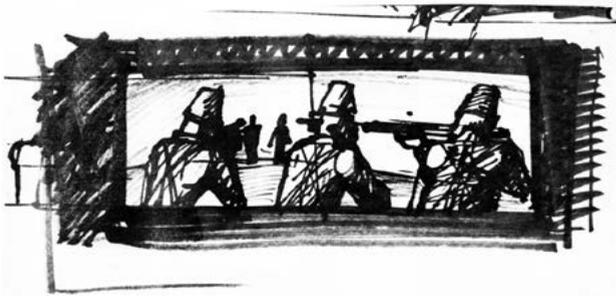
La idea de Torres Bodet era inédita en México no sólo porque hasta entonces los museos se ubicaban en construcciones adaptadas —piénsese, por ejemplo, en el propio museo

de Moneda o el Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec—, sino porque éstos eran sobre todo espacios dedicados al resguardo de colecciones. La falta de lugares ex profeso provocaba que, por lo general, aquello se asemejara más a una bodega que a un sitio con un discurso —las fotografías del Museo Nacional a principios del siglo xx son muy reveladoras al respecto.

En cambio, la Galería de Historia partía de una premisa distinta: los objetos antiguos —“huellas del pasado”, como llamaría Marc Bloch—, por muy importantes que fueran, no podían generar una narración equilibrada del pasado, pues resultaba que había acontecimientos muy importantes que habían dejado pocos rastros materiales (Ramírez, 2005: 2). Hubo entonces un cambio de paradigma: los museos debían ser, ante todo, espacios educativos, incluso si no contaban con las huellas del pasado. La solución, ideada por Torres Bodet, consistió



Alberto Beltrán, *Juárez trabajando en una tabacalera de Nueva Orleans, Estados Unidos* Fotografía © *El México de Benito Juárez*, ed. ilustrada con grabados del Taller de la Gráfica Popular, México, Stylo, 1957



En este caso, la propuesta de escena fue modificada, de modo que los soldados del pelotón de fusilamiento quedaron eliminados y sólo permanecieron las armas, que dotan al diorama de una perspectiva muy particular. *Boceto para la escena del fusilamiento de Maximiliano, Miramón y Mejía, 1960* Fotografía © Archivo Histórico del Museo del Caracol, s. núm. inv.

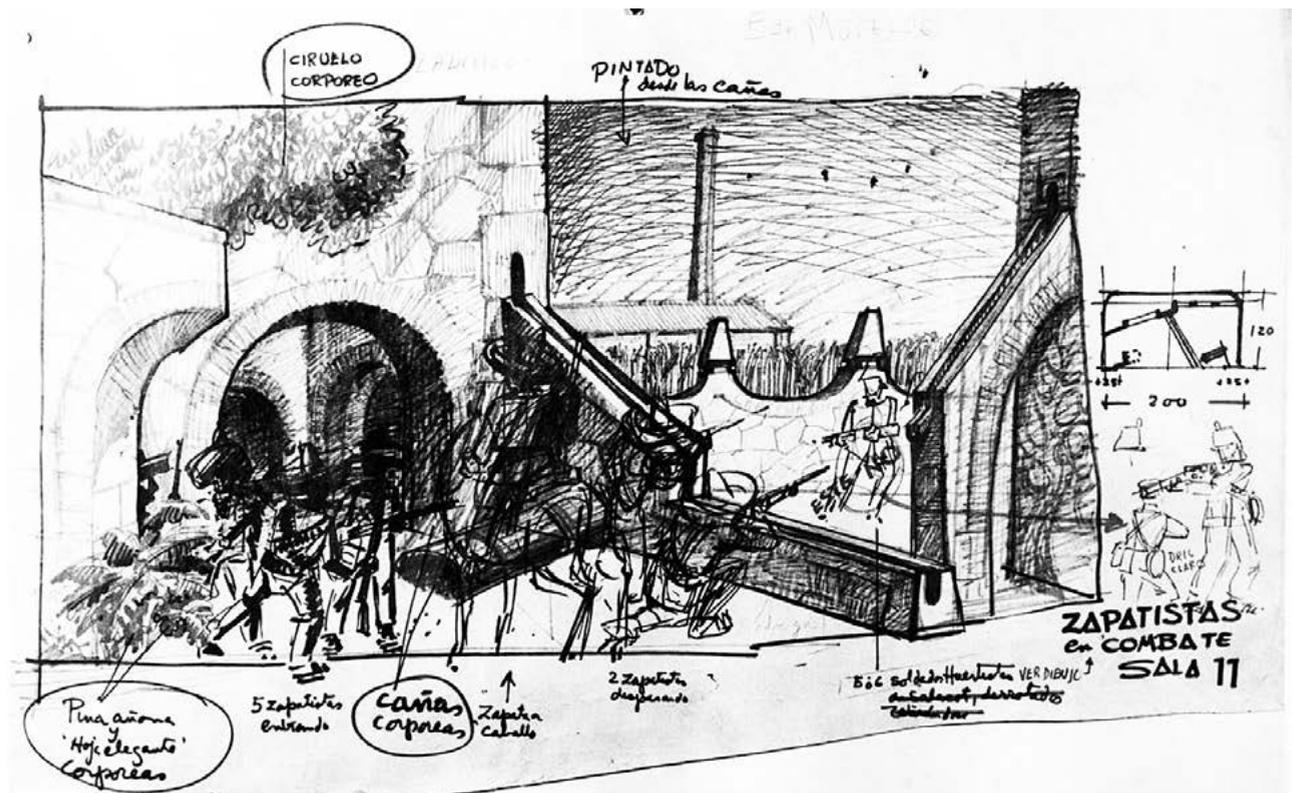
en realizar, mediante dioramas y maquetas, una serie de recreaciones de los acontecimientos estelares; es decir, una especie de antología nacional de momentos importantes.

Poco a poco se conformó un equipo interdisciplinario. Mientras Ramírez Vázquez diseñaba y construía el edificio que dio origen al afectuoso nombre de Museo del Caracol, el historiador Arturo Arnaiz y Freg realizaba la selección de escenas. Fue cuando el escenógrafo Julio Prieto invitó a Iker Larrauri a participar en el proyecto. Allí las ideas del secretario Torres Bodet confluyeron con las del museógrafo, y

aunque sus referencias provenían de distintas fuentes de inspiración —uno había tomado la idea de la exposición francesa, mientras que el segundo, principalmente, había visto las recreaciones de los museos estadounidenses—, ambos conocían el valor pedagógico de los dioramas y las maquetas.

El equipo liderado por Larrauri, el escenógrafo Julio Prieto y el maquetista Mario Cirett se dedicó por entero a hacer las recreaciones del pasado. La selección original de Arturo Arnaiz, que era de 145 escenas, se tuvo que reducir a la mitad dada la falta de espacios (Hernández, 1960). La selección final se determinó por dos factores: su trascendencia histórica y su importancia cívica. Antes que otras cosas, el Caracol debía ser una lección edificante con los grandes ejemplos del pasado. Así, por ejemplo, cobró especial importancia el episodio donde el Pípila quemó la puerta de la Alhóndiga de Granaditas; aquel otro donde Narciso Mendoza disparó el cañón para ahuyentar a los realistas; el momento en que Guerrero le explicó a su padre por qué no podía abandonar la lucha armada, o bien la escena en que Guillermo Prieto le salvó la vida a Benito Juárez.

No obstante, el Caracol no pretendía ser una lección objetiva. El museo tiene fuertes juicios históricos. Por eso, la mejor forma de representar a Santa Anna no fue en la organización de la defensa contra los estadounidenses, sino en una pelea de gallos en San Agustín de las Cuevas, despreocupado



Los bocetos tenían la intención de ser muy detallados en las perspectivas, ubicación, proporción y posición de los personajes, así como de los elementos que formaban parte de la escenografía: tipos de flora y fauna, edificios, etcétera. *Boceto para la escena de zapatistas en combate, 1960* Fotografía © Archivo Histórico del Museo del Caracol, s. núm. inv.

por la suerte del país. De igual forma no deja de llamar la atención que en la sala sobre el Porfiriato no aparezca el presidente Díaz; en cambio, al que es importante recordar es al Porfirio héroe de Miahuatlán y del 2 de abril.

No obstante, los juicios históricos del Caracol trascienden la mera selección de las escenas que se mostraron y aquellas que fueron eliminadas. En varios casos la composición que Larrauri y Prieto le dieron a los dioramas terminó por convertir a los visitantes en más que meros espectadores de la historia. De lo que se trataba era, por decirlo de alguna manera, de adentrarlos en el pasado; esto es, hallarse dentro del acontecimiento. Así, en la “madrugada intrépida de Dolores” se convierten en parte de los insurrectos que se unieron a Hidalgo; en la entrada del Ejército Trigarante a la capital se transforman en asistentes al momento en que Iturbide recibe las llaves de la ciudad, y durante el asalto a la casa de los hermanos Serdán se sitúan en la habitación desde la que se defendieron de la policía. Es decir, en las escenas del Caracol los visitantes se ubican en una perspectiva visual e ideológica muy específica.

Quizá el ejemplo más claro sea la escena del fusilamiento de Maximiliano —iconográficamente muy similar a la ilustración que José Guadalupe Posada realizó sobre el acontecimiento para la Biblioteca del Niño Mexicano—, donde la perspectiva los coloca del lado del pelotón de fusilamiento. Sin embargo, los soldados no figuran en la escena, pero en la cual sí se vislumbran los fusiles. Con esto el diorama centra al visitante en la visión republicana de los soldados que pusieron fin al Segundo Imperio.

Para terminar de mostrar que la selección de perspectivas no resultó arbitraria, hay que reflexionar en forma breve acerca de un pariente cercano del Caracol. El libro de texto gratuito, proyecto también de Torres Bodet, y comenzado a distribuirse en aquel mismo año, muestra una gráfica muy similar. En algunos casos los artistas del libro desarrollaron, para una misma escena, distintas perspectivas. Fue el caso de la captura de Vicente Guerrero en Acapulco, donde los dibujantes elaboraron dos viñetas con perspectivas distintas. En una el marinero Francisco Picaluga aparece de frente, y Guerrero y sus captores están de espaldas. En la segunda, que al final se seleccionó, es Picaluga quien aparece de espaldas. El ejemplo es significativo porque libro y museo contienen las dos únicas referencias gráficas que existen en la época del suceso y porque aparte hay una plena correspondencia entre ambas iconografías. Después de todo, el propio Torres Bodet se refirió a la Galería de Historia como “un libro de texto abierto” (Torres Bodet, 2017: 1),² un hecho que, aparte de destacar su función educativa, la hermanaba con el proyecto de la recién creada Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (Conaliteg) (Hernández, 2011).

La selección final de las escenas en el museo propició un diálogo permanente entre la museografía y el contenido —es decir, entre forma y fondo— de una manera que hasta enton-

ces no se había experimentado en nuestro país. Los episodios que Arnaiz eligió para el Caracol tenían alguna referencia de determinada pintura, litografía, grabado o fotografía de la época; de allí que el poder visual de los dioramas sea tan efectivo.

El museo es en realidad una especie de actualización de la iconografía más importante de los siglos XVIII, XIX y XX. Esta puesta al día implicó la transformación de imágenes planas en escenas tridimensionales. Iker participó de modo directo en el proceso. Por ejemplo, la Plaza Mayor de México en 1767 se inspiró en el detalle central del cuadro homónimo de Juan Antonio Prado; la rendición de los españoles en San Juan de Ulúa, en bocetos de José Clemente Orozco; Juárez y Mata en Nueva Orleans, en el grabado de Alberto Beltrán; la muerte de Melchor Ocampo, en la litografía de *El Libro Rojo*, y el Puente de Metlac, en la famosa obra del pintor José María Velasco. Una vez localizada la referencia, el dibujante Telésforo Herrera hacía bocetos de los personajes e Iker preparaba los suyos en cuanto a la composición de los dioramas.

Gracias al trabajo conjunto entre Larrauri y Prieto los dioramas adquirieron tintes teatrales. Por lo general las representaciones están compuestas por dos planos. En el primero aparecen los personajes de barro y los objetos de utilería. El segundo, a manera de escenografía, dota de profundidad al acontecimiento mediante escenas pintadas, donde observamos un paisaje, un edificio o una batalla de fondo. Sin embargo, se trató de difuminar las fronteras entre ambos planos, de manera que resulta común ver que objetos, construcciones y personajes se funden, como la escena de la batalla de Zacatecas, en que la mitad de un caballo, hecha de barro, brota de la escena, mientras que la otra mitad fue pintada como parte del fondo. Además, los personajes están en posiciones poco naturales o más bien exageradas. Así, percibimos la dureza del trabajo de Benito Juárez y José María Mata en una fábrica de Nueva Orleans, o el esfuerzo que requirió Valentín Gómez Farías, ya anciano, para ponerse de pie y firmar la Constitución de 1857. En otras la luz es más tenue y está dirigida a ciertos personajes. Todos estos aspectos logran apelar a la emotividad de los visitantes.

El museo no tendría estas características sin los dioramas. Con éstos sus creadores mostraron con exactitud lo que ellos querían, y no lo que la colección les permitía. Esto, a ojos de Iker, representó un cambio de paradigma:

Estar manipulando la historia de alguna manera, es decir, estar produciendo la historia, los testimonios de la historia, en vez de ordenando las reliquias de la historia, era una voltereta, digamos, en la concepción de los museos, en una voltereta teórica [Larrauri, 2005: 12].

Toda esta “producción de la historia” sucedió sin salir del Caracol. Las escenas, las figuras de barro y los objetos de utilería



De izquierda a derecha: Iker Larrauri, Mario Cirett, Mario Vázquez y Pedro Ramírez Vázquez. *Mesa redonda conmemorativa de los 45 años de la Galería de Historia, 2005* Fotografía © Irma Villalobos, Archivo Histórico del Museo del Caracol

que conforman la exposición permanente fueron creadas en el propio edificio, aún en construcción. Para esto se requirieron siete meses de arduo trabajo, a fin de recrear 150 años de nuestra historia, proceso en el que participaron dibujantes, artesanos, maquetistas y modelistas.

En conjunto, los dioramas y maquetas mostraban la lucha del pueblo mexicano por su libertad, desde la guerra de Independencia hasta la Constitución de 1917. El discurso era redondo —o en espiral, en todo caso—: se mostraba un inicio, un clímax y un final; una estructura muy similar a una obra teatral en tres actos —es decir, Independencia, Reforma y Revolución—. Dicho sea de paso, tales fueron los tres momentos fundacionales del discurso nacionalista que permeó las actividades del Año de la Patria (Guedea, 2014). El museo se iniciaba con varios aspectos de la vida virreinal, con un énfasis especial en la declaración del virrey marqués De Croix, según la cual los novohispanos habían nacido para callar y obedecer, más no para opinar en los asuntos de gobierno, y terminaba con el artículo 39 de la Constitución de 1917, con el que “[...] la soberanía nacional reside esencial y originariamente en el pueblo. Todo poder público dimana del pueblo y se instituye para beneficio de este. El pueblo tiene en todo tiempo el inalienable derecho de alterar o modificar la forma de gobernar”.

Así, la guerra de Independencia, la Reforma y la Revolución eran parte del mismo movimiento teleológico para alcanzar y afianzar la libertad. Gracias a la propuesta museográfica, sin colección previa, se logró llevar a cabo un discurso bien delimitado.

La noche anterior a la inauguración aún se revisaron detalles. Finalmente el Caracol quedó listo para las celebraciones del 50 aniversario del inicio de la Revolución mexicana. Si la apertura no se llevó a cabo el 20 de noviembre de 1960 fue porque el momento cumbre de los festejos del Año de la Patria fue la exhumación de los restos de Madero y su traslado al Monumento a la Revolución. Sin embargo, en la mañana del día 21 el presidente López Mateos, acompañado del secretario Torres Bodet y decenas de funcionarios, realizó el primer recorrido. Los primeros visitantes quedaron asombrados al constatar que “el museo, almacén de reliquias, cede ahora paso a otra concepción” (Arnáiz, 1960 [2017]: 1).

Lo que el presidente y sus acompañantes abrieron ese día era más que una introducción al Castillo de Chapultepec. Se trataba, de hecho, del primer museo moderno en México. Así, se consideró que el Caracol echaba mano de los recursos museográficos y tecnológicos más avanzados de la época, tal como lo anunció el presidente en su informe de gobierno: “Merced a un dispositivo radiofónico, las escenas figuradas en cada sala serán explicadas al público en forma de que el recorrido general del museo proporcione a los visitantes una enseñanza histórica amena, clara y bien coordinada” (López, 1960).

Incluso Arnáiz y Freg desarrolló una nueva selección de momentos que se transformó en una serie de diapositivas producidas por el Instituto Latinoamericano de Cinematografía, la cual tenía como objetivo enviarse a las escuelas de todo el país para que los niños, aunque no pudieran visitar el Caracol físicamente, sí aprovecharan su contenido —algo así como el antecedente de los actuales recorridos virtuales.

Durante muchos años el propio museo fue símbolo de la materialización del bienestar logrado por el Estado posrevolucionario. No es gratuito, por lo tanto, que fuera visitado por importantes figuras nacionales e internacionales, como Harry MacPherson, subsecretario de Estado para Asuntos Culturales de Estados Unidos, quien elogió la nueva propuesta museística, tal como aparece en nuestro primer libro de visitantes: “Ojalá que en los Estados Unidos tuviéramos un museo así [...] pues tenemos muchos, pero de otras clases. Éste es fácil de recorrer y se puede aprender historia muy fácilmente”.³

Fue el mismo espíritu que llevó a que en 1968, en las publicaciones editadas por el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos —encabezado por el propio Ramírez Vázquez—, se destinara una al museo. En ella se hablaba de lo vanguardista que era el Caracol.

LOS ECOS DEL CARACOL

El Museo del Caracol fue un hito en México. Su modernidad museográfica y utilidad pedagógica sirvieron como referente para las siguientes experiencias. La anécdota cuenta que el día de la inauguración, luego del recorrido inicial, el presidente López Mateos decidió, en el vestíbulo de salida, que fuera el propio Pedro Ramírez Vázquez quien tomara las riendas para la construcción del nuevo Museo Nacional de Antropología. Aunque ya se llevaban a cabo algunos trabajos de planeación, esto le dio al proyecto una nueva dimensión. El recinto ya no sólo sería un espacio dedicado al resguardo de piezas, sino que también quedaría dotado de una fuerte vocación didáctica, que no son otra cosa sino ecos de la experiencia positiva de 1960. Por lo tanto, la historiografía tiene una deuda con la Galería de Historia, pues sin su creación el Museo Nacional de Antropología (MNA) sería muy distinto.

Aunque nunca se volvió a crear un lugar con la misma naturaleza, la propuesta sí tuvo resonancias importantes. Desde entonces recursos como los dioramas, las maquetas y las sonorizaciones han sido replicados con mayor o menor éxito. Quizá el ejemplo más evidente sea el diorama del tianguis de Tlatelolco, que por su composición recuerda mucho a la escena de la Plaza Mayor de México. En la propuesta original del MNA algunas piezas estaban sonorizadas, como en el Caracol. Por eso se unió parte del equipo que creó el Caracol. Entre ellos estaba, desde luego, Iker Larrauri, quien a pesar de haber renunciado en 1960, su trabajo en la Galería de Historia le valió integrarse de nueva cuenta. Sus pinturas sobre la fauna en el Pleistoceno o la del paso del hombre por Bering —esta última portada de libro de texto gratuito durante varios años— parten, después de todo, de la misma idea de que las recreaciones iconográficas del pasado son excelentes recursos pedagógicos allí donde el objeto antiguo no explica por sí solo. Aún más, la experiencia en el Caracol le

allegó otro tipo de proyectos. Él mismo ha narrado cómo los bocetos que realizó para los dioramas del museo lo ayudaron a trabajar como ilustrador de una serie de publicaciones tituladas *La aventura de México* (Vázquez, 2005: 105).

Desde hace años se reconoce la importancia de Iker Larrauri como pionero de la museografía mexicana. Sin embargo, sin el rescate de su participación en el Caracol, espacio donde tuvo la oportunidad de aplicar sus conocimientos adquiridos por el mundo, la historia permanecería incompleta. Sirva este texto como homenaje y como un intento de subsanar tal ausencia. ✦

* Historiador, Galería de Historia, INAH/Posgrado en Historia, UNAM.

Notas

¹ Agradezco a la maestra Bertha Hernández por brindarme esa referencia bibliográfica.

² En 2013, la historiadora Bertha Hernández presentó en la Galería de Historia, Museo del Caracol, una exposición que mostró la correspondencia entre la gráfica del libro de texto gratuito y los dioramas del Museo del Caracol.

³ Comentario de un visitante en el libro de visitas de la Galería de Historia.

Bibliografía

- Arnáiz, Arturo, “La lucha del pueblo mexicano por su libertad. La formación de la Nueva Galería en Chapultepec”, 1960, recuperado de: <http://caracol.inah.gov.mx/images/stories/hitoriag/arturoanaiz.pdf>, consultada el 7 de agosto de 2017.
- Guedea, Virginia, *La historia en el sesquicentenario de la Independencia de México y en el cincuentenario de la Revolución mexicana*, México, UNAM, 2014.
- Hernández, Bertha, “Un libro de texto abierto: Pedro Ramírez Vázquez y la Galería de Historia, Museo del Caracol”, *Gaceta de Museos*, 3ª época, núm. 57, diciembre de 2013-marzo de 2014, pp. 12-17.
- _____, “Así eran mis libros...” *La colección pictórica de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos*, México, Conaliteg, 2011.
- Hernández, Federico, “Museo Chapultepec Histórico-Didáctico de la Independencia y Revoluciones”, 1960, documento del Archivo Histórico del Museo del Caracol.
- Larrauri, Iker, “Participación en la mesa redonda del 45 aniversario de la Galería de Historia, Museo del Caracol”, 2005 (una transcripción forma parte del Archivo de la Galería de Historia).
- Ramírez Vázquez, Pedro, “Participación en la mesa redonda del 45 aniversario de la Galería de Historia, Museo del Caracol”, 2005 (una transcripción forma parte del archivo de la Galería de Historia).
- Rébsamen, Enrique, *Enseñanza de la historia en las escuelas primarias elementales y superiores de la República mexicana*, 5ª ed., México, Librería de la Vda. de Ch. Bouchet, 1904.
- Segundo informe de Gobierno del presidente Adolfo López Mateos*, recuperado de: http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1960_95/Segundo_Informe_de_Gobierno_del_presidente_Adolfo_1230.shtml, consultada el 7 de agosto de 2017.
- Torres Bodet, Jaime, *Memorias*, 2 vols., México, FCE, 2017.
- Vázquez Olvera, Carlos, *Iker Larrauri Prado: museógrafo mexicano*, México, INAH, 2005.
- Williams, William E., “UNESCO Portrays History of the Human Right”, *Museum*, 1949, recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001274/127425eo.pdf#nameddest=10023>, consultada el 7 de agosto de 2017.

Iker Larrauri y los gliptodontes

Raúl de la Rosa*

Escribir un texto acerca de Iker no es asunto sencillo. ¿Por dónde empezar o, mejor dicho, sobre cual semblante hablar? ¿El del arquitecto? ¿El del museógrafo? ¿El del dibujante? ¿El del escultor? ¿O el del antropólogo? Quizá lo más sencillo sería hablar del hombre y su tránsito por las comarcas que le bordaron su hacer y quehacer. Para ayudarme en esta tarea, me he servido de la propia voz de Iker, al utilizar partes de las entrevistas que Ana María Galicia Z. y yo realizamos en 2015.

Iker Larrauri nació en la Ciudad de México el 18 de diciembre de 1929, en la colonia Santa María; luego lo llevaron a vivir a la calle de Arandas, en el Centro. A partir de aquí podríamos armar una cronología muy divertida y variada, como un viaje en locomotora —de las que ya no existen—, de estación en estación, contemplando paisajes, pueblos, gente y los múltiples senderos por los que ha transitado.

EL ESCENÓGRAFO ADOLESCENTE

Iker conoció por dentro la producción cinematográfica de la mano de su padrastro Marco Chilet, pintor y dibujante valenciano, quien sería una piedra fundamental en su vida y fue discípulo de Sorolla —de sus manos salieron las escenografías de más de 150 películas mexicanas entre 1945 y 1970. Un día Chilet, exiliado republicano de la Guerra Civil española, lo convenció de estudiar escenografía. Así lo relató Iker:

Tu porvenir está asegurado entrándole a estudiar escenografía de cine, y había una academia cinematográfica con maestros excelentes, muy buenos todos, y entré a la Academia Cinematográfica por influencia de él, porque era yo un escuincle. Aproveché que mi padrastro me ayudara y estudié la carrera de escenógrafo de cine.

La cosa es que aprendí muchas cosas, de iluminación sobre todo: los aforos, la escenografía y todo esto, pues todo eso lo fui asimilando.

EL JOVEN ARQUITECTO

Iba muy serio en la escuela de arquitectura, pero no soportaba a mis compañeros arquitectos y estudiantes; me buscaban mucho porque tengo mucha facilidad para dibujar.

—Oye, Iker, ¿aquí cómo le hago? Pásame la perspectiva.

—Bueno, pues ahí va.

—Mira, lo que quiero es tener un estudio, un taller así y asado.

Y todos sus sueños era hacer un edificio de tal y tal.

¡No puede ser! Es que no conocen México. No saben qué le pasa a este país, qué necesitamos. Dije: “No, yo le corto aquí ahorita a la arquitectura, me voy a estudiar antropología, a conocer el país, a conocer México, a conocer sus habitantes fuera de todos estos saloncitos en que uno se anda moviendo”.

A los 22 años Iker, entonces estudiante de arquitectura en San Carlos, pasaba todas las mañanas, en su camino a la escuela, frente al Museo Nacional de Antropología, en la calle de Moneda. Desde la puerta del viejo recinto, en aquel momento ubicado en el Centro Histórico, veía la *Piedra del Sol* y sentía la necesidad de entrar. Sin embargo, la premura se lo impedía, hasta que un día lo hizo y quedó con la boca abierta al poner sus pies en el Salón de Monolitos.

EL JOVEN ARQUEÓLOGO (Y UNA COINCIDENCIA SIMBÓLICA)

Entré a Arqueología, que era lo que podía manejar mejor. Entramos juntos Carlos Navarrete y yo, salí de San Carlos porque Arquitectura estaba allá y me vine hacia el museo, y llegamos juntos a la puerta de Moneda. Yo me paré para ver la puertota y él, que venía para allá, llega y me dice:

—¿Sabe usted dónde queda el Museo de Antropología? —como lo llamábamos entonces.

—Pues aquí estamos, enfrente.

—¡Ah, qué bien! Muchas gracias.

Se dio vuelta y se metió, y pues yo me metí con él. Le dije:

—Mire, allá es la sala.

—No, yo vengo a la Escuela de Antropología, a inscribirme.

—Ah, pues véngase y entramos juntos. Yo voy a lo mismo.

Era Carlos Navarrete, recién llegado de Guatemala para estudiar.

Comenzaban los años cincuenta, y en ese instante era impensable que una década después participara en la edificación de un nuevo museo para albergar aquella riqueza arqueológica.



Iker Larrauri tenía 34 años cuando pintó el mural de fauna pelistocénica que sigue siendo una de las obras más impactantes que hay en el Museo Nacional de Antropología **Fotografía**
© Nacho López, ca. 1965, Sinafo-ИИИИ, 379601

EL DIBUJANTE

Lo primero que nos sorprende de Iker al ver su obra es saber que no tuvo estudios formales en San Carlos ni en La Esmeralda, aunque ingresó al Taller de la Gráfica Popular.

Él comentó:

Mi padrastro, como te dije, fue escenógrafo, pero también era un buen pintor. Siempre me andaba arreando:

—¡Ponte a dibujar! ¡Ponte a dibujar!

Lo primero que me encargaron fue hacer un museíto en Tepexpan, y el museíto quedó muy mono, muy simpático, y gracias a haber estado haciendo cosas en la arquitectura. No haberme recibido es una cosa, pero estudié toda la carrera. Ya no me recibí porque me metí a Antropología. Entonces yo diseñé ese museo, y el museo tiene la escena de la cacería del mamut pintada por mí en un mural, la misma escena que sirvió de modelo para el museo.

LA CONSTRUCCIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

Un par de años antes de que se empezara hacer el museo empezamos a hacer la planeación. Pedro Ramírez Vázquez llegó y habló con la gente del instituto, con el arquitecto Marquina, con la gente que estaba al frente. Luis Aveyra, que era el director del antiguo museo, habló con ellos y les planteó el proyecto. Yo estaba trabajando muy activamente en el antiguo museo en Moneda, renovando salas. Colaborábamos con Miguel Covarrubias, en la museografía, Mario Vázquez, Teté Dávalos, su hermano Luis Covarrubias, y yo estaba en la reproducción de la tumba de Palenque que ves aquí.

LA SALA POBLAMIENTO DE AMÉRICA

Hasta hace unos años esta sala se llamaba “Orígenes y Prehistoria de México”. En ella se encuentra, sin duda, la obra más grandiosa de Iker Larrauri: un enorme mural que representa



Iker Larrauri realizó una pintura de gran formato con una escena ideada para mostrar el paso por el Estrecho de Bering. Ubicada en la entrada a la Sala Poblamiento de América del Museo Nacional de Antropología, ésta invita a los visitantes a entrar y explorarla **Fotografía** © Gloria Falcón Martínez, 2017

la fauna del Pleistoceno superior. Además se tenían los restos fósiles de grandes mamíferos que coexistieron con el hombre primitivo del valle de México.

“¿Qué hacemos con la Sala de la Prehistoria?”, se preguntaban los museógrafos. La Prehistoria son huesitos, son puntitas de flechas, sí, pero están los huesos fósiles, sí. Pero ¿qué le dice a la gente un montón de huesos fósiles? Bueno, ¡pues vamos hacer un diorama! Entonces empezó Pedro con la idea de hacer el diorama de la cacería del mamut, pero era un diorama pequeño, que no llena esta sala

Entonces fue cuando se me ocurrió la idea de pintar un mural que fuera del tamaño real de los animales; hueso por hueso estaban medidos. Entonces lo hacemos de tamaño real para que la gente pueda ver los huesos y, además, el mural que nos llene visualmente con los mamíferos que habitaban la cuenca del Valle de México.

Lo sorprendente es la sencillez con que Iker explica la elaboración del mural:

Sí, es un acrílico, y el lienzo es una superficie de madera forrada, y resultó muy bien. Tuve ayudantes que me empujaban la escalera [risas]. No, realmente no tuve ayudantes. En el trazo sí.

Cuando le preguntamos cómo se documentó para pintarlo, respondió:

Bueno, había asesores y ellos conocen perfectamente los huesos. Yo estaba constantemente preguntándoles: “¿Si tiene así los huesos, la trompa cómo puede ser?”. Y ya me explicaban que la nariz de la trompa no está aquí, sino que está aquí; pero es asesoría de plástica, más que nada; los fósiles como que te lo van diciendo.

Iker Larrauri tenía 34 años cuando pintó ese mural, y sin duda se trata de una de las obras más impactantes que existen en el museo, realizado por uno de los mejores dibujantes de México.

En esa misma sala Iker pintó un pequeño mural acerca de la migración hacia el continente americano proveniente de Asia, en el cual aparecen dos hombres caminando. Yo tenía curiosidad por saber de dónde había tomado a los modelos para pintarlos en el mural, una pregunta a la que él respondió:

¿Quieres que te los enseñe? Deben estar aquí afuerita, o son los policías, te los voy a enseñar, son ellos hombres de Bering; pero, sobre todo, si vas al campo o a los barrios está lleno de hombres de Tepexpan y mujeres de Tepexpan y niños de Tepexpan, y además yo creo que pensamos como los de Tepexpan.

EL MUSEÓGRAFO

¿Qué significó para ti trabajar en este gran proyecto?

¡Para mí fue la gloria! Fue como un sueño “de a de veras”; digo, como museógrafo, como podrás imaginarte, porque llevábamos tres años trabajando en el viejo museo de Moneda, renovándolo museográficamente, que era para lo que me llevaron: para hacer la cámara de Palenque, que había regresado de estar trabajando con Alberto Ruz allá, en Yucatán, y tenía todo aquí.

En 1943 Fernando Gamboa, Daniel Rubín de la Borbolla y Miguel Covarrubias crearían la carrera de museografía en la Escuela de Antropología de la Ciudad de México. Hay un pequeño grupo que era considerado como discípulos del Chamaco. ¿Quiénes eran?

Éramos un grupo, de entre los que recuerdo a Mario Vázquez, Teté Dávalos, Jorge Ángulo, Alfonso Soto Soria y yo.

También trabajaste en el Museo de la Lucha del Pueblo Mexicano por su Libertad, ¿cierto?

Sí, ahí trabajé más que aquí.

LA SALA MEXICA

Ramírez Vázquez un día nos dice:

—¡Vengan! ¿Qué hacemos con esta sala?

Estaban ocho pilares de este tamaño, todo vacío, ocho pilares y las paredes, pero la Sala Mexica desde luego tiene un peso plástico formidable.

Entonces, con Julio Prieto, nos pusimos a ver.

—Ahí los dejo. Cuando tengan algo, me avisan y vengo a ver qué han pensado.

Estuvimos piense y piense, y Julio Prieto se ocupó de la iluminación más que de la parte dura y del Mercado de Tlatelolco.

Yo me ocupé del diseño de la sala general; hasta en una catedral hay elementos que cortan el espacio, lo modulan, lo nivela, y dije: “Catedral, catedral”. ¡No le digas a nadie! Bueno, yo les digo ahorita, pero es una confesión. Realmente hay dos elementos ahí que son copia: uno que es catedral y otro que se entra a un nivel más arriba —esas cosas no se confiesan—. Bueno, ¡ya qué me importa! [risas].

Entonces Julio Prieto se entusiasmó. Le encantó la idea. Entonces el gran espacio lo cortamos en tres secciones, con esos muros de tezontle, preciosos muros de tezontle —¡tras, tras!—. Cada muro está entre dos de las columnas.

La *Piedra del Sol* es el altar —no quedaba de otra—, y la circulación, que no puedes ir al altar de inmediato, y así es como está: entras, te recibe el *Cuauhxicalli* del tigre, que es la pieza más completa que tiene todo el museo. No tiene un rasguño. No sé de donde la sacaron, dónde la tenían, pero como pieza arqueológica es maravillosa. Entonces esa pieza va a recibir a la gente, y al fondo tenemos la Piedra del Sol.



Detalle de la recreación de la Tumba de Palenque diseñada por Larrauri para el Museo Nacional de Antropología **Fotografía** © Gloria Falcón Martínez, 2017

EL ESCULTOR

Un elemento importante en el patio del museo es un gran espejo de agua: los cuatro elementos, y el viento es el caracol:

Por cierto, el *Caracol* es una escultura mía. Se lo propuse a Ramírez Vázquez:

—Te hago el caracol y, si te gusta, pues bien.

Hice el caracol, y por ahí anda rodando la maquetita. Se ha reproducido cantidad de veces. Le gustó mucho y me contrató.

EL ILUSTRADOR

Terminado el Museo Nacional de Antropología, Larrauri ilustró algunos libros con todas estas imágenes del México antiguo, titulado *La aventura de México*:

Me contrataron para ilustrar una serie de libros. Me quedé sin chamba porque no quise engancharme con el instituto porque todo mundo se estaba arrebatando las posibilidades de tener un contrato y todo eso. No sé, tengo ataques de inconformidad o

hago berrinches. No sé, siempre me ando hartando de ciertas cosas y las dejo.

EPÍLOGO

Hasta aquí la crónica de esos días extraordinarios que nos tocó vivir a los integrantes del pequeño ejército de más de 4 000 trabajadores, que logramos terminar la nueva sede del Museo Nacional de Antropología en un tiempo récord de 19 meses.

POSDATA

Esta crónica sobre Iker Larrauri estaría incompleta si no mencionamos a su compañera, presente en todo tiempo y en todo lugar. A su vez, él se dijo agradecido de “haber caído en esta esfera que llamamos mundo hace ya algunos años [88 para ser exactos] y al rodar en el vacío haber caído en México”, mientras que su segundo golpe de suerte, dijo, fue haber convencido a su mujer, Mayán Cervantes, de formar parte de su vida. ✦

* Investigador independiente.



Iker Larrauri, *Traslado de roca en balsa*, acrílico, 59 x 58.5 cm **Fotografía** © Gliserio Castañeda García

La profesionalización de un oficio. Iker Larrauri y Museográfica, S.C.

Teresa Márquez Martínez* y Marco Barrera Bassols**

En 1977, Iker Larrauri Prado conformó con Jorge Agostoni Museográfica, S.C. Él y Jorge trabajaron como mancuerna en profesionalizar la museografía y diseñar museos y exposiciones tanto a lo largo y ancho de México como en el extranjero; lo mismo en París, Francia, que en Suiza, Egipto, España y Argentina, poniendo en lo más alto a la museografía mexicana; lo mismo en museos como el de Aswan, en Egipto, que en el Olímpico en Lausana, Suiza, o con exposiciones como

Obreros somos y *La vida en un lance* para el Museo Nacional de Culturas Populares. Éstos son tan sólo unos pocos ejemplos de lo mucho que hicieron juntos.

En 1977 se conformó la sociedad civil Museográfica. Fue la primera empresa registrada como tal en México y una de las primeras en el mundo. De los socios originales, Agostoni —fallecido en fechas recientes— y Larrauri mantuvieron este esfuerzo que, en síntesis, significó un paso hacia la profesiona-



Sala del Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz, 1986. La superficie total de exposición diseñada fue de 7 200 m² **Fotografía** © 1977-2017, Museográfica, www.museografica.com

lización de la museografía mexicana: al dar ese paso integraron un espacio de creación donde la planificación museológica y museográfica los distinguió, y los resultados no pueden ser sino dignos de mención.

Como socio de Museográfica, Iker participó en el diseño del Pabellón de México para la Feria Mundial Expo-Energy '83, así como tres magníficas exposiciones para el Museo Nacional de Culturas Populares —entonces de reciente creación—: *El maíz, fundamento de la cultura popular mexicana*, *Obreros somos* y *La vida en un lance, los pescadores de México*. Más tarde, siempre trabajando a dúo con Agostoni, realizó el diseño del Museo de Kuwait, en 1983, junto con la formulación del programa arquitectónico del edificio del museo, el diseño de los interiores de los espacios de exposición, el guión, el proyecto museográfico y la dirección de las obras del Museo de Antropología de Xalapa, en 1986. Asimismo el Pabellón Olímpico, Expo '92, en Sevilla, España; el Museo Olímpico del Comité Olímpico Internacional (COI) en Lausana, en 1994. Por este último obtuvieron la Orden Olímpica, impuesta por el COI en reconocimiento a la labor desarrollada, y el premio Museo Europeo del Año 1995, otorgado por el Consejo de Europa por la concepción y diseño de la museografía.

Invitados por el Ministerio de Cultura de la República francesa en 1983, se instalaron en París durante un año para llevar a cabo la planeación y programación museológica, arquitectónica y museográfica para la renovación y ampliación del Gran Louvre, con la cual obtuvieron el segundo lugar del concurso internacional.

El gobierno de la República de Argentina les solicitó diseñar la exposición *Presencia de siglos de arte latinoamericano* en el Museo Nacional de Bellas Artes, en ocasión de la XIV Conferencia General del Consejo Internacional de Museos (ICOM), en 1986.

Un proyecto al que le dedicaron años de trabajo, en sociedad con Pedro Ramírez Vázquez, fue el de la Organización de Antigüedades Egipcias y el Arab Bureau for Design and Technical Consultation del Museo de Nubia en Aswan. Para éste trabajaron desde 1982 hasta 1997, cuando abrió sus puertas al público. Allí desarrollaron el programa arquitectónico y museográfico, además de ofrecer asesoría para el diseño arquitectónico, el guión, el proyecto y la realización de la museografía.

Iker entraba y salía de Museográfica, pero nunca dejó de colaborar, ya fuera para desarrollar algún elemento escultórico importante. Por ejemplo, para el Museo de Historia Natural de Villahermosa, Tabasco, esculpió las figuras de los parientes más cercanos del ser humano; también hizo el remate principal del Museo de la Cultura Maya en Chetumal, con un elemento escultórico de grandes dimensiones inspirado en la Cruz de Palenque, el cual cruza desde el sótano hasta el último nivel del edificio, simulando un viaje del inframundo a la bóveda celestial. Asimismo son suyas las figuras de personajes



Museo Olímpico, Lausana, Suiza, 1993. Superficie de exposición: 3 000 m² **Fotografía** © 1977-2017, Museográfica, www.museografica.com



Cruz Maya diseñada por Larrauri para integrar diferentes espacios museográficos en el Museo de la Cultura Maya, Chetumal, Quintana Roo, 1994 **Fotografía** © 1977-2017, Museográfica, www.museografica.com



Museo de Historia Natural, Villahermosa, Tabasco, 1988 **Fotografía** © 1977-2017, Museográfica, www.museografica.com



Museo Olímpico, Lausana, Suiza, 1993. El edificio fue proyectado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, y la museografía, por Iker Larrauri y Jorge Agostoni **Fotografía** © 1977-2017, Museográfica, www.museografica.com

importantes en la historia del telégrafo en México y el mundo para el Museo del Telégrafo, ubicado en el mismo edificio que el Museo Nacional de Arte.

Éste es tan sólo un breve resumen de las obras de Iker con Museográfica, aunque como siempre, en nuestro oficio, se planifica más de lo que se hace. Como dúo, él y Jorge desarrollaron infinidad de propuestas para museos que no se concluyeron, como el de la Navegación de Frontera, Tabasco, el Museo Marítimo para Guayaquil en Ecuador y muchísimos más.

Museográfica significó para Iker la posibilidad no sólo de desarrollar ideas y diseño, sino de realizarlos. Con su bondad y cariño que lo caracterizan, formó con paciencia a muchos colegas y generó un espíritu de trabajo en equipo en el que sus anécdotas, sus detalladas explicaciones, su capacidad de visualizar y poner en el papel soluciones técnicas hacían que las reuniones de trabajo fueran auténticos seminarios.

De este modo, mientras Jorge Agostoni resolvía el espacio y diseñaba con gran detalle y generosas soluciones la distribución de las colecciones —si es que las había— o de los elementos museográficos complementarios, Iker Larrauri se ocupaba de la comunicación en sentido amplio con el público. Él sabe desdoblar, como pocos, lo que está oculto en los objetos.

Para Iker, lo que hoy se entiende como “curaduría”, que un museógrafo debe saber hacer, es la base para el diseño; como le gusta decir: se puede hacer un museo que vaya del *big bang* al mundo contemporáneo si se puede contar la historia de un lápiz.

De este modo, en la Sala de Orígenes del Museo Nacional de Antropología, con tan sólo los huesos de la fauna pleistocénica como única colección disponible, articuló un discurso donde la ilustración y el juego entre lo micro y lo macro hicieron posible estructurar un relato inolvidable. De igual manera, para el Museo de la Cultura Maya la escultura de la Cruz de Palenque terminó por articular al recinto, de darle sentido discursivo y de integrar la propuesta museográfica.

Iker y Jorge también son herederos de una tradición que supieron plasmar en sus proyectos. Otros artículos en esta edición dan cuenta de esto, si bien su desarrollo profesional resalta como una de las figuras de la museología y museografía mexicanas más importantes de la segunda mitad del siglo xx y comienzos del xxi. Pintor, escultor, arquitecto, escenógrafo, museólogo y museógrafo, Iker es, sobre todo, un hombre con una cultura infinita, vasta: un sabio ✚

* Centro Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural Ferrocarrilero y Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos.

** Museólogo y museógrafo independiente.



Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz, 1986 **Fotografía** © 1977-2017, Museográfica, www.museografica.com



Museo de Historia Natural, Villahermosa, Tabasco, 1988. Colaboradores: Marco Barrera Bassols, Teresa Márquez Martínez, Elisa Martínez Crowther, Humberto Alcántara Nava y Vicente Romero Rubin **Fotografía** © 1977-2017, Museográfica, www.museografica.com

Una renovación olvidada. Participación, pragmatismo y enfoque social en la museología de Iker Larrauri

Alejandro Sabido Sánchez-Juárez*

El trabajo de Iker Larrauri cuenta con algunas menciones fuera de nuestras fronteras, notablemente la de Hugues de Varine-Bohan en la revista *Museum International* de 1976 y algunas otras referencias de tesis internacionales en tiempos recientes: Maki Komatsu (2003), Gabriela Conde Ulloa (2016), Cintia Velázquez Marroni (2015) y Félix Barboza Retana (1995). El tratamiento del trabajo de Larrauri es meramente referencial a la existencia del Programa de Museos Escolares y a la Política de Museos del INAH, propuesta en 1976.

En este artículo, tras constatar la vigencia de ambos textos, hago una revisión *ex post*, a poco más de 40 años de distancia: una tarea relevante cuando algunos conceptos centrales al planteamiento de Larrauri se encuentran hoy flotando en las museologías de artículos y las iniciativas comerciales disfrazadas de trabajo técnico que circulan en el campo museal contemporáneo.

POLÍTICA DE MUSEOS DEL INAH DE 1976

A nivel institucional, por no decir en el contexto nacional, las políticas de museos han sido, por decir lo menos, escasas. Podríamos mencionar el Programa Nacional de Museos de 1986 o los Lineamientos de Trabajo para Museos 2001-2006 como ejemplos de documentos públicos que orientaron las acciones de los museos del INAH. Aunque cada administración produce documentos normativos y textos que orientan el quehacer institucional, en muchas ocasiones permanecen con un carácter interno y difícilmente incorporan un diagnóstico global, proponen directrices y mecanismos de implementación.

Uno de los elementos más relevantes de la Política de Museos del INAH de 1976 consiste en realizar un análisis pragmático de la situación, un enfoque descarnado de la realidad que nombra y valora la situación de forma clara y crítica:

1 Reconocimiento de un desarrollo “acelerado y anárquico”¹ (Larrauri, 1976:1) que responde en muchas ocasiones a “factores e intereses externos” (Larrauri, 1976: 1) que al momento se desarrollaban sin una base normativa común y en que las asimetrías entre los museos no sólo implicaban una asignación de recursos desproporcionada,

sino que colocaba a un puñado de museos como “absorbentes” (Larrauri, 1976: 2) de colecciones, tecnología, personal capacitado y medios museográficos.

- 2 Un “espíritu heredado” de la tradición museográfica europea que privilegia las cualidades estéticas de los bienes patrimoniales por encima de una interpretación crítica. Este énfasis en lo único y excepcional “ofrece una visión irreal, distorsionada o falsa de las sociedades que los produjeron” (Larrauri, 1976: 2).
- 3 El reconocimiento de que esta asimetría entre los museos del instituto produce tensiones que llevan, por un lado, al empeño por parte de los museos especializados a emprender “costosas museografías destinadas al mejor lucimiento de los locales de exhibición” y, por el otro, “[...] estimula en los museos más pobres un deseo irracional de imitarlos” (Larrauri, 1976: 2).
- 4 La necesidad de fortalecer los servicios educativos y afianzar la comunicación con el público.

CONSIDERACIONES GENERALES

Esta política reconoce el centralismo prevaleciente en la institución en lo relativo a información, recursos técnicos, colecciones y canales de divulgación, y propone acciones para potenciar las relaciones entre los órganos centrales y un sistema estructurado a partir de regiones operativas. Sin embargo, la preocupación medular de esta política gravita en torno a una crisis de los museos: “[...] la falta de correspondencia entre la orientación, organización y expresión de sus contenidos y las condiciones sociales dentro de las cuales actúan” (Larrauri, 1976: 3).

Con la Mesa Redonda de Santiago de Chile a cuatro años de distancia, llama la atención la claridad con que una museología propiamente social delimita tres problemáticas específicas:

1 Divorcio de la acción museal de las necesidades de su contexto: “Los problemas que actualmente enfrenta el país y que afectan fundamentalmente a los grupos mayoritarios y más necesitados de la población, no se expresan ni se explican en los museos” (Larrauri, 1976: 3).



Iker Larrauri, *Cacería de patos*, 1965, acrílico/masonite, 30 x 63 cm **Fotografía** © Gliserio Castañeda García

- 2 Distanciamiento por parte de las instituciones de su razón de ser y clara desatención de su función social: “El carácter elitista de éstos se manifiesta en su incapacidad para responder adecuadamente a las necesidades de aquellos a quienes pretenden servir [...] lejos de ofrecer una interpretación cultural que pudiera contribuir a la realización de justas aspiraciones colectivas dentro de las tendencias más progresistas” (Larrauri, 1976: 3).
- 3 Instrumentalidad reproductora de estamentos hegemónicos no sólo del capital, sino también del conocimiento: “Se sigue dando la visión de la realidad que más conviene a los intereses de los grupos que tienen en sus manos y controlan la riqueza y los conocimientos” (Larrauri, 1976: 3).

En la bibliografía contemporánea son frecuentes las referencias a la nueva museología británica y su análisis sobre la representación (Vergo, 1997), la crítica francesa a la tendencia hacia un conservadurismo protector por parte de las instituciones (Mairesse, 2015) o el análisis preciso de la socio-museología luso-brasileña (Assunção, 2010) sobre el papel del museo ante el sistema económico vigente y su capacidad de inclusión-exclusión.

Este documento, realizado hace más de 40 años, no se limita a proponer un análisis desde una perspectiva académica de estos fenómenos, sino que su sentido se encuentra dirigido a la capacidad para instrumentar una política pública que incorpore y proponga soluciones a estos fenómenos para un contexto específico.

En el trasfondo de esta política identificamos la urgencia de vincular activamente la investigación hacia los problemas

del museo y de las comunidades en que se encuentran insertos desde una perspectiva que trasciende las fronteras disciplinarias. Es un documento de carácter normativo que reconoce “la necesidad de una participación más activa y una mayor dedicación de los investigadores, abocándose a la investigación interdisciplinaria tendiente a resolver los problemas prácticos del museo y las necesidades de la comunidad” (Larrauri, 1976: 4).

El enfoque es indudablemente instrumental. Los museos tienen un propósito y destinatarios específicos, pero a cuatro décadas de distancia tal enfoque aparece como una ventana de pertinencia gracias a su énfasis en la participación social.

Si se revisa la producción contemporánea en torno al conflicto de representación de las instituciones (Teivainen y Trommer, 2017; Rittberger, 2005; Thomassen y Schmitt, 1997; Guitián, 2001; Jellinek, 2000) se constatará la vitalidad de la propuesta de Larrauri. La implicación activa obedece a un proyecto social y, por lo tanto, la definición de funciones básicas para un museo en su política contiene ya un cambio en el patrón tradicional de relaciones:

Reunir, estudiar, conservar y exhibir los bienes culturales relativos a la antropología y la historia; divulgar y transmitir su conocimiento y promover el interés del público favoreciendo su participación en las tareas que llevan a cabo con el propósito de aportar a través del conocimiento de los objetos y de su significación como testimonios de los procesos que han dado lugar a la realidad presente elementos de juicio que permitan comprenderla y evaluarla críticamente [Larrauri, 1976: 4].

Los postulados centrales de esta política plantean a los museos como parte inseparable de la estructura orgánica institucional, así como el establecimiento de un sistema nacional articulado a partir de subsistemas regionales. Enfatiza en la acción museal como un servicio público que atiende las necesidades de los visitantes y señala que los objetos contenidos en las colecciones de los museos son de dominio público y no propiedad particular de la institución.

En una visión rápida podríamos concentrar los elementos constitutivos de este documento en los siguientes puntos:

- Un enfoque curatorial que no sólo asume la estructuración discursiva, sino también el cuidado de las colecciones.
- Redistribución de las colecciones de los museos, reintegración de acervos a su lugar de origen y trabajo participativo para “completar” las colecciones (Larrauri, 1976: 5).
- La museografía como realismo pedagógico: “[...] orientación didáctica dentro de un esquema histórico que explique los procesos que han dado lugar a las situaciones y productos culturales que se muestran [...] dirigida principalmente a aquellas personas que carecen de otros medios para satisfacer sus necesidades de conocimiento” (Larrauri, 1976: 5).
- Propiciar soluciones museográficas eficaces y de bajo costo, mediante la normalización de formas y dimensiones, diseños de fácil instalación, mantenimiento y reposición, así como el empleo de materiales y mano de obra locales.
- Modificar la posición tradicional del espectador y hacer copartícipes a aquellos a “quienes pretende servir el museo” en sus tareas centrales. En una frase: “Es más importante ‘meter’ los museos en la vida de la gente y en su medio social que meter más gente a los museos” (Larrauri, 1976: 6).
- Trascender el enfoque que se centra en la presentación de los logros de culturas de épocas pretéritas y “[...] servir para captar y reflejar los de la comunidad en la que actúan [...] y comunicar no sólo lo que a juicio de los estudiosos tiene un valor señalado, sino también aquello que interesa y es apreciado dentro de la misma comunidad” (Larrauri, 1976: 6).
- Finalmente, los museos deben servir “no sólo para llevar la cultura al pueblo, sino también para que en ellos se capte y exprese la cultura del pueblo” (Larrauri, 1976: 6).

Este marco de actuación resultó innovador no sólo por su conciencia social, sino también por ser el primero a nivel nacional en incluir una visión sistémica propia de su tiempo

(Bertalanffy, 1968), ya que regionalizaba la acción institucional y enfatizaba en la necesidad de normas y procedimientos. También incorporaba elementos que hoy nos parecen indispensables: el papel de los técnicos en conservación dentro de los museos, la capacitación constante del personal y la necesidad de contar con publicaciones de carácter educativo, técnico y de divulgación de las “especialidades museográficas” (Larrauri, 1976: 8).

En una revisión desde el presente es importante mencionar que algunos de los elementos señalados han sido atendidos de modo paulatino: el impulso a la creación de los museos pequeños, el registro, catalogación y manejo de los bienes culturales, las estadísticas de visitantes y los medios para evaluar la efectividad de las exposiciones. Se trata de tareas que han sido atendidas en estos últimos 40 años y en las que se trabaja en la actualidad para mejorar su alcance e impacto.

Para cerrar la revisión de esta política, es importante rescatar una idea contenida en su último párrafo:

[...] conviene además orientar claramente los proyectos de reestructuración y creación de nuevos museos en el sentido previsto, evitando la aceptación de aquellos compromisos que no se pudieran ajustar al plan general y que por lo tanto quedarían fuera del sistema y distraerían recursos necesarios para aplicarse en el mejoramiento y adaptación de los museos existentes (Larrauri, 1976: 9).

En tiempos en que la creación de museos es vista como una carta de posicionamiento político por parte de titulares del poder ejecutivo en los más diversos niveles de gobierno, su vigencia es indudable.

PROGRAMA DE MUSEOS ESCOLARES, MÉXICO

El otro componente de esta revisión es el inmensamente exitoso Programa de Museos Escolares, el cual comenzó a implementarse en 1972 y que en tan solo tres años, tal como se describe en el artículo que Larrauri escribió para *Museum International* (1975), logró la instalación de 400 museos escolares en siete estados.

La finalidad explícita de este programa era el desarrollo de un museo en cada escuela del país, pero en su planteamiento se incluyó una misión más profunda: cambiar en forma radical la relación de la institución-museo con sus públicos a través de una participación activa.

El programa se desarrolló para operar en las condiciones específicas del país; debía implementarse en poco tiempo y con pocos recursos; sería incorporado al Sistema Educativo Nacional, detonado por el INAH, aunque continuaría sin su acción directa. Cualquier escuela participaría en este programa de manera voluntaria y su desarrollo, seguimiento y continuidad dependerían del interés de cada comunidad escolar.

Una oficina coordinadora comenzó el programa desde la Dirección de Museos, con la convergencia de las autoridades educativas y de maestros comisionados —previamente capacitados—. Su diseño incorporó una estrategia de acompañamiento y dispersión que logró una progresión geométrica en sus primeros años. En las escuelas se instalaba un consejo que integraba a alumnos y maestros elegidos mediante asamblea y los alumnos que lo desearan se involucraban con este museo escolar a lo largo del ciclo escolar.

La innovación radical de este programa residía en el papel activo que tomaba la comunidad escolar no para dar cauce a un museo local, sino para asumir, explorar y desarrollar soluciones a las tareas museológicas. Más que la implantación territorial de una institución ubicua, el museo escolar era la oportunidad de dar un uso colectivo a una serie de herramientas para el conocimiento, la valoración, la puesta en presencia y la interpretación de aquello que confería sentido, inteligibilidad y cohesión a una comunidad específica.

En cada ciclo del museo escolar los alumnos debían explorar su entorno, identificar aquellos elementos que resultaran relevantes e indagar colectivamente su posible significado. Al colectivizar la investigación, preservación, montaje y difusión, hacían propias las acciones museales y actualizaban su validez. Más tarde el museo podía ser desmantelado y algunas piezas se integraban al acervo local o se prestaban a otros recintos. Poner en tensión el carácter permanente de la solución museográfica e introducir un carácter cíclico al proceso museal abría a la participación las capacidades productivas, intelectivas y creativas. De esta forma la acción museológica salía de las manos del especialista y se sumaba a las herramientas con que una comunidad podía hacer frente a su realidad.

CONCLUSIÓN

Un año particularmente complejo en la vida nacional fue el de 1976: las elecciones presidenciales y la devaluación cerraron un ciclo que impactó a las instituciones del Estado. La continuidad de las propuestas de Iker Larrauri quedó en entredicho dada la *tabula rasa* de los cambios de administración y una crisis apenas inaugurada en el imaginario y que nos acompaña hasta nuestros días. A 41 años de distancia, su actualidad no sólo nos sorprende, sino que también nos hace cuestionarnos por todas aquellas aportaciones que permanecen en el sueño de los archiveros y que nos ayudarían a enfrentar nuestra realidad desde otras perspectivas.

La coherencia institucional, la centralidad de las necesidades como piedra de toque de toda política y las vías para la actualización de los problemas de representación y participación en los asuntos públicos manifiestas en las propuestas museológicas de Iker Larrauri obligan a rasgar el velo del olvido y propiciar un diálogo entre generaciones, profesiones y posturas museológicas, antes que deslumbrarse ante los neo-

logismos descontextualizados y el culto a las voces sancionadas desde las metrópolis.

Es tiempo de volver a mirar los museos y preguntarnos por “la falta de correspondencia entre la orientación, organización y expresión de sus contenidos y las condiciones sociales dentro de las cuales actúan” (Larrauri, 1976: 9) .✚

* Subdirector de Documentación, Información y Normas, CNME-INAH.

Nota

¹ A lo largo de este apartado, todas las referencias que aparecen entre comillas se tomaron directamente de la Política de Museos del INAH, realizada por Iker Larrauri y su equipo en 1976. El CIDIM cuenta con una versión impresa y una digital del documento, disponibles para consulta. Para mayor facilidad, las páginas indicadas en este texto corresponden a la versión digital.

Bibliografía

- Assunção dos Santos, P., y J. Primo, “Understanding New Museology in the 21st Century”, *Cadernos de Sociomuseologia*, núm. 37, 2010, pp. 5-13.
- Barboza Retana, F. A., “Museums in Latin American Countries: Role, Issues, and Perspectives”, tesis de doctorado, Lubbock, Tech University, 1995.
- Bertalanffy, L. von, *General System Theory*, Nueva York, George Braziller, 1968.
- Gutián, E. G., “Crisis de la representación política: las exigencias de la política de la presencia”, *Revista de Estudios Políticos*, núm. 111, 2001.
- Jellinek, G., *Teoría general del Estado*, México, FCE, 2000.
- Komatsu, M., *Towards the Development of Grassroots Cultural Activities: Mexican Cultural Policy and the Case of Community Museums*, Tokio, University of Tokyo, 2003.
- Larrauri, Iker, *Política de museos del INAH*, México, Dirección de Museos-INAH (Cuadernos de los Museos), 1976.
- _____, “The School Museum Programme in Mexico”, *Museum International*, vol. 27, núm. 2, 1975, pp. 61-70.
- Mairesse, F., “Museology at a Crossroads”, *Museologica Brunensia*, núm. 2, otoño de 2015, pp. 4-9.
- Rittberger, B., *Building Europe's Parliament: Democratic Representation Beyond the Nation State*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Teivainen, T., y S. Trommer, “Representation Beyond the State: Towards Transnational Democratic Non-State Politics”, *Globalizations*, vol. 14, núm. 1, 2017, pp. 17-31.
- Thomassen, J., y H. Schmitt, “Policy Representation”, *European Journal of Political Research*, vol. 32, núm. 2, 1997, pp. 165-184.
- Ulloa Conde, G., “The National Museum of Anthropology as a Contact Zone. Shaping a National Identity for the Mexican People”, tesis de maestría, Leiden, Museums and Collections-Universiteit Leiden, 2016.
- Varine-Bohan, H., “The Modern Museum: Requirements and Problems of a New Approach”, *Museum International*, vol. 28, núm. 3, 1976, pp. 131-144.
- Velázquez Marrón, C., “Understanding the Past in the History Museum. Visitor Research in Two Mexican Museums”, tesis de doctorado, Leicester, School of Museum Studies-University of Leicester, 2015.
- Vergo, Peter (ed.), *The New Museology*, Londres, Reaktion Books/cpi/Bath Press, 1997.



Iker Larrauri, *Tumba 104 de Monte Albán*, 1966, acrílico/óleo sobre masonite, 54 x 42 cm **Fotografía** © Gliserio Castañeda García

La participación de Iker Larrauri en la formación de profesionales en las tareas del INAH

Carlos Vázquez Olvera*

Adentrarse y escudriñar en las historias de vida de colegas destacados en nuestro campo profesional nos permite aquilatar su trayectoria y aportes, en este caso la museografía y, por ende, la conservación del patrimonio cultural.

En este recorrido es importante partir de los primeros intentos por crear una carrera de museografía, de manera concreta en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), ubicada entonces en el viejo museo de la calle de Moneda, en la Ciudad de México. A principios de la década de 1940, la institución publicaba en su *Anuarios* las convocatorias para inscribirse a los cursos y formarse en las profesiones de antropólogo, etnólogo, arqueólogo, lingüista, historiador y museógrafo. Enunciaba que, ante la carencia de cuadros de profesionales en museos que se dedicaran a su administración y funcionamiento, así como al poco tiempo que los investigadores tenían para esto, se convocaba a los interesados a formarse para encauzar a estas instituciones hacia su funcionamiento adecuado, en particular a aquellos que ya trabajaban en instituciones museísticas y al público en general para cursar una carrera técnica.

A principio de la década de 1950 los planes de estudio se revisaron, y fue en 1955 cuando se publicó por última vez esta propuesta formativa. Entre los especialistas que cursaron materias enfocadas en la museografía destacaron Alfonso Soto Soria, Antonio Lebrija Celay, Iker Larrauri Prado y Mario Vázquez Ruvalcaba.

En su breve paso por la ENAH, Iker¹ tuvo contacto y compartió ideas y experiencias con estudiantes de antropología y arqueología, quienes tiempo después ocuparían puestos importantes en la estructura administrativa del INAH, como en el caso del doctor Guillermo Bonfil Batalla, quien entre 1971 y 1976 ocupó la Dirección General e invitó a Iker a conformar el equipo de la entonces Dirección de Museos y Exposiciones.

Esto coincidió con el movimiento latinoamericano surgido después de la reunión de profesionales de museos en Santiago de Chile en 1972, convocada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y el Consejo Internacional de Museos (ICOM), con

el tema “El desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo”. Diversos especialistas reflexionaron acerca de la función social que deberían desempeñar los museos en la región. Entre las resoluciones tomadas destacaron la concepción del museo como una institución que debe estar al servicio de su comunidad y ser un recurso que lleve a ésta hacia la formación de la conciencia de su entorno social mediante la intensificación de las funciones del museo en el rescate del patrimonio cultural para un servicio social y, de esta manera, evitar su dispersión. Por otro lado, ante esas tareas necesarias y la falta de personal especializado en el quehacer de los museos, se decidió que debían ser llevados a cabo bajo los auspicios de la UNESCO. Por eso los contados centros de formación de personal de museos que existían en América Latina debían ser reforzados y desarrollados por los propios países miembros de la UNESCO.

Las nuevas ideas circularon en México y se materializaron en diversos proyectos, como el Museo sobre Rieles, La Casa del Museo y el Programa de Museos Escolares y Comunitarios² dentro de dependencias del INAH. Este último programa inició sus actividades en julio de 1972 con tres objetivos:

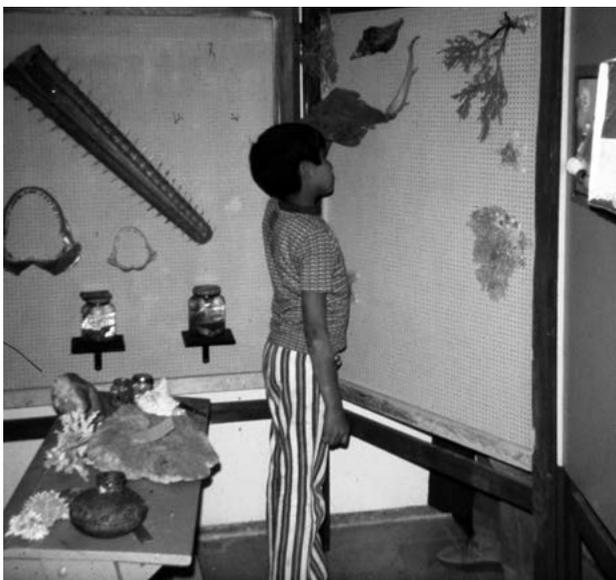
- 1 Lograr una participación amplia y voluntaria de la población en la protección y conservación del patrimonio cultural.
- 2 Modificar la relación tradicional del público con los museos para convertirlos en un instrumento cultural efectivo de uso popular.
- 3 Dotar en forma indirecta a las escuelas de materiales auxiliares didácticos.

En el programa el papel de los niños era fundamental. Los maestros no intervenían mas que si los niños se lo pedían [...] Los niños se organizaban, tenían su grupo de asesores; los maestros que ellos escogieran, los papás o gente de la comunidad que ellos buscaran, un doctor, etcétera. Ellos decidían quién les podría ayudar e irían a buscarlo para proponerle que les ayudara, le contarían sus problemas. El promotor era la persona que llegaría cada semana a darles orientación, a estimular su interés, a decirles cómo se

CUADRO 1	
MATERIAS OBLIGATORIAS	PROFESORES
Organización y administración de museos	Felipe Lacouture Fornelli
El museo y sus funciones	Iker Larrauri y Miguel Alfonso Madrid
Montaje museográfico	Rodolfo Rivera
Laboratorio	Luis Torres
MATERIAS OPTATIVAS	
Seminario de organización y administración de museos	Felipe Lacouture Fornelli
Seminario del museo y sus funciones	Miguel Alfonso Madrid
Seminario de diseño museográfico	Alfonso Soto Soria



Alumnos del Curso Interamericano de Capacitación Museográfica, generación 1974-1975, en los jardines del Centro Churubusco. De izquierda a derecha: Carlos Vázquez Olivera y Mario Camacho (México), Raúl Castellanos Moreno (Costa Rica), Lucila Cesari (Brasil), Raúl Armando Arévalo Henríquez y Armando Quintanilla Ávila (El Salvador) **Fotografía** © Quetzalina Sánchez Muñoz



Niño en montaje de exposición **Fotografía** © Fototeca de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH

clasificarían los objetos, cómo hacer el registro de las colecciones, cómo podían exhibir; a orientarlos a que buscaran la asesoría y la información con sus papás, los maestros o sus parientes o vecinos y a reunir sus colecciones (Vázquez, 2005:94).

El programa³ logró sus propósitos de creación de museos escolares, al integrar a los niños mediante información y práctica acerca de las funciones de los museos y su potencial en el reconocimiento y revaloración de su patrimonio cultural, así como al retomar, los alumnos de las escuelas marginadas, su papel protagónico.

Por otro lado, en la mayoría de los países latinoamericanos no existían instituciones que formaran profesionalmente a los trabajadores de los museos. En México, desde 1961 se había creado el Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Cultural, el cual funcionó con altibajos hasta junio de 1967, cuando el departamento estableció y firmó un convenio con la UNESCO para la creación del Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural. Al siguiente año se creó el Centro Nacional de Restauración de Bienes Culturales “Paul Coremans”.

A finales del decenio de 1960 se creó la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM), y fue en julio de 1972 cuando la Dirección General de Asuntos Jurídicos y Revalidación de Estudios de la Secretaría de Educación Pública la autorizó a otorgar a sus egresados un reconocimiento para quienes tenían el nivel de técnico en restauración de bienes muebles, el título de licenciatura en restauración de bienes muebles y los grados de maestría en arquitectura con especialidad en restauración de monumentos y la maestría en museología, así como cursos de información, con duración de dos semestres, en restauración de bienes muebles, restauración de bienes inmuebles y museografía, dirigidos a becarios latinoamericanos.

De este modo la institución fue la responsable de impartir el Curso Interamericano de Capacitación Museográfica, mediante un convenio entre el gobierno mexicano y la Subsecretaría

CUADRO 2	
MATERIAS	PROFESORES
Museología I	Lucio Lara Plata
Origen y evolución de los museos	Eline Luque y Michel Beltrán
Conservación en museos I	Arturo de la Serna y Katia Perdígón
Estudio de las manifestaciones culturales I	Mauricio List y Georgina Santa Cruz
Métodos y técnicas de investigación	Beatriz Oliver Vega
Museología II	Lucio Lara Plata
Análisis y programación arquitectónica	Rubén Rocha-Saúl Mendo Muñoz
Conservación en museos II	Arturo de la Serna y Adriana Ramírez Galván
Administración y gestión de museos	Miguel Fernández Félix y Marcela Gálvez y Núñez
Investigación en los museos	María Hernández Ramírez
Las exposiciones	Héctor Rivero Borrel Miranda y Margarita García Rodríguez
Materiales, técnicas y equipos museográficos	Manuel de la Torre Mendoza y Gerardo Ramos Olvera
Interacción con el público	Ana Hortensia Castro
Seminario de tesis I	Luis Gerardo Morales
Taller de integración museológica	Guillermo Andrade López y Carla Aymes Fernández
Los museos en la gestión cultural	María Olvido Moreno Guzmán
Seminario de tesis II	Luis Gerardo Morales

de Cooperación para el Desarrollo de la Organización de Estados Americanos. Los cursos arrancaron a finales de la década de 1960 con una duración de nueve meses, y año tras año llegaron a México especialistas de América Latina para capacitarse en las instalaciones de la escuela, ubicadas en Churubusco.⁴ La primera generación inició en 1972 y la última concluyó en 1978, con un total de 150 estudiantes egresados; de ellos, 48 fueron nacionales y 102, de 19 países latinoamericanos (58% hombres y 42% mujeres).

La participación de Iker Larrauri en la formación de profesionales de museos en la Escuela de Museografía (cuadro 1) fue importante, ya que la mayoría de trabajadores se hacía en la práctica o en áreas afines. Larrauri lo relata así:

Me llamaron y me pidieron que formulara un programa para desarrollarlo en nueve meses, tres trimestres. Fue la primera vez que yo me ocupé de estas cosas. Realmente había muy pocos antecedentes, creo que en ese tiempo [...] prácticamente no había escuelas de museografía en México ni en ningún lado. La museografía siempre se había resuelto en Estados Unidos. Generalmente eran arquitectos o arquitectos de interiores que trabajaban sobre guiones que les entregaban a los trabajadores de cada una de las ramas en los museos, y supongo que lo resolvían juntos. Luego llegaban a incorporarse a los grandes museos y ya formaban parte del personal permanente (Vázquez, 2005: 81).

Iker colaboró como profesor durante dos años y luego fue nombrado director de Museos y Exposiciones del INAH; lo

sustituyó el profesor Miguel Alfonso Madrid, becario argentino de la primera generación, quien permaneció en México.

La trayectoria profesional de Iker continuó como museógrafo independiente y miembro del equipo que conformó la compañía Museográfica.

Por otro lado, la maestría en museología que impartía la ENCRYM inició en 1978 y, por diversas circunstancias, su programa dejó de aplicarse en 1981, con dos generaciones de egresados. Fue a principios de 1997 cuando varios especialistas fueron convocados,⁵ entre ellos Iker Larrauri, para ar-



Alumnos del Curso Interamericano de Capacitación Museográfica, generación 1974-1975, en los talleres del Museo Nacional de las Culturas. De izquierda a derecha (sentada de frente): Quetzalina Sánchez Muñoz (México), Guillermo Guerrero Álvarez (Colombia), Pedro Dávalos Coto Nieto —maestro del curso—; de espaldas, Carlos Soria (Paraguay), Lucila Cesari (Brasil) y Carlos Vázquez Olvera (México) **Fotografía** © Quetzalina Sánchez Muñoz

mar el nuevo plan de estudios, el cual se aplicó por primera vez a la generación 1997-1999. El plan de estudios se ha reformulado y se sigue trabajando.

El objetivo general del programa fue la formación de profesionales facultados para establecer, incrementar, gestionar, investigar, proteger, conservar, exponer y divulgar las colecciones del patrimonio cultural que conforman los acervos de los museos. Estos profesionales se distinguirían por su rigor analítico, la originalidad de sus soluciones y propuestas, una ética sólida en sus planteamientos y una disponibilidad sin restricciones para el trabajo en grupos interdisciplinarios.

Las materias y profesores que las impartieron se muestra en el cuadro 2.

Pocos profesionistas en el campo de los museos se preocupan por formar colegas responsables de sus funciones fundamentales, como la integración e investigación de sus colecciones, su conservación y difusión hacia las comunidades herederas y responsables de conservar y enriquecer su vasto patrimonio cultural. Iker ha sido uno de ellos.

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH.

Notas

¹ Para profundizar en la historia de la vida profesional de Larrauri, véase Vázquez (2005).

² Para abundar en el tema, véase Larrauri (1975).

³ Para abundar en el tema, véase Vázquez (2008).

⁴ Para abundar en el tema, véase Vázquez (2017).

⁵ Los especialistas encargados de la planeación e integración del programa fueron Mercedes Gómez Urquiza de la Macorra, Daniel Camacho Uribe, Iker Larrauri Prado, Ángel López Mota y Carlos Vázquez Olvera.

Bibliografía

Larrauri, Iker, "Los museos escolares. Un programa de educación práctica", *Boletín del INAH*, 2ª época, octubre-diciembre de 1975, pp. 3-10.

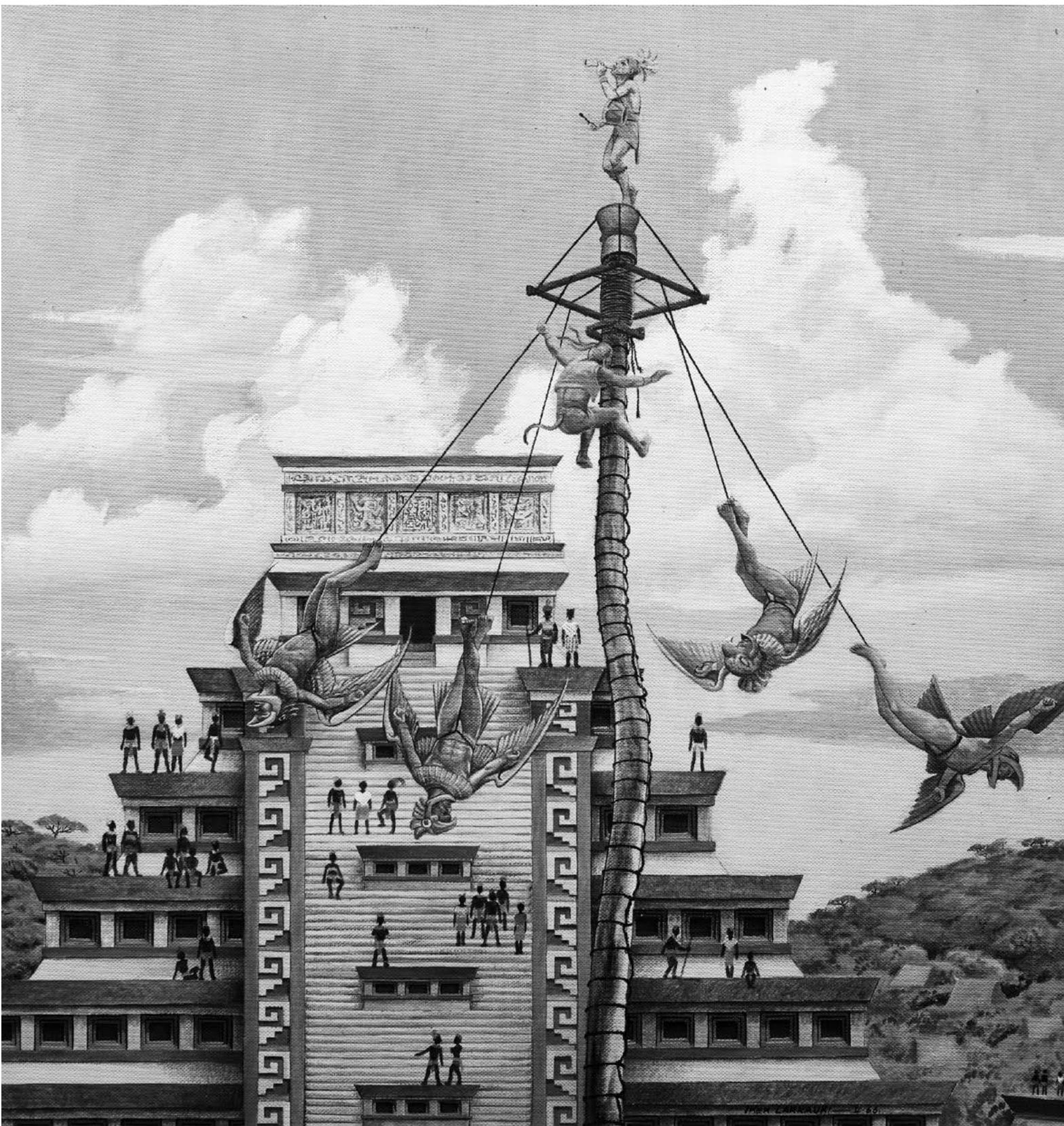
Vázquez Olvera, Carlos, "Las escuelas del INAH y la enseñanza de la museografía-museología", *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, nueva época, año 1, núm. 1, enero-junio de 2017, pp. 93-115.

_____, "La participación infantil como motor del origen y desarrollo de los museos escolares", *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, nueva época, vol. 15, núm. 44, septiembre-diciembre de 2008, pp. 111-134.

_____, *Iker Larrauri Prado, museógrafo mexicano*, México, INAH, 2005.



Generación 1974-1975 **Fotografía** © Quetzalina Sánchez Muñoz



Iker Larrauri, *Voladores en Tajín*, óleo sobre tela, 57 x 55 cm **Fotografía** © Gliserio Castañeda García

Para Iker Larrauri

Pedro Miguel*

Pues estamos aquí, querido Iker, para celebrar tu vida, tus actos y tus obras, y para agradecerte todo el bien que le has hecho a tantas personas, a tantos quehaceres humanos y a tantos países. Tengo miedo de que las palabras se me queden cortas, porque no veo manera de resumir tu vida larga y amorosa en tantos planos.

Has estado en tantos asuntos importantes sin perder nunca la sencillez. Has creado y fortalecido instituciones sin volverte institucional. Has acumulado tantos conocimientos sobre tantas cosas sin incurrir en el enciclopedismo y la pedantería.

Empecemos por eso, por el conocimiento. Dicen que los saberes son hijos de la curiosidad, pero a mí me parece que los

tuyos, tus saberes, han surgido del amor más desaforado a la gente, a los animales, a las cosas y a las disciplinas. A la historia. A las artes. A la museografía. A la arquitectura. A las ciencias sociales. A la anatomía y a la fisiología. A la materia y a los materiales. A los procedimientos y a las técnicas. A los oficios. A la música. A los movimientos corporales. A los trebejos. Al caminar y al reposar de los seres animados. Al triperío de las máquinas. A la organización de las sociedades. Al rigor intelectual y a la verdad. A las anécdotas ligeras y a las historias trementundas. A los viajes y a las comilonas. A tu país y a los otros países. Al idioma. A la expresión certera. A los símbolos y a sus significados. A los principios y a la honestidad.



Iker Larrauri junto a la escultura *El sátiro en reposo*, Ciudad de México **Fotografía**
© Fototeca Nacional, INAH



Iker Larrauri frente a la escultura de Simón Bolívar, 1981, Kuwait **Fotografía** © Fototeca Nacional, INAH

Y luego transformaste el amor a todos esos saberes, Iker, en obras y creaciones de toda clase: desde apuntes a lápiz hasta murales; desde guiones hasta museos; desde bocetos hasta construcciones; desde un afán de transformar la realidad para bien hasta programas gubernamentales tan portentosos como el de Museos Escolares. Todavía ahora, más de 40 años después, en mi andar por rincones de México, me he topado en varias comunidades con las huellas y el recuerdo de esa obra tuya tan visionaria, que llevó a niños y jóvenes a comprender y usar las cosas para aprehender su historia y su entorno, para dignificarse y para comunicar. Has dejado, en este y en otros países, espacios y volúmenes, trazos e imágenes, graneros y centros ceremoniales, niños y jóvenes sorprendidos y conmovidos, discípulos y gente agradecida contigo.

Y lo has hecho con una discreción personal que debería ser ejemplo para los ególatras y los frívolos: siempre la obra por encima del nombre, la creación antes que la firma.

Pero todo esto sólo es una parte de la historia que no podría entenderse sin ver el otro lado, el de un hombre

desapegado de rencores, respetuoso y amable con los desconocidos, cordial con los conocidos, generoso y solidario con sus amigos, amoroso para con sus padres, sus hermanos, sus hijos, sus sobrinos y sus nietos, amantísimo con su mujer.

Ésta es una de esas raras ocasiones en que puedo estar seguro de que nadie estará en desacuerdo con lo que digo. Este homenaje es una pequeña rendija para que podamos asomarnos a una partecita de tu obra y de tu presencia en el mundo, pero es también, y sobre todo, un pretexto para decirte que celebramos y agradecemos todo lo que nos has dado, que tu amor desbordado por los seres, las ideas y las cosas es plenamente correspondido y que te queremos mucho, muchísimo más de lo que puede decirse con palabras :3.

* Escritor.

Nota

Texto leído en el homenaje a Iker Larrauri realizado en el auditorio Jaime Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología, el 18 de mayo de 2017.



Iker Larrauri empuja una piedra de molino, 1980, Ciudad de México **Fotografía** © Fototeca Nacional, INAH

Cultura en resistencia. Exposición del Centro Cultural Keren Tá Merced en Casa Talavera¹

Fernando Félix*

En la nave mayor del Mercado de La Merced la actividad de adultos y niños comienza desde antes de que salga el sol, y para muchos no hay tiempo para tomar el desayuno en casa. En el trabajo participa toda la familia, pues sólo así se sobrevive día con día. Los niños viven en los puestos, conocen el dinero y las dinámicas de trabajo, y se les crean responsabilidades desde muy pequeños. Eso hace que maduren muy pronto y que la mayoría de los locatarios los vean como adultos pequeños. Actualmente los niños no tienen dónde jugar debido a la saturación de comerciantes ambulantes; su destino parece ser solamente el comercio.

RAÚL MEJÍA, locatario del Mercado de La Merced

En las últimas décadas, el barrio y el Mercado de La Merced han sufrido crisis profundas. El gobierno de la ciudad, con la intención de promover una mejor imagen del centro de la capital, ordenó la construcción de una Central de Abastos que reuniera a los comerciantes que tenían bodegas en La Merced, y con esto provocó el final del comercio mayorista en el barrio.

La salida del mercado mayorista ocasionó graves problemas de desempleo y subempleo, así como un cambio en las actividades económicas, ya que los giros comerciales en su interior tuvieron que diversificarse para sobrevivir. Aún sin superar esa crisis, el 19 de septiembre de 1985 la ciudad fue sacudida por el terremoto. A pesar de tener sus propios problemas, ya que se rompieron las tuberías y no había agua ni luz, el barrio funcionó como un sitio de esperanza y unión para la reconstrucción de la urbe. De allí salió parte de la ayuda que necesitaban los capitalinos: comida y voluntarios de La Merced nunca faltaron.

La crisis actual surge de la barrera generada por los vendedores ambulantes alrededor del mercado, lo cual impide que los visitantes entren al inmueble, ante la complicidad de las autoridades, de modo que la gente cree que La Merced son los puestos que se encuentran en el exterior, y que además son los más exitosos.

EL CENTRO CULTURAL KEREN TÁ

El incendio del mercado

El 27 de febrero de 2013, un incendio dañó 1 208 locales de la nave mayor del Mercado de La Merced —la tercera parte del inmueble—. Éste se inició en la puerta 20 y se extendió hasta la 30 y la 18. Provocó daños directos, la pérdida del patrimonio y de la fuente de trabajo de muchos locatarios. Los bomberos tardaron una hora en llegar y, cuando lo hicieron, no llevaban agua. Para proteger sus puestos, los vendedores ambulantes les impidieron el paso. El 4 de noviembre de ese año —más de ocho meses después— se iniciaron las obras de reconstrucción, y tras más de cuatro años no se han terminado.

“Hay que hacer algo”

A raíz del incendio, entre los locatarios surgió la preocupación por su futuro. Raúl Mejía, uno de los dueños de la taquería El Pollo, ubicada en la nave mayor, comenta que un niño le dijo, muy consternado, que había que hacer algo. “Hacer algo” significó para Mejía impulsar de manera inmediata la lectura de libros entre los locatarios. Entonces inició el proyecto que llamó “Al diablo con los libros”. Él lo relata así:

El diablo es un instrumento de trabajo representativo del barrio; por eso se pensó en él para repartir libros. Con el diablo nace el proyecto de préstamo de libros y por la iniciativa de los compañeros lo convertimos en cargador, con los huacales que lijamos y pintamos. Este proyecto lleva por nombre “Al diablo con los libros”, no para mandarlos al diablo, sino para cautivar lectores. Afortunadamente reaccionó muy bien la comunidad, aunque no se ha logrado que este proyecto crezca por la falta de libros. Logramos cautivar, pero el problema es que la gente no tiene la costumbre de regresarlos.

Surgimiento de Keren Tá Merced

La decisión de crear un centro cultural para los niños se formalizó el 28 de marzo de 2013, al ubicarlo en la parte superior de la taquería El Pollo, en la puerta 24 de la nave



Niño en puesto de chiles **Fotografía** © Luisa Cortés

mayor. Como era bodega, en el lugar se guardaban líquidos y esto ayudó a que no se quemara toda esa sección, aunque sí hubo daños. Sus promotores principales fueron Raúl Mejía y su familia, quienes adaptaron el lugar para su nuevo uso.

Keren Tá Merced, que en idioma tzeltal significa “Niños de La Merced”, es un espacio donde, por medio de diversas actividades y talleres, se busca que los participantes vivan su niñez de manera creativa y que conozcan la historia y el patrimonio de su barrio para que se identifiquen con éste y lo defiendan. La tarea consiste en jugar, divertirse, conocerse a sí mismos, seguir siendo niños y vivir experiencias inolvida-

bles. Las actividades que ofrece el centro cultural están dirigidas tanto a los niños de los locatarios del interior de la nave mayor como a los hijos de los ambulantes ubicados en el exterior del mercado.

El Centro Cultural Keren Tá no solo promueve la cultura para los niños, sino para toda la comunidad. Los talleres están a cargo de voluntarios, por lo que es difícil programar a mediano e incluso a corto plazo. Los materiales que se ocupan provienen de donaciones de los locatarios, de los propios talleristas y de instituciones amigas. La taquería El Pollo acostumbra dar de comer a los talleristas.



El incendio de La Merced **Fotografía** © Luisa Cortés



Taller de radio de Keren Tá **Fotografía** © Archivo Keren Tá



Taller de fotografía **Fotografía** © Graciela López

Mejía comenta: “Llegué al mercado en el vientre de mi mamá. Nací en 1959. Sabía cosas, como que era el mercado más grande de Latinoamérica, pero fue hasta el incendio del 2013 cuando tuve conciencia de su valor”.

LOS LOGROS DE KEREN TÁ

A pesar de que las condiciones nunca han sido muy favorables, la labor de promoción realizada por Mejía ha tenido un gran éxito. Por Keren Tá han pasado más de 300 niños, quienes han mostrado una gran creatividad. Como él refiere:

El trabajo desde muy pequeños y la convivencia con las personas mayores han formado a los niños del mercado y les han desarrollado habilidades y una madurez prematura. Son receptivos y, si se sienten cómodos, pueden ser muy creativos. Saben que Keren Tá no es un espacio escolar y se involucran, juegan, hacen poesía, cuentan y hacen historias; se baten con engrudo, se llenan de pintura; se atreven. Pero los niños de Keren Tá siguen siendo niños, y queremos que extiendan al máximo esa niñez, pero de manera creativa.

Keren Tá surgió al crear una identidad y el orgullo de pertenecer a La Merced. Hoy existe respeto entre los niños: se ven como amigos y ha desaparecido cualquier rivalidad. También respetan a los niños que hablan otras lenguas. Hay mucha diversidad y han aprendido a convivir con todos. Algunos niños carentes de atención han adquirido la confianza para hablar acerca de lo que pasa en sus casas. Los logros que ha tenido Keren Tá son muchos, y uno de los más importantes ha sido fomentar la lectura por medio de talleres.

Debido a los daños sufridos por la taquería El Pollo, desde hace algunos meses el centro cultural tuvo que reubicarse en un lugar provisional. Se trata del vestíbulo de las oficinas administrativas del mercado, el cual no reúne las condiciones adecuadas para llevar a cabo actividades con los niños, ya que es un lugar de paso y las ratas se introducen allí con frecuencia.²

LA EXPOSICIÓN CULTURA EN RESISTENCIA

A partir de la vinculación de universitarios de la UACM con el centro cultural, y como un reconocimiento a la importancia de su trabajo, un grupo de estudiantes del taller “Problemas de la promoción cultural”, de la licenciatura en arte y patrimonio cultural, se propuso realizar una exposición museográfica acerca de Keren Tá en la Galería principal de Casa Talavera. Fue un trabajo de fin de curso con sólo seis semanas para organizarlo.

Objetivos

La exposición fue la continuación del trabajo académico realizado durante el semestre. Antes de iniciar el proyecto

EL PRIMER AÑO DEL CENTRO CULTURAL (COMENTARIOS DE LOS NIÑOS)

“Al principio, lo más importante fue el taller de lectura de la maestra Zalia, de Casa Talavera. Después participamos en un concurso en el Cenart en el que obtuvimos el primer y el segundo lugar. Ese triunfo impulsó a los niños de Keren Tá a expresarse por medio de la poesía.”

Natalia Saucedo, de 11 años, escribió el poema ganador del concurso:

Mi Merced

Alerta en mi corazón.

El mercado que me vio crecer
cae poco a poco con crueldad.

Mi vida corre aquí.

No puedo dejarlo ir.

Desde aquí oigo el ruido de las máquinas
que poco a poco
mi mercado destruyen.

Señoras y señores que sin puesto han quedado,
sean fuertes.

Los que amamos el mercado
llorando por dentro,
sonriendo por fuera,
corazón marchito,
esperanza viajera.

“Estuvo muy padre que ganara Natalia porque no sólo ganó ella; dijeron que, si ganaba, ganábamos todos, y ganamos. Y eso estuvo muy padre porque fue con una poesía del mercado y me dio mucho sentimiento, me dio tristeza; no sé por qué, pero me llegó al corazón.”

“En el taller de teatro de la primera generación hicimos una pastorela y nos metimos en un concurso en el que ganamos el cuarto lugar. Eso nos motivó. Dejar de ser quien eres para ser otra persona; tal vez la que siempre has querido ser. Lo impartió la maestra Carmen.”

“Después se hizo un taller de dibujo impartido por Mili, otra compañera de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Los niños hicieron rayones, tachaduras y luego, de repente, empezamos a borrar y borrar, surgiendo cosas que no sabías de dónde salían y metiéndonos en una crisis. La maestra Andrea, que es psicóloga, fue la compañera que nos apoyó. Ella logró que nos reconociéramos y que nos sensibilizáramos.”

“El taller de poesía y trayecto fue muy bueno. Los niños se soltaron. Veías cómo los niños que siempre se escondían detrás de alguien, después de esos talleres, te podían contar lo que ha-

bían hecho. Y se sentían orgullosos. Son poemas muy padres, con técnicas muy buenas.”

“El siguiente taller realizado durante ese primer año fue de cartonería y lo impartió Emanuel, otro compañero de la UACM. También me gustó mucho el de radio del Tanke. Éstos son los talleres que nos han ayudado a soltarnos, a sentirnos bien hablando con la gente; son los que nos dan más seguridad.”

“El primer trabajo que hice fue un payasito que hicimos con Tanke. Hemos hecho también seis pastorelas en los pasillos del mercado. En cartonería hice un corazón, pero se quedó allá, en el antiguo lugar de Keren Tá, en la taquería El Pollo.”

“Durante el taller ‘Guardianes del patrimonio’, de Petlacalco, tuvimos a todos los niños contándole historias a la gente. Fue el que nos ayudó a saber más sobre el barrio, el que nos emocionó y nos enseñó cosas que no sabíamos. Nos sacó del mercado y nos llevó a las calles, contándonos leyendas sobre muchos lugares.”

“Hay infinidad de videos de aquí que hemos hecho, como el de *La rata gigante de La Merced* con la maestra Perlita. A la rata la hicimos con chiles. Después un video que ganó en el Cenart, y la película *A Merced del cambio*, que se hizo en un taller organizado por Beatriz, también de Casa Talavera. Ese primer año de Keren Tá realizamos otro en colaboración con Alas y Raíces del Conaculta.”

“Participamos en festivales internacionales de cine en Alemania y Argentina. En Alemania, con un cortito: Las brujas. Los niños hicieron el guión, cámara, sonido y actuación. Es de un guajolote que se convierte en bruja. Participaron todos los niños y fue una de las cosas más divertidas. Y estuvo muy bien porque tuvimos colaboraciones de papás y locatarios. Prestaron sus casas y ha servido para que los niños del barrio estemos más unidos.”

“La ‘videocarta’ se pretendía enviarla a diferentes países. Marcas el lugar donde vives, con quién convives y el entorno donde trabajas: el mercado. Se mandaron a Brasil, a Argentina y a otros lugares.”

“En el taller de estética teníamos a los niños rapando muñecas, intentando aprender cómo cortar el cabello, experimentando. Después los talleres de foto de Chela nos llevaron por todo el mercado, con los ojos bien abiertos para atrapar alguna imagen.”

“Participamos en varios proyectos con el Centro Cultural España, Casa Vecina y con el Conaculta también. En el primero nos brindaron un taller de radio. Eso fue en los primeros años, en donde aprendimos a comunicarnos mejor. De ahí se han dado varias oportunidades para que Keren Tá salga en la radio.”



Taller de fotografía **Fotografía** © Archivo Keren Tá

museográfico, el taller elaboró la propuesta de un plan museológico para Casa Talavera, el principal centro cultural de la UACM. Este plan consiste en crear un “museo del patrimonio local” y realizar acciones con la comunidad para conocer, conservar y proteger el patrimonio cultural del barrio. La muestra ayudó a promover un vínculo más profundo con el mercado y con su centro cultural, y constituyó una actividad de promoción del patrimonio de la comunidad.

Guión temático

No hubo tiempo suficiente para elaborar un guión temático en forma. Después de analizar las salas de la galería y de establecer cuáles podrían ser, en principio, los temas a desarrollar en cada espacio, los equipos de estudiantes se volcaron al mercado para entrevistar a don Raúl, grabadora en mano.

A él no le importó demasiado que todos le preguntaran lo mismo: “¿Cómo surgió Keren Tá? ¿Cuáles han sido sus actividades más importantes? ¿Cómo ve el futuro del centro cultural?”.

También se entrevistó a un buen número de niños: Natalia, América, Joshua, quienes con un aplomo notable nos contaron sus experiencias. Los temas a desarrollar en cada sala fueron los siguientes:

- 1 El valor histórico y cultural del barrio y el mercado.
- 2 El nacimiento de Keren Tá, sus principios y sus logros más importantes.
- 3 La producción en los talleres y el futuro del centro cultural.

Tras revisar la información recabada en las entrevistas, en el grupo decidimos que lo más conveniente era darle la palabra a los niños y a don Raúl, a modo de evitar, en lo posible, nuestras propias opiniones. Por eso la mayoría de las cédulas fueron elaboradas con sus palabras textuales. Sólo en la introducción histórica acerca del barrio y el mercado intervinimos nosotros, sin la participación directa de Raúl ni de los niños. En este tema nos ayudaron el historiador Francisco García y su compañera Lilit.

Objetos

Para acompañar la información, pudimos contar con fotos y algunos objetos producidos con anterioridad por los niños en los talleres, los cuales tuvieron la fortuna de sobrevivir al ataque de las ratas del mercado.

Fue necesario impulsar nuevos talleres de producción. Los estudiantes organizaron un taller de estencil con la

intención de que los pequeños imprimieran su huella en las paredes de las salas de exposición. Se impulsaron talleres de cartonería, de piñatas y otros.

A final de cuentas, el taller de máscaras de yeso —autorretratos—, coordinado por Brizeida, fue todo un éxito, lo mismo que la petición a la fotógrafa Graciela López de que hiciera un retrato a cada uno de los niños de Keren Tá.

Estas dos actividades para obtener representaciones directas de los niños fueron las más fructíferas. Sin embargo, no todo ocurrió como deseábamos: el taller de estencil no logró una producción adecuada y el de cartonería obtuvo pocos resultados. Por lo tanto, resultó necesario pedir trabajos realizados por los niños de manera previa, los cuales se encontraban en sus casas.

Las fotografías de Graciela

Graciela López tomó varias decenas de fotos. Encontró a los niños en sus casas, en el mercado y en otros lugares. Por eso no todas las imágenes se capturaron en las mismas condiciones, aunque salieron muy homogéneas. Si bien faltaron muchos niños, se retrató a quienes fue posible localizar, con lo que se reunió una colección de mucha calidad. En total fueron 43 retratos.

Cultura en resistencia

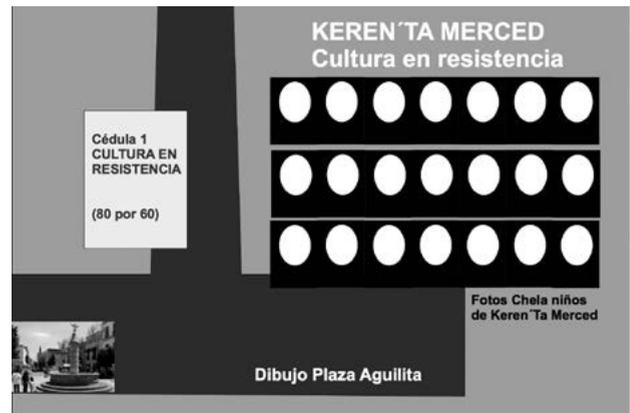
Un gran debate surgió a la hora de ponerle nombre a la exposición. A algunos estudiantes no les gustaba la propuesta de llamarla *Cultura en resistencia*. Después de discutir un poco acerca de este título, nos convenció a todos. Durante el desmontaje de la exposición, Raúl Mejía preguntó el porqué del mismo. La respuesta fue que es lo que ellos hacen: resistir haciendo cultura.

Concepto de diseño de la exposición

Durante la elección del color de las mamparas, realizado con el grupo de estudiantes en el interior de las salas, se estableció el concepto de diseño de la exposición: cada mampara representaría una tarjeta postal urbana. En ese contexto urbano Keren Tá contaría su historia y los niños dejarían su huella con sus imágenes y creaciones artísticas. Las mamparas fueron pintadas con un fondo color azul claro —como el cielo— y las figuras que representan cada tema urbano específico se realizaron en color gris oscuro. Sobre esas postales se montaron las cédulas, las fotos y los objetos.

Los globos de Raúl Mejía y las máscaras

Aunque no conseguimos llenar la sala con sus huellas, sí pudimos abarrotar el espacio con las imágenes de los niños. Una instalación museográfica interesante presenta a Raúl de perfil, mirando cómo vuelan globos con las máscaras de los niños, para dar la impresión de que ellos vuelan. Esta repre-



Diseño de la mampara de la Plaza Aguilita y las fotos de los niños **Fotografía** © Fernando Félix Valenzuela

OPINIONES SOBRE KEREN TÁ

“Keren Tá fue lo que llegó a salvarnos, a decirnos que había una oportunidad de hacer más cosas.”

“No todos los niños tienen la oportunidad de vivir lo que nosotros vivimos, de tener un espacio donde te puedan enseñar cosas tan extraordinarias.”

“Aprendo muchas cosas y me siento feliz cuando subo a Keren Tá.”

“Pues me llevo lo aprendido, me llevo mis amigos y los consejos de los talleristas.”

“Ahora, con todo lo que sé, te lo presumo: yo soy de aquí.”



Mampara de los globos **Fotografía** © Fernando Félix Valenzuela



Niño Joaquín, *Sin título* **Fotografía** © Archivo Keren Tá



Graciela López, *Abraham y los charales* **Fotografía** © Archivo Keren Tá



Fernando Félix, *Niña de Keren Tá* **Fotografía** © Archivo Keren Tá



Día de Muertos **Fotografía** © Archivo Keren Tá

sentación evoca un viejo juego que realizaba Raúl de pequeño en el mercado: el de “pescar” los globos que se les habían escapado a otros niños y que se ubicaban en la parte interior del techo. Por medio de otro globo, el cual llevaba un *diurix* en la parte superior, se pescaba el globo “escapado” y se le devolvía a su dueño.

El montaje

Llevamos a cabo el montaje con los exámenes y trabajos finales encima y, por lo tanto, con la participación intermitente de los estudiantes. Pintamos y sobrepintamos los motivos de cada mampara hasta que quedaron como queríamos: la plaza Aguilita, donde nació el barrio;³ el convento de La Merced que le dio nombre; el mercado como su corazón; el huacal representando la vida cotidiana de los niños; el mercado en llamas; los globos-niños elevándose ante la mirada de Raúl; el gran pastel con cuatro velitas, y los niños y niñas gigantes jugando fútbol —una de las actividades actuales de

Keren Tá—. Luego colocamos las cédulas, las fotos y, al final, los objetos.

Para terminar, dirigimos las luces y limpiamos a conciencia el piso de la sala. Un video llegó tarde, que se había realizado incluso con tomas desde drones, de modo que sólo dispusimos del producido por Guadalupe, con entrevistas a los niños. Alguien prestó un proyector y compramos un reproductor de DVD. Algunos niños de Keren Tá llegaron a ayudar en el montaje, pero estábamos muy apurados y no nos fue posible atenderlos bien.

Los niños se miraron en la exposición

Con las fotos, las máscaras y el video los niños se pudieron mirar a sí mismos en la muestra. No sólo estuvieron presentes algunos de sus trabajos, sino que observaron sus imágenes personales. También se expresaron en la inauguración, realizada el martes 13 de junio, la cual culminó con un pastel para celebrar los cuatro años del centro cultural.

ENTREVISTA CON RAÚL MEJÍA

EDUARDO: ¿Cuáles son los principales problemas que tiene Keren Tá?

Uno de los más importantes es que no se ha logrado integrar a los padres de familia, debido a que no se dan cuenta de los logros de sus hijos; sólo se fijan cuando el niño obtiene un reconocimiento. Por otra parte, hay un gran desnivel entre los niños, porque los del interior del mercado van todos a la escuela y los del comercio informal no, ya que vienen de provincia.

TAMARA: ¿Cómo le hacen para recaudar fondos?

La fuerza de Keren Tá se basa en la solidaridad de la comunidad que simpatiza con el proyecto. El centro cultural no genera dinero propio y nos ha faltado tocar puertas para obtener apoyo económico. Los materiales se obtienen a través de donaciones que hacen los mismos talleristas. Por esa razón Keren Tá ha sido, de alguna manera, autosuficiente. A veces se ha considerado que es importante pedirles a los niños un apoyo para que valoren lo que cuestan las cosas, porque luego desperdician material. Por ejemplo, el taller de fotografía se ha debilitado debido a que no hay cámaras, y las que nos prestan, la mayoría de las veces no hay tiempo de ir por ellas.

TAMARA: ¿Cómo le hace para conseguir a los talleristas?

Los talleristas se convocan de voz en voz y llegan a apoyar como amigos y no como talleristas. Ellos mismos llevan su material, y a los que no lo llevan se les trata de proporcionar lo que necesitan. El tallerista es de suma importancia. El problema es que no se le puede dar dinero, ya que no se genera. Sería importante que se le diera un apoyo.

TAMARA: ¿Necesitan más personas para trabajar con ustedes?

Sí: falta gente que se integre. Teníamos un proyecto con el coordinador de Casa Talavera, con el que se iba a generar el servicio social para apoyar en la parte de gestión a Keren Tá. Se necesitan más personas que se sumen al centro cultural para realizar el trabajo diario.

EDUARDO: ¿Qué futuro le ve a Keren Tá?

El futuro es muy incierto porque el presente es muy complicado, ya que quieres abarcar muchas cosas que a veces descuidas. El futuro es incierto también por la falta de un espacio adecuado para Keren Tá. Nos cambiamos de lugar y es un poco incómodo trabajar aquí. Pero no vamos a dejar de hacer las cosas por eso. A pesar de todo se ha estado consolidando Keren Tá a través de sus más de cuatro años de vida. Esperamos que Keren Tá crezca y que tenga difusión para que mucha gente nos conozca y poder apoyar a más niños.

FERNANDO: ¿Cómo ve el barrio de La Merced y su patrimonio?

Hoy La Merced es conocida por sus aspectos negativos, como la prostitución y el robo. Queremos que los niños tengan un mejor futuro y que las personas del barrio se den cuenta de que puede haber un cambio, dándoles a conocer un poco de su historia para que sepan por qué es importante el barrio y su mercado. Queremos crear un lazo de amistad con los vecinos y con los que se encuentran fuera del mercado, para que cuando se tomen decisiones en perjuicio del barrio tengamos argumentos para defendernos y que no nos impongan cosas. Debemos defender el barrio con orgullo.



Raúl Mejía, organizador principal de Keren Tá **Fotografía** © Archivo Keren Tá

ENSEÑANZAS DEL PROYECTO

El acercamiento al Centro Cultural Keren Tá ha hecho posible la obtención de diversos aprendizajes:

- Conocer a los habitantes del barrio y del mercado, sobre todo a los niños del centro cultural, sus cualidades y características propias.
- Conocer la dinámica específica de un centro cultural infantil comunitario, la cual puede resultar muy diferente a la de un espacio no comunitario que se rija por los criterios de la gestión cultural —la eficacia y la eficiencia.
- Entender el valor del trabajo y la visión de un promotor cultural comunitario urbano; un animador que depende de la comunidad y que trabaja a partir de ella, con dinámicas particulares muy efectivas y realizadas sin prisa.
- Darnos cuenta de que las líneas de trabajo y los valores que se impulsan en un espacio de esa naturaleza se desprenden de la realidad de los habitantes del lugar y no de ideas preconcebidas por analistas externos.
- Empezar a entender de qué manera la gestión cultural se puede complementar con las dinámicas de la promoción y el control cultural comunitario.

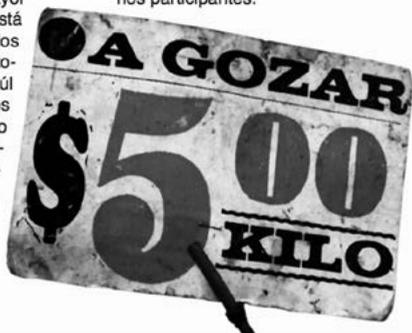
CULTURA EN RESISTENCIA

El Barrio de la Merced y su mercado son espacios fundamentales para entender la historia y la cultura actual de la Ciudad de México, cuyo centro histórico fue declarado en el año 1987 Patrimonio de la Humanidad.

Si consideramos que la comunidad y especialmente los niños son lo más importante de ese patrimonio, deberíamos conocer y apoyar las acciones de los espacios de desarrollo cultural infantil que existen en la zona y especialmente de Keren Tá Merced, un centro cultural que opera desde el año 2013 dentro de la nave mayor del mercado y que está dirigido a los hijos de los locatarios. Sus promotores principales son Raúl Mejía y su familia, a los que se han acercado numerosos universitarios, talleristas e instituciones y profesionales de la cultura.

Después de cuatro años de vida de Keren Tá Merced -enfrentando graves problemas de recursos y de espacios-, las nutridas actividades llevadas a cabo han tenido efectos transformadores entre los niños del mercado, mostrándonos lo acertado del camino elegido para el desarrollo y la defensa cultural de los habitantes del Centro Histórico.

La presente exposición es una breve reflexión sobre lo realizado, con la intención de que la comunidad y los habitantes de la ciudad conozcan la historia de este espacio, contada por sus promotores y niños participantes.



Cédula de presentación de la exposición *Cultura en resistencia*



Taller de dibujo **Fotografía** © Archivo Keren Tá

Lejos de ser vista como producto de la improvisación y la falta de recursos, planeación y espacios, ahora vemos con mayor claridad a la dinámica del Centro Cultural Keren Tá como un proceso acorde con la realidad cultural y social del mercado, y como una verdadera alternativa cultural :.

* Profesor-investigador, UACM.

Notas

¹ El presente artículo fue elaborado, en parte, con la información proporcionada de manera directa por los integrantes del Centro Cultural Keren Tá. Las entrevistas con Raúl Mejía, Natalia Saucedo y otros —así como las transcripciones de la entrevista con Mejía— fueron realizadas por estudiantes de la UACM en mayo de 2016.

² El primer espacio con que contó el centro cultural, el cual se localizaba en la parte superior de la taquería El Pollo, reunía condiciones más favorables para el trabajo de los niños, debido a que el acceso se encontraba controlado y se trataba de un lugar cerrado. Sin embargo, como éste resultó afectado por el incendio, fue necesario demolerlo.

³ Según los habitantes del barrio, los mexicas encontraron allí el águila sobre un nopal devorando una serpiente.

Exposición Escudo Nacional. Flora, fauna y biodiversidad

Cora María Antonieta Falero Ruiz*

La muestra *Escudo Nacional. Flora, fauna y biodiversidad* se presentó en la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Antropología (MNA) del 2 de marzo al 4 de junio de 2017; un proyecto inédito y multidisciplinario de colaboración entre el INAH, organismo encargado de investigar, conservar y difundir el patrimonio arqueológico, antropológico, histórico y paleontológico de México, y la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales (Semarnat), entidad cuyo propósito fundamental es fomentar la protección, restauración y conservación de los ecosistemas y recursos naturales, bienes y servicios ambientales, a fin de propiciar su aprovechamiento y desarrollo sustentable.

Al tomar como marco de referencia la figura de Venustiano Carranza, dirigente presidencial quien tuvo en sus manos la facultad de preparar la Constitución de 1917 y determinó la creación de un nuevo escudo nacional, el objetivo de la exhibición fue presentar, desde distintas perspectivas, como la historia, la arqueología, la antropología, el arte, la historia natural y la biología, el devenir de la creación del emblema mexicano.

A partir de un recorrido cronológico, delimitado por ocho aproximaciones curatoriales, el escudo fue mostrado desde la visión iconográfica para desdoblar su significado en términos simbólicos, ideológicos y estéticos, a la vez que para revelar sus implicaciones científicas con base en los elementos naturales —propios de la biodiversidad— que lo integran.

Los símbolos nacionales son, en su descripción más inmediata, represen-

taciones visuales de los personajes más notables y de los episodios fundamentales en la construcción de un país. Nuestros himno, bandera y escudo constituyen una tríada fundamental en la que es posible sintetizar las ideologías políticas, el heroísmo y nuestras raíces indígenas.

En el caso del escudo, hay un preciado legado material de objetos arqueológicos, etnográficos, históricos, documentales y artísticos donde aparecen plasmados algunos, o el conjunto de elementos que dan lugar a su iconografía. Además, esta permanencia gráfica permite reconstruir parte de los orígenes y la historia del nacionalismo mexicano, al tiempo que favorece la oportunidad de hacer un recorrido cronológico por las múltiples representaciones visuales de una insignia que de una u otra forma ha permanecido por más de seis siglos.

El recorrido por la muestra partió del tema “Simbología mexicana”, un apartado dedicado a mostrar la importancia y los distintos significados del águila, la serpiente, el nopal, las tunas, el agua y la piedra entre los mexicas. Como símbolo del Sol, el águila estaba identificada con el sacrificio humano; el corazón y la sangre de los cautivos constituían el principal alimento del astro. Los corazones ofrecidos al Sol se conocían como *cuauhnochtli tlazotli*, “preciosas tunas del águila”.

Por su parte, la serpiente de cascabel (*Crotalus*) era el animal más representado en sus esculturas debido a sus múltiples connotaciones simbólicas, relacionadas con dos de sus deidades principales: Huitzilopochtli, su dios tutelar, y Tláloc, el dios de la lluvia. También se les asociaba con el agua, la tierra, la entrada a la cueva e incluso con el cielo, dada su capacidad para trepar en los árboles.

El nopal, una especie que forma parte de la familia de las cactáceas, era considerado por los mexicas como el



Teocalli de la Guerra Sagrada, cultura mexicana, Posclásico tardío (ca. 1500), basalto. Procedencia: cimencios del torreón sur de Palacio Nacional, Centro Histórico, Ciudad de México. Museo Nacional de Antropología, Sala Mexica, Secretaría de Cultura-INAH, 10-81548 **Fotografía** © Archivo MNA

árbol cósmico, y no obstante ser una planta endémica, a la fecha existen escasas representaciones escultóricas de la misma entre los pueblos mesoamericanos, en concreto entre los mexicas,



Corazón, cultura mexicana, Posclásico tardío (ca. 1500), piedra verde. Procedencia: calle República de Venezuela 44, Centro Histórico, Ciudad de México. Museo Nacional de Antropología, Sala Mexica, Secretaría de Cultura-INAH, 10-392930 **Fotografía** © Archivo MNA

* Curadora de la exposición.



Autor no identificado, *Alegoría del Escudo Nacional*, siglo XIX, óleo, colección particular **Fotografía** © Archivo MNA

una de las cuales formó parte del conjunto de colecciones arqueológicas reunidas en la muestra.

El segundo tema, “La guerra de los símbolos”, fue acerca de cómo el antiguo mito fundacional de la Ciudad de México-Tenochtitlán, conformado por la imagen del águila posada en un nopal y sometiendo a una serpiente, se mantuvo imborrable entre los indígenas luego de la Conquista española y durante los tres siglos del dominio virreinal, cuando además de los códices y la escultura mexicana existente aparecieron imágenes sobre el mismo motivo, aunque ejecutadas al óleo y en papeles grabados.

En la propia iconografía católica, el águila, junto con la serpiente y el nopal —incluso con la peña y el fondo azul como motivo lacustre alusivo al lago de Texcoco—, formaron parte de las numerosas escenas santorales, así como de los pasajes bíblicos de la religión impuesta.

El tercer apartado, “Emblemas mexicanos”, dio cuenta de las distintas composiciones de los escudos del México

independiente. El primero de ellos fue decretado el 2 de noviembre de 1821, bajo una composición gráfica específica en que el gobierno de Agustín de Iturbide recuperó el águila indígena con las alas abiertas, sostenida en su pata izquierda sobre un nopal y con la corona propia del imperio que ostentaba.

La trascendencia y recuperación de esta composición iconográfica indígena durante los dos primeros gobiernos del México independiente —el Primer Imperio o imperio de Agustín de Iturbide y la primera república federal—, además de darle individualidad al emblema y ser la imagen de la bandera, reunió a la nación en sus raíces más antiguas, a la vez que la proyectó hacia el futuro.

Desde entonces y hasta muy entrada el siglo XX cada gobernante decretó la forma y el uso de un escudo determinado, como una expresión de independencia y soberanía en el lenguaje de la gráfica nacional. Así proliferó una gran cantidad de escudos y alegorías, los cuales encontraron un nuevo cau-

ce para plasmar el nacionalismo, más vivo en tiempos de la derrota del Segundo Imperio y con la restauración del gobierno republicano de Benito Juárez (1867).

En los soportes más cotidianos, la iconografía histórica del escudo vertió incontables versiones de la insignia en sus más variadas representaciones, como en los diversos óleos, documentos, monedas, banderas, sellos, libros, documentos y partituras para piano que dieron materialidad a este tema.

Para continuar con la historia del siglo XIX, el cuarto y quinto temas, titulados “La Patria en sus alegorías” y “Parafernalia nacional” —respectivamente—, constituyeron un recorrido visual por las formas y muy variados soportes en los que los gobernantes decretaron la manera y el uso de un determinado escudo como una expresión de independencia, legitimidad política y reafirmación ideológica. Fue cuando, además del escudo, comenzaron a difundirse imágenes alegóricas en torno a la patria.

Ejecutadas por distintos artistas, tanto en lienzos o impresos, estas imágenes obedecían la intención del autor —su propio artífice, o bien quien la hubiera encargado— y representaron una expresión artística de nacionalismo para afirmar o reivindicar los valores patrios. En ellas aparecía el águila como elemento central de la composición, y su circulación en México se incrementó con el correr del siglo XIX, al grado de que traspasó las fronteras de la plástica hasta tomar como soporte el arte popular. Su uso se extendió hasta los primeros años del siglo XX, como se evidenció en la selección de óleos y objetos de uso cotidiano —la llamada “parafernalia nacional”— aquí convocada.

Una gran variedad de objetos retomaron los colores de la bandera —verde, blanco y rojo— para construir vistosos relatos en torno al orgullo patrio. Las voces populares, una parte activa en la

manufactura y aceptación de los mismos, hicieron posible que el contenido ideológico de los discursos pronunciados por los gobernantes pasara de la escena pública a la privacidad de los hogares. La parafernalia, como se denomina al conjunto de estos objetos, hizo posible, gracias a la creatividad de sus autores anónimos, que en el nacionalismo se encontrara un medio para reproducir un mismo discurso a favor de la nación y, en el caso de este proyecto expositivo, a favor de la reconstrucción de la historia del escudo mexicano.

El eje temático titulado “Vuelta al pasado indígena” refirió la forma en que —durante el periodo porfirista y desde las dos últimas décadas del siglo XIX— la recuperación de la historia antigua del territorio en general y la del siglo XVI en particular compuso una de las mayores aventuras en el campo del conocimiento de que tengamos noticia. Esta amplia y a veces desordenada obra de recuperación histórica impulsó un auténtico renacimiento mexicano, por medio del cual el México moderno se enlazó de modo emotivo e intelectual con el mito fundacional indígena, el cual reafirmó su sitio en la iconografía nacional.

El penúltimo tema, “La revolución del escudo”, abordó la forma en que, al final de la Revolución mexicana, el águila, vista de frente y con sus imponentes alas abiertas, dominó —como a lo largo del siglo XIX— estandartes, banderas, papelería, monedas y billetes de Francisco I. Madero, Francisco Villa, Emiliano Zapata y del propio Venustiano Carranza. Este último personaje fue quien solicitó una serie de bocetos al artista Jorge Enciso, en ese tiempo jefe del Departamento de Inspección de Monumentos Artísticos, para lograr una versión más estilizada del águila real plasmada en los códices y objetos arqueológicos. El nuevo escudo entró en vigor a partir de 1917, y el primer decreto para su uso

se hizo público el 21 de septiembre de 1916. Desde entonces un águila con fuerza y profuso plumaje aparece vista de perfil.

“Nuestro escudo nacional hoy” invitó a la reflexión acerca de los distintos procesos por los que el escudo nacional mexicano transitó hasta lograr su configuración actual. Tras la circulación de distintas versiones desde 1821, fue con el “Decreto del 17 de agosto de 1968”, emitido por el entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz, cuando se hizo oficial el actual emblema. El artista Francisco Eppens se encargó de afinar el modelo, el cual tomó su lugar al final de este recorrido.

Escudo nacional. Flora, fauna y biodiversidad estuvo integrada por 390 objetos provenientes de 12 acervos institucionales pertenecientes al propio INAH, al Instituto Nacional de Bellas Artes y a otros ámbitos privados, así como de nueve coleccionistas particulares de la Ciudad de México. La procedencia variada de cada uno de los materiales mostrados revela su naturaleza diversa y cronología, a la vez que confirma la intención curatorial de evidenciar, con esta selección, la permanencia y continuidad de una serie de elementos simbólicos cuyo origen es el rico pasado indígena, los cuales están vigentes en nuestros días.

El escudo nacional mexicano es la insignia a escala mundial que reúne en



Jorge Enciso, *Modelo del Escudo Nacional*, 5 de febrero de 1934, óleo sobre cartoncillo y madera, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Secretaría de Cultura-INAH, 10-113295 **Fotografía** © Archivo MNA

su iconografía el mayor número de elementos biodiversos, esto es, de flora y fauna. La lectura científica implícita en su descripción biológica revela aspectos de la riqueza natural de algunos de los ecosistemas de este amplio territorio. Ninguno de sus atributos implica conceptos beligerantes; por el contrario, el valor simbólico de cada elemento evoca el legado de nuestro pasado histórico.

La importancia de llevar a cabo una exposición temporal para historiar su origen y devenir en el año en que se conmemoró el centenario de su uso —en la forma que lo conocemos y nos representa hoy en día, aún con las visibles modificaciones aplicadas en 1934 y 1968— dio origen a esta exhibición, la cual recibió a 105756 visitantes ✦

FACEBOOK



Gaceta de Museos

SÍGUENOS

TWITTER



@gacetademuseos

Criterios editoriales

ESPECIFICACIONES SOBRE LA COLABORACIÓN

GACETA DE MUSEOS es una revista impresa y electrónica elaborada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, con el fin de contribuir a la divulgación de la investigación y la experiencia museológica en nuestro país. Es un espacio que fomenta el diálogo entre las diferentes disciplinas que intervienen en el proceso de creación de los espacios museísticos. La revista acepta trabajos inéditos producto de investigaciones académicas o basadas en experiencias del trabajo en los museos. Las colaboraciones enviadas o solicitadas serán sometidas a dictamen académico.

ESPECIFICACIONES DE EDICIÓN

Las colaboraciones se pueden presentar en los siguientes formatos:

Para todos los artículos, reseñas o foto del recuerdo: letra Arial en 12 puntos, interlineado sencillo, sin espacios anteriores ni posteriores, con 1 800 caracteres con espacios por cuartilla.

Artículo: extensión de entre 8 y 12 cuartillas, con entre 7 y 10 imágenes relacionadas con el texto en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño carta.

Reseñas y noticias: extensión máxima de 2 cuartillas y 2 imágenes relacionadas con el texto en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño carta.

Foto del recuerdo: extensión de 2 cuartillas y 1 imagen relacionada con el texto en formato .jpg o .tif a 300 dpi en tamaño carta.

Todas las colaboraciones deberán cumplir con los siguientes requisitos:

ARTÍCULOS

- Incluir un *abstract* inicial de entre 7 y 10 renglones, con entre 5 y 7 palabras clave, a fin de anclarlos a la plataforma de la Mediateca del INAH.
- Las notas bibliográficas dentro del texto se citarán entre paréntesis (Borges, 1994: 49).
- Las notas explicativas se incluirán a pie de página.
- Sólo la bibliografía citada se incluirá al final del texto.
- Las notas a pie de página deberán llevar una secuencia numérica e insertarse al final del texto con el siguiente formato:

Libros: Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

Artículos de libros y revistas: Graf Bernhard, "Estudios de visitantes en Alemania: métodos, casos", en *El museo del futuro, algunas perspectivas europeas*, México, UNAM, 1995, p. 80.

Páginas web: Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la lengua española*, recuperado de: <http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>, consultada el 26 de febrero de 2010.

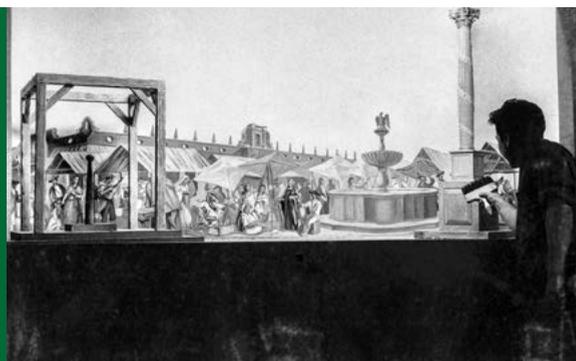
IMÁGENES

- Se imprimen en blanco y negro; sin embargo, solicitamos que las imágenes que tengan a color nos las envíen sin modificaciones para que nuestro fotógrafo las trabaje en selección de grises.
- Deben acompañarse de pie de foto, crédito fotográfico y colocación o número de inventario en el caso de archivos o fototecas.
- Deben presentarse como archivos independientes, por lo que no se aceptarán en archivos de Word o de otros programas.
- Deberán contar con los derechos de reproducción para publicarse en la versión impresa y digital de GACETA DE MUSEOS.

Es necesario que se adjunte a la colaboración la siguiente información:

- Nombre del autor.
- Profesión y actividad actual.
- Correo electrónico.

En caso de aceptación para publicación, se solicitará la firma de una carta de cesión de derechos para que el material se difunda tanto de manera impresa como electrónica.



Hombre trabaja en preliminar de diorama, 1960 **Fotografía** © Archivo Histórico del Museo del Caracol, núm. inv. 0035

Las escenas del museo y los personajes que les dieron vida

Julietta Gil Elorduy*

Cuántos personajes, cuánta gente, cuántas figuras integran las escenas que en forma atractiva y emocionante explican al visitante los momentos fundacionales de la nación mexicana. Ardua tarea: en poco tiempo —escasos ocho meses— una legión de trabajadores, grandes conocedores de su oficio, llenaron las escenas de movimiento y vida.

Los espacios en espiral, proyectados por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, se convirtieron en un enorme taller. La punta de la madeja le tocó desentrañarla a don Arturo Arnaiz y Freg, miembro de número de la Academia Mexicana de la Historia. Una se imagina la dificultad para seleccionar los pasajes representativos de la historia mexicana: cuáles ponemos y por qué. En un principio planteó 145 escenas y al final quedaron 65.

El siguiente turno le tocó al dibujante Telésforo Herrera, quien respondía a las demandas del joven museógrafo Iker Larrauri y del experimentado escenógrafo Julio Prieto. Mario Cirett se dio a la tarea de reunir a un equipo de jóvenes de diversos oficios: carpinteros, ebanistas, modelistas, pintores, alfareros.

Nos detenemos con asombro para imaginar el esfuerzo: figuras de barro en distintas formas: los sentados están sentados;

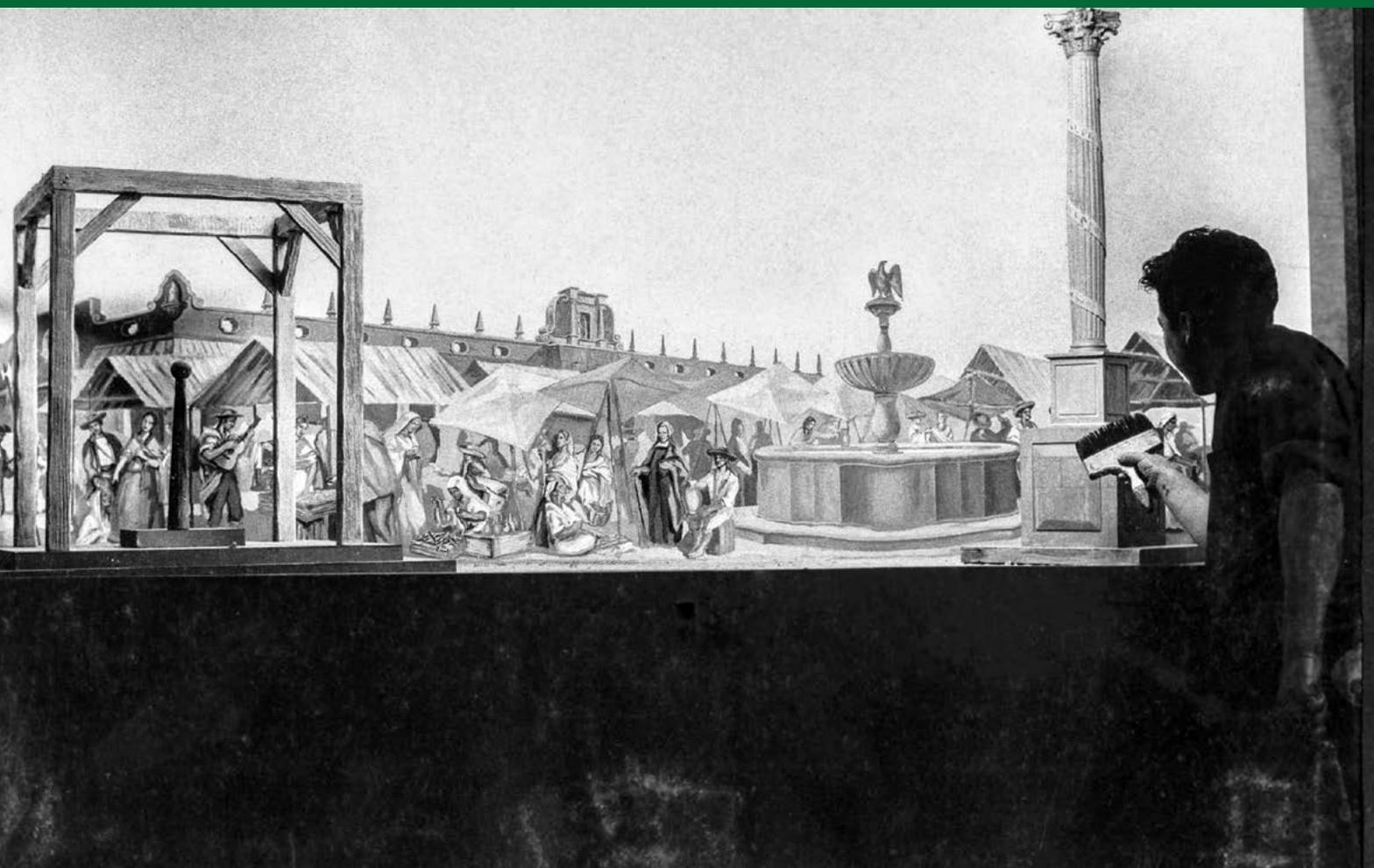
los de a caballo cabalgan; las firmas de sentimientos, proclamas y constituciones; los machetes, los fusiles, los rostros que expresan la total entrega en el difícil camino por construir una nación. En palabras de don Jaime Torres Bodet, grabadas en la entrada del museo: “La lucha del pueblo mexicano por su libertad”.

Dos mil quinientas figuras modeladas en barro y luego cocidas en hornos fabricados en los terrenos del cerro del Chapulín. Allí se hacía todo e in situ se realizaba el proceso que culminaba en los dioramas tan queridos y recordados.

El primero de ellos era *La Plaza Mayor* —el Zócalo hacia finales del virreinato—, un diorama que da cuenta de la vida política, religiosa y económica de la Nueva España, con el gran mercado del Parián al fondo, como punto final de la asombrosa travesía del Galeón de Manila. En el centro de la escena se levantaban la temida picota y la horca, que mostraban el férreo control del aparato colonial.

En la imagen, a un lado, ojos atentos y una mano diestra dan los toques maestros. ¡Qué a todo dar pintar con brocha gorda los colores de la historia! ✨

* Directora de la Galería de Historia, INAH.



GACETA DE MUSEOS

Hombre trabaja en preliminar de diorama, 1960
© ARCHIVO HISTÓRICO DEL MUSEO DEL CARACOL, NÚM. INV. 0035