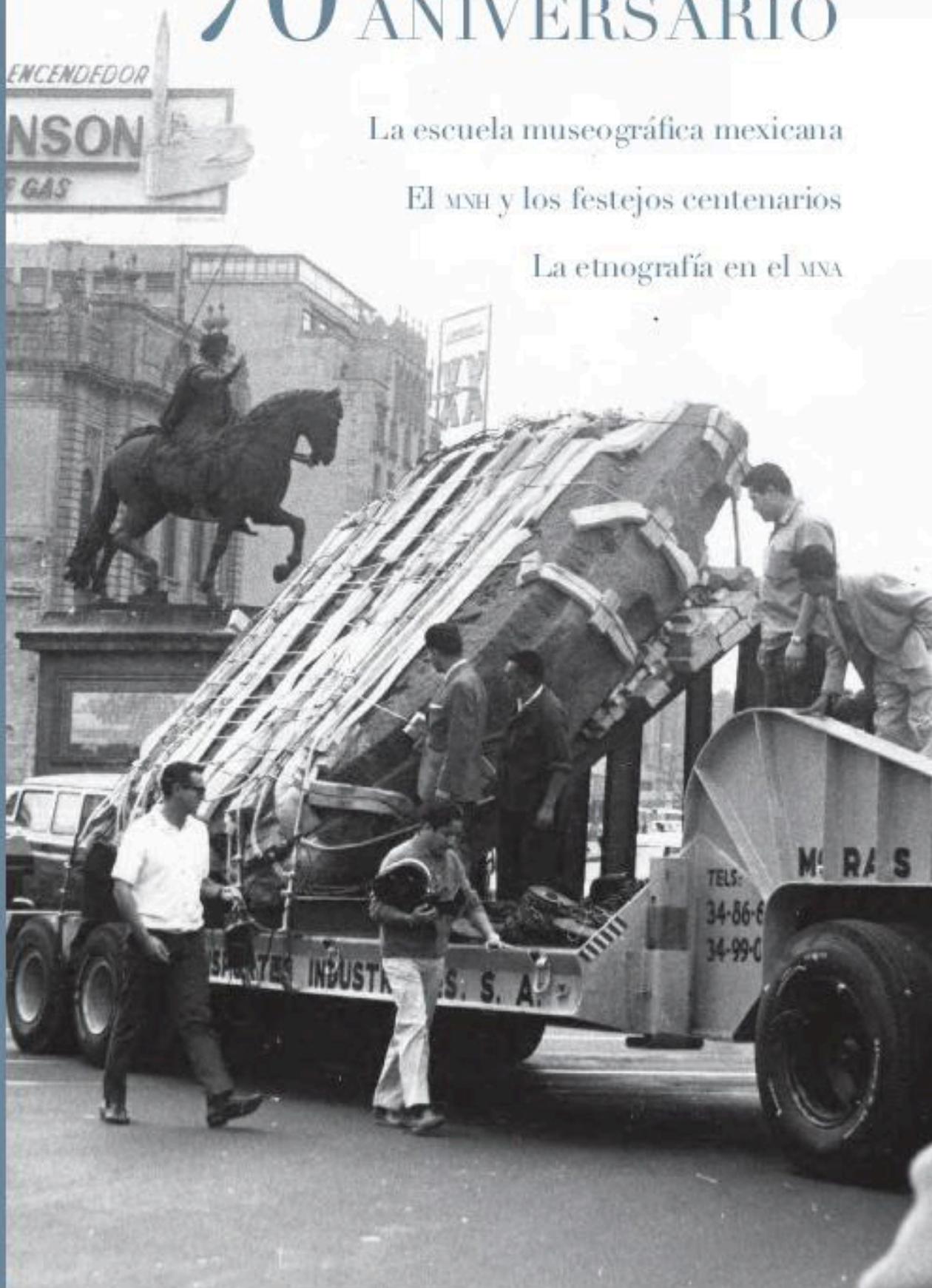


# 70 INAH ANIVERSARIO

La escuela museográfica mexicana

El MNH y los festejos centenarios

La etnografía en el MNA



# Presentación

*El Instituto Nacional de Antropología e Historia tuvo la inmensa fortuna de contar entre sus filas con dos de los tres personajes a quienes se considera padres de la museografía mexicana: Miguel Covarrubias y Daniel Rubín de la Borbolla. Del tercero, Fernando Gamboa, el instituto fue beneficiario de valiosas y sonadas colaboraciones en exposiciones nacionales e internacionales que marcaron verdaderos hitos.*

El hecho de haber convocado a los iniciadores de la tradición museográfica moderna en México no debe verse como un fruto de la casualidad, es un signo claro de la importancia que le ha dado el INAH desde sus inicios a la exhibición del patrimonio como herramienta de divulgación cultural. Dicha vocación ha tenido un papel central dentro de su propia historia, pues uno de sus centros fundacionales fue el Museo Nacional, creado en 1825, pocos años después de consumada la Independencia. El órgano de divulgación de aquel museo, los emblemáticos *Anales*, constituye sin duda uno de los principales antecedentes de la investigación arqueológica, histórica y antropológica que desarrolla actualmente el instituto en sus centros especializados.

Prueba palpable de que Covarrubias y Rubín de la Borbolla dejaron una escuela que pronto tuvo frutos institucionales, son algunos de los nombres de grandes museógrafos que dieron al INAH su fama como uno de los centros museísticos más importantes del mundo, tanto por la relevancia espectacular de sus acervos como por la calidad plástica y conceptual de sus montajes. No es secundario el hecho de que desde 1947 –de forma pionera a nivel mundial– la museografía fuera una carrera universitaria en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Mario Vázquez, Alfonso Soto Soria, Iker Larrauri, Carlos Navarrete, Fernando Cámara Barbachano, Fernando Angulo, Carlos Hernández Serrano, Manuel Carvallo, Constantino Lameiras; son tantos los nombres que siempre se corre el riesgo de omitir alguno. Sólo quisiera añadir el de Felipe Lacouture, fundador de esta *GACETA DE MUSEOS*.

Evoco estos nombres emblemáticos precisamente como punto de referencia para este número conmemorativo de la *GACETA DE MUSEOS*, una publicación cuyo sentido primario debe ser propiciar la reflexión sobre la práctica museográfica en nuestros recintos. El instituto ha requerido siempre un foro donde se discuta entre pares –con pertinencia en términos de tiempo y de profundidad– los retos técnicos y teóricos que representa el montaje de las grandes muestras en nuestros museos nacionales y regionales.

La *GACETA DE MUSEOS* está llamada a hacerle honor a la escuela mexicana de museografía. Ser parte de una tradición fundada por Covarrubias, Rubín de la Borbolla y Gamboa implica una responsabilidad que trasciende la efeméride: supone para los estudiantes de la ENCRYM y los profesionales que laboran en nuestros museos un compromiso con la imaginación y el rigor profesional de tan ilustres fundadores ❖

Alfonso de María y Campos  
Director General



Un acercamiento al inicio de la enseñanza de la  
**MUSEOGRAFÍA MEXICANA**

en la Escuela Nacional de Antropología e Historia

Carlos Vázquez Olvera\*

*Este artículo tiene como finalidad el conocimiento y revaloración de la importancia de dos dependencias de nuestro Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) dedicadas a la formación de especialistas del quehacer en los museos, no solamente en México sino en Latinoamérica y el Caribe, mediante un recorrido histórico muy general que ha perseguido la reconstrucción de la enseñanza de nuestra especialidad a través de una diversidad de documentos, entrevistas cuyo producto son los testimonios orales de destacados museógrafos mexicanos —ex alumnos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) que posteriormente fueron profesores y desempeñaron un papel importante en la actual Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRYM)—, así como la recuperación de una diversidad de planes de estudio que da una visión amplia de las materias que los han constituido y la trayectoria de colegas que se han especializado en la docencia. La ENAH como el origen y antecedente valioso en el impulso de la formación de profesionales en nuestro campo de trabajo y, posteriormente, la ENCRYM como un semillero de profesionistas que ahora ocupa, en instituciones museísticas latinoamericanas, puestos académicos, administrativos y laborales muy importantes en el rescate, conservación, investigación y difusión de su patrimonio cultural.*

Como antecedentes a esta trayectoria institucional se han tomado las actividades del antiguo Museo Nacional de Historia Natural, Arqueología, Historia y Etnografía, que se fueron especializando durante el Porfiriato. De igual manera, sus colecciones se incrementaron por medio de adquisiciones y, asimismo, se despertó el interés por el estudio de los objetos recopilados y por la divulgación de sus resultados. La labor de difusión se centró también en trabajos de investigación: “No sólo los objetos de historia natural y de arqueología que posee el establecimiento, sino que inaugura, popularizándolo, el importante estudio de la arqueología mexicana, del que se puede decir que, yaciendo en la oscuridad, sólo a unos cuantos les era dado conocer”.<sup>1</sup> Además de centro de investigación, el museo fue un sitio importante para la docencia; en él se impartían cátedras y cursos de antropología física, etnología y lengua indígena. Fue el presidente Díaz quien inauguró la efímera Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana, que funcionó hasta 1911.<sup>2</sup>

El desarrollo de la institución y la vasta recopilación de objetos sobre historia natural hizo que esta colección se independizara para instalarse, por acuerdo del 28 de enero de 1909, en el Museo Nacional de Historia Natural, en la antigua calle del Chopo de la ciudad de México. Ya sin esta colección, a la anterior institución se le denominó Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, que funcionó irregularmente por las condiciones políticas y sociales que vivió el país durante los años revolucionarios.

El 5 de enero de 1922 se aprobó un reglamento de este museo, que definía claramente un nuevo concepto de museo y sus funciones: adquirir, clasificar, conservar, investigar, exhibir-difundir y “vulgarizar” el producto de las investigaciones realizadas con los objetos relacionados con la antropología e historia de México. Es decir, “el museo, con su carácter de conservador, investigador y docente, cuidará de la selección, exhibición, clasificación, etc., de las colecciones; del enriquecimiento de éstas; de hacer exploraciones y excursiones en territorio nacional, y, si es factible, en el extranjero; de investigar sobre puntos concretos de las materias que cultive; de impartir enseñanza no sólo objetiva, sino por medio de explicaciones escritas y verbales, de los objetos exhibidos”.<sup>3</sup>

Posteriormente, el 31 de diciembre de 1938, el general Lázaro Cárdenas expidió un decreto que se publicó en el *Diario oficial* del 3 de febrero de 1939, mediante el cual se creó el INAH, dependiente de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Éste le otorgaba al INAH personalidad jurídica propia para llevar a cabo sus funciones: exploración de las zonas arqueológicas del país; vigilancia, conservación y restauración de monumentos arqueológicos, históricos y artísticos de la República, así como de los objetos que en dichos monumentos se encuentran; investigaciones científicas y artísticas que interesen a la arqueología e historia de México, antropológicas y etnográficas, principalmente de la población indígena del país, y la publicación de obras concernientes a estas actividades.

También en el periodo presidencial cardenista, por el interés hacia la investigación y la docencia, se creó, en 1937, con acuerdo de la SEP, dentro de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional (IPN), la Escuela Nacional de Antropología (ENA). Fue en 1938 cuando se iniciaron los cursos de antropología en un anexo del viejo museo en la calle de Moneda. Por el soporte que se le dio al instituto recién creado, con apoyo de la UNAM, El Colegio de México y el propio IPN, se integraron a él las carreras de antropología, arqueología, etnología y lingüística. De esta manera, “la universidad no sólo reconoció los estudios de la Escuela Nacional de Antropología, sino que los consideró propios, trasladando a todos los profesores que impartían cátedras de antropología en la Facultad de Filosofía y Letras a la naciente escuela”.<sup>4</sup>

Posteriormente, por decreto presidencial del 21 de octubre de 1940, publicado el 5 de noviembre del mismo año en el *Diario oficial*, se autorizó entonces el ejercicio de estas profesiones a los estudiantes egresados y titulados de las licenciaturas mencionadas;<sup>5</sup> fue así como aparecieron las profesiones de antropólogo, etnólogo, lingüista y arqueólogo, entre una lista que incluía una diversidad más amplia de éstas, como geólogo petrolero, ingeniero químico petrolero, ingeniero aeronauta, químico biólogo, médico homeópata, médico cirujano y partero rural, contador público y auditor, entre otras.



Para 1942, la ENA ya dependía en su totalidad del INAH, dependencia de la SEP, por acuerdo 530 del 21 de enero de ese año. Fue entonces cuando la docencia se desprendió del antiguo museo: “El museo ha cedido a la escuela las funciones de la enseñanza profesional que tuvo encomendadas durante muchos años, facilitándole, además, el uso de sus colecciones y laboratorios”.<sup>6</sup> La escuela elaboró su reglamento de funcionamiento y lo presentó a las autoridades de educación el 23 de enero de 1943; el documento fue aprobado el siguiente mes por la SEP, según acuerdo 813.

El antecedente de la creación de la carrera de museógrafo en la ENA fue otorgado el 1º de febrero de 1942 por don Alfonso Caso, entonces director general del INAH. Sin embargo, “por una omisión lamentable”, las carreras que ofrecía no fueron incluidas entre las profesiones que necesitaban título para ejercer en el artículo 2º de la Ley Reglamentaria de los artículos 4º y 5º constitucionales. Por ello, el entonces director de la escuela, Pablo Martínez del Río, envió el 28 de julio de 1947 al director del INAH el acuerdo para anexar, en el artículo 2º de esa ley, las profesiones de antropólogo, etnólogo, arqueólogo, lingüista, historiador y museógrafo. La licenciatura en historia se anexó a las carreras que impartía la institución el 14 de febrero de 1946, por el acuerdo 758 del secretario de Educación Pública. Ya desde esta época se le denominó Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

Retomando el tema de la formación de profesionales de museos, en el *Anuario de la Escuela Nacional de Antropología* del año de 1944 se ofrecía, por primera vez en México, a la comunidad estudiantil y, particularmente, al equipo de trabajadores del INAH, tanto de sus dependencias en la ciudad de México como del resto del país, la carrera en museografía

para quienes deseen dedicarse a la administración y funcionamiento de museos. Los investigadores no siempre tienen el tiempo necesario ni muchas veces los conocimientos técnicos para convertir un museo en un centro educativo, que es una de sus principales funciones. Es por ello que se necesita de un especialista para que pueda dársele a la institución el encauzamiento debido [...] La idea es preparar técnicamente al personal que ahora trabaja en los museos de México y ofrecer al público una nueva carrera técnica corta.



Para aquellos aspirantes, el requisito para inscribirse era el certificado de secundaria o prevocacional; para obtener su certificado debían aprobar 19 materias, hacer prácticas obligatorias de museografía, presentar una tesis y defenderla en un examen final. Los alumnos con estudios de preparatoria concluidos podrían complementar su carrera técnica con cursos de antropología, historia, biblioteconomía o archivología.<sup>7</sup>

De acuerdo con los anuarios de la ENAH de 1944 a 1949,<sup>8</sup> se logró reconstruir la primera propuesta del contenido del programa formativo, muy enfocado en las ciencias sociales, con algunas materias referidas a la museografía, de las cuales aún no se ha encontrado la temática que las conformaba. De acuerdo con las reflexiones del doctor Daniel F. Rubín de la Borbolla, “éste fue el principio de lo que consideramos era la carrera de museografía, y el museo nos dio la oportunidad de realizarlo en la práctica, más que en la teoría; la teoría no era más que enseñarles lo que la antropología teórica, la aplicada y la historia les podían dar. Y con eso comenzamos”.<sup>9</sup>

Las materias y algunos de los profesores destacados en el campo de la cultura en México que las impartían, de acuerdo con los documentos localizados, eran: idiomas modernos I, II y III: Albert Markwardt y Howard Tessen; historia del arte I (general): Carlos M. Lazo; historia del arte II (hispanico): Manuel Toussaint; historia del arte III (prehispánico): Miguel Covarrubias; historia del arte IV (colonial); historia del arte V (moderno);\* historia del arte VI (industrial); historia del arte VII (popular);\* historia del arte VIII (no clásico):\* Miguel Covarrubias; historia del arte XI (clásico);\* historia del arte X (medieval);\* historia del arte XII (hispanoamericano);\* museografía I (teoría y práctica): Rafael Sánchez Ventura y John MacAndrew; museografía II (teoría y práctica): Rafael Sánchez Ventura (teoría) y John MacAndrew (práctica); museografía III (teoría y práctica); museografía IV (teoría y práctica): Fernando Gamboa; prehistoria general; geografía superior; historia general (primer curso); historia general (segundo curso); historia de la cultura;\* historia antigua de México I:\* Wigberto Jiménez Moreno; historia moderna de México; arqueología de México y Centroamérica I:\* Ignacio



**Página 4** Detalle de la capa de un paraguero, escultura de Carmen Carrillo de Antúnez, colección Museo del Carmen **Fotografía** Ricardo Cardona

**Izquierda** Costado sur del antiguo Museo Nacional

**Arriba** Biblioteca del antiguo Museo Nacional

**Abajo** Primer lector de microfilm de la biblioteca en el antiguo Museo Nacional

Bernal; etnografía antigua de México y Centroamérica: Paul Kirchhoff (1947) y Barbro Dahlgren (1948); etnografía moderna de México y Centroamérica: Roberto J. Weitlaner; paleografía I (general);\*\* técnicas de restauración y conservación: Otto Buterlin (1947) y Mateo Saldaña (1949); técnicas museográficas: Fernando Gamboa; dibujo (primer curso): Luis MacGregor (1948); dibujo (segundo curso); dibujo (tercer curso): Agustín Villagra; dibujo (cuarto curso); fotografía I: Agustín Villagra, y maquetas: Antonio Ruiz (1949).

Tres de los cursos marcados con asterisco podían ser sustituidos por cualquiera de los marcados con doble asterisco. A partir del *Anuario 1948*, al nombre de la materia de dibujo se le agregó “para museógrafos”.

Por esta época, un evento internacional importante no sólo para México, sino para la formación de profesionales de museos, fue la realización de la I Conferencia Internacional de la Unesco, en 1947, cuya sede fue el Museo Nacional de Antropología. A principios de esa década habían salido las colecciones de historia hacia su nueva sede, en el Castillo de Chapultepec, donde fue instalado e inaugurado el Museo Nacional de Historia el 27 de septiembre de 1944. De tal manera que a Rubín de la Borbolla, como director del viejo museo, le correspondió coordinar las tareas de adecuación de sus instalaciones, de proponer una nueva presentación que no fuera la idea de mostrar los objetos acumulados en las salas: “Nos planteamos la necesidad de exponer científica y didácticamente la historia antigua de la cultura americana, particularmente de lo que llamamos Mesoamérica y en especial de las culturas antiguas de nuestro país, desde sus fronteras políticas actuales”.<sup>10</sup> Sin embargo, carecían de especialistas en la materia, por lo que se apoyaron en pintores, escultores, arquitectos, estudiantes de la Escuela Nacional de Antropología, entre otros.

El resultado e impacto que causó a los asistentes al evento, “quienes eran directores de los grandes museos europeos y sudamericanos, así como personalidades en el campo de la antropología y de tantas otras especialidades [fue de entusiasmo] al ver que estábamos haciendo un intento que aún no se había logrado en muchos grandes museos”.<sup>11</sup> A su vez, los profesionales del campo de la cultura en México valoraron la necesidad de contar con profesionales formados en esta especialidad y, en el interior de la Escuela Nacional de Antropología, reflexionar sobre la propia profesión: “Tuvimos que darle un nombre a lo que estábamos haciendo porque no era arqueología, no era antropología, ni historia, era un campo completamente abierto a otros materiales y conceptos: museografía”.<sup>12</sup>

En el *Anuario* de la escuela de 1952 se comenta de un amplio estudio que abarcó la revisión del plan general y de cada uno de los programas, en particular tanto de historia como de museografía. Se aclara que las modificaciones surtieron sus efectos ese mismo año, aunque no se hayan incluido e impreso en éste. La reconstrucción del programa, de acuerdo con los anuarios de estos primeros años de la década de 1950, es la siguiente:

Continuó la impartición de materias vinculadas con la antropología y la historia: prehistoria y protohistoria generales: profesor Pablo Martínez del Río; antropogeografía general, historia de la civilización occidental: profesor Luis Weckmann; dos cursos de historia de la civilización occidental, historia antigua de México: profesor J. Ignacio Dávila Garibi; tres cursos de historia del arte universal: profesor Juan de la Encina; arqueología de México y Centroamérica: profesor Pedro Armillas; arte arcaico y primitivo del Viejo Mundo, arte indígena de América: profesor Miguel Covarrubias;<sup>13</sup> arte colonial: profesor Francisco de la Maza; arte popular: profesor José Servín Palencia; artes menores, etnografía antigua de México y Centroamérica: profesora Barbro Dahlgren; etnografía moderna de México y Cen-

troamérica: profesor Arturo Monzón Estrada; historia moderna de México y español superior: profesor Amancio Bolaño e Isla.

La mayoría de las materias estaba planeada para trabajarlas cuatro horas a la semana. Por otro lado, el complemento y sustento del programa eran materias fundamentales para el quehacer de los futuros museógrafos: cuatro cursos de museografía: profesor Daniel F. Rubín de la Borbolla, con tres horas de clase a la semana y tres de laboratorio; técnicas de restauración y conservación: profesor Hermilo Jiménez, y dibujo para museógrafos: profesor Héctor García Manzanedo, con una carga de seis horas a la semana; tecnología, materia de cuatro horas a la semana; cuatro cursos de conocimiento de materiales: profesor Abelardo Carrillo y Gariel, con tres horas a la semana; fotografía: profesor Arturo Romano, y maquetas, dos horas a la semana.

Nuevamente, en el año de 1953 se publicó una nueva propuesta formativa para la carrera de museografía, bajo un programa más enfocado en la actividad y con una estructura por semestres muy organizada (véase la tabla contigua). De igual manera, se menciona en el *Anuario 1955* que la ENAH puso en vigor una serie de programas enfocados en ampliar su campo de acción y mejorar los sistemas de enseñanza profesional y de prácticas de campo, producto de una serie de modificaciones a la currícula. En el proceso se consideraron los intereses de los alumnos y “después de varias juntas con los maestros de cada especialidad antropológica y con los representantes de la Sociedad de Alumnos, se logró organizar un nuevo programa de estudios que se ajusta más a las necesidades y realidades de nuestro momento histórico y a las aspiraciones e intereses de cualquier persona que desee conocer al hombre y su cultura”.<sup>14</sup> Sin haber encontrado hasta este momento una explicación, al siguiente año la

propuesta formativa en museografía no volvió a aparecer en los anuarios. El programa se integró muy enfocado en esta disciplina y poca injerencia tuvo en la formación de los profesionales por el periodo de tiempo tan breve en que se aplicó.

Los alumnos de la ENAH de este primer intento por crear una carrera técnica en museografía compartían materias con el resto de los alumnos de las ciencias antropológicas. Mario Vázquez, uno de los alumnos, comenta: “Es decir, te estaban dando el instrumento para tener una lengua común con el investigador, que era muy importante para que el fruto de tu trabajo reflejara un esquema científico, un esquema académico”.<sup>15</sup>

En cuanto a las materias integradas al tronco común y aquéllas especializadas en la materia museográfica, Alfonso Soto Soria, otro de los alumnos sobresalientes, comenta sobre este punto:

Tenía las características de las escuelas en las que solamente se daban clases vespertinas y había un grupo de materias obligatorias generales y otro de optativas especializadas. Dentro del plan de estudios no estaban contempladas prácticas propiamente dichas de museografía y montaje [...]<sup>16</sup>

Así que la mayor carga de nuestros estudios estaba, en general, dentro de las ciencias antropológicas; la diferencia que tenía nuestro plan de estudios de museografía consistía en que veíamos maquetas, dibujo para museógrafos, restauración [...] Teníamos que hacer planos, copiarlos, hacer los levantamientos correspondientes a las salas del museo.<sup>17</sup>

Por las características del trabajo en la ENAH y del desarrollo de los proyectos de los profesores, que tenían que salir a trabajo de campo, las materias no llevaban un rigor cronológico, de tal manera que los alumnos se integraban en

MATERIA	CURSO	PROFESORES
<b>PRIMER SEMESTRE</b>		
Teoría general de museografía	Primer curso	
Dibujo arquitectónico*	Primer curso	
Historia general del arte	Primer curso	
Arqueología de México y Centroamérica (1953)		Profr. Ignacio Bernal
Arqueología de Mesoamérica (1954)		Profr. Pedro Armillas
Inglés	Primer curso	Profr. Armando Huacuja
<b>SEGUNDO SEMESTRE</b>		
Teoría general de museografía	Segundo curso	
Dibujo arquitectónico	Segundo curso	
Historia general del arte	Segundo curso	
Etnografía de México (1953)		Profra. Barbro Dahlgren
Etnografía de México y Centroamérica (1954)		Profra. Barbro Dahlgren
Inglés	Segundo curso	Profr. Armando Huacuja
<b>TERCER SEMESTRE</b>		
Problemas museográficos (planos, cortes, circulación y ventilación)		
Perspectiva y acuarela		
Arte indígena de América		
Composición (número de pruebas rápidas y de temas para desarrollar en el curso)	Primer curso	
Prácticas museográficas	Primer curso	
<b>CUARTO SEMESTRE</b>		
Problemas museográficos (decoración, pintura, iluminación y mobiliario)		
Historia de México		
Arte colonial		Profr. Francisco de la Maza
Composición (número de pruebas rápidas y temas para desarrollar en el curso)	Segundo curso	
Prácticas museográficas	Segundo curso	
<b>QUINTO SEMESTRE</b>		
Conocimiento de materiales		Profr. Abelardo Carrillo y Gariel
Arte moderno		Profr. José Servín
Maquetas		
Proyectos, materiales y presupuesto		
Prácticas museográficas	Tercer curso	
<b>SEXTO SEMESTRE</b>		
Arte popular		Profr. José Servín
Fotografía		Profr. Arturo Romano
Técnicas de restauración		Profr. Hermilo Jiménez
Administración de museos		
Prácticas museográficas	Cuarto curso	

\* En el *Anuario 1953*, en la lista de materias y profesores sólo aparece la materia dibujo para museógrafos, impartida por el profesor Héctor García Manzanedo, y en el de 1955 se menciona que el responsable de la materia fue Alfonso Soto Soria



grupos de diferentes niveles escolares, lo que les permitió, de acuerdo con la información proporcionada por Soto Soria, una convivencia entre alumnos de ingreso reciente con medios y avanzados:

Había una circunstancia especial en la escuela, la mitad o más de la mitad de los profesores trabajaban profesionalmente en el Instituto de Antropología y constantemente estaban saliendo al campo; es decir, el maestro Ignacio Bernal iba a sus exploraciones en Oaxaca junto con el doctor Alfonso Caso; de repente don Eduardo Noguera, que daba estratigrafía y cerámica, también estaba fuera por temporadas de trabajo de campo y Pedro Armillas igual. Esto hizo posible que los alumnos de nuevo ingreso fuéramos compañeros de los que estaban a punto de salir porque como los maestros no daban constantemente sus clases a causa de sus actividades de trabajo de campo, de pronto se daba en un semestre el tercer curso de arqueología –que se suponía que era una materia seriada y posterior a arqueología 1 y arqueología 2 digamos– porque el profesor estaría en México durante un semestre y podía dar clases. Era absolutamente arbitrario cómo nos inscribíamos: al inicio del semestre se ponía la lista de materias que se iban a impartir y uno se inscribía a las que le interesaban [...]

Esto me hizo tener como compañeros de clases a alumnos que ya estaban muy avanzados en la carrera como Román Piña Chan, Eduardo Pareyón y José Luis Lorenzo, quien el primer año que estuve en la escuela fue mi condiscípulo y el último mi profesor porque para entonces ya había terminado la carrera y se había recibido. Esto creaba familiaridad entre profesores y alumnos; era muy enriquecedor para los estudiantes de nue-

vo ingreso tener este contacto con estudiantes que ya tenían algunos años metidos en el asunto.<sup>18</sup>

Los profesores de esta propuesta formativa en museografía fueron destacados personajes del campo de la cultura, como del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Instituto Nacional Indigenista y en su mayoría de la planta de maestros de la propia ENAH. Al respecto, Iker Larrauri, ex alumno de la escuela, comenta:

Gamboa trabajaba fundamentalmente con Bellas Artes; en Antropología estaba Covarrubias y también Rubín de la Borbolla. Ellos ya habían formado toda una primera generación después de la ellos, habían heredado en cierto modo lo que hizo Jorge Enciso con el Dr. Atl, con Montenegro en ese primer Museo de Arte Popular que se hizo en Bellas Artes.<sup>19</sup>

Creo que no es exagerado decir que ellos inventaron la museografía en este país, se la imaginaron como podría funcionar y la hicieron. Desde un principio hubo una intención muy clara porque no era difícil ver que la utilidad educativa de los museos era una vocación absoluta de estas instituciones y ellos tenían una formación ideológica también mucho más despejada [...] En 1943 o 1946, muy temprano, se pensó en una especialización en museografía en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, y se estableció en el cuarenta y tantos y funcionó, hasta que se murió solita hacia 1952-1954.<sup>20</sup>

La escuela ofrecía becas a sus alumnos, los cuales eran seleccionados por un comité que las otorgaba tanto a na-



#### Maqueta de la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología

cionales como a algunos latinoamericanos de El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Perú y Venezuela. El fondo de estos apoyos se mantenía originalmente por la colaboración de organismos nacionales e internacionales como la SEP, UNAM, la propia escuela, el INAH, The Rockefeller Foundation, The Viking Fund; se fueron agregando otras conforme pasaban los años, como The John Guggenheim Memorial Foundation, The Institute of International Education, L'Institut Français d'Amérique Latine, el Instituto Interamericano y el gobierno de Estados Unidos de Norteamérica. Con apoyo de ellas se fue logrando la infraestructura, como en el caso de The Viking Fund, que compró equipo e instaló laboratorios para los investigadores del museo y las prácticas de los estudiantes de la escuela; de igual manera, apoyó a alumnos y profesores para estudiar fuera del país, como los casos de Antonio Lebrija Celay, Daniel F. Rubin de la Borbolla, Rafael Orellana y Miguel Covarrubias, que estuvo en Estados Unidos en estudios de arqueología y organización de museos. Otro tipo de apoyos para realizar sus estudios consistían, de acuerdo con Soto Soria y Larrauri, en becas de trabajo:

El doctor De la Borbolla había organizado lo que se llama becas de trabajo para estudiantes de antropología, en las que el museo nos contrataba como empleados de ínfimo nivel, por lo menos económico, es decir, eran nombramientos de guardián a lista de raya, con el sueldo más bajo. En realidad era una beca mínima que pagaba nuestros transportes, nos daba un poco de dinero para ir al cine y para comer tortas a medio día, con la in-

tención de arraigarnos a los museos. Trabajábamos cuatro horas en la mañana en el museo y en la tarde estábamos dedicados a asistir a la escuela.<sup>21</sup>

Aunque no hice cursos propiamente de museografía pero con la relación con ellos, sobre todo con Miguel Covarrubias y la asistencia como oyente a muchas de sus clases en la escuela, me fui dando una idea y, aunque no era mi intención, finalmente acabé siendo museógrafo. Y a base de experimentar y de ensayar nuevas formas, de ver lo que habían hecho aquéllos, de pedir el consejo de nuestros antecesores, nuestros mayores, pues fuimos aprendiendo a hacer museos. Yo tuve la suerte de tener la beca de Unesco y realmente mi formación viene a través de esta beca sobre todo.<sup>22</sup>

Por lo novedoso de la profesión, los escasos especialistas y el desarrollo que empezaron a tener los proyectos museográficos, varios de los profesores de la ENAH asimilaron a sus alumnos a sus proyectos. A continuación, tres testimonios de los entonces alumnos asignados a algunos proyectos:

*Iker Larrauri:* Yo fui a prácticas de campo con Alberto Ruz a Palenque en 1953 y 1954. Estuve trabajando con él. Recién se había descubierto la Tumba de Palenque y me encargó que rectificara una serie de medidas interiores de la cámara [...] Entonces hice esa rectificación de medidas, el levantamiento y todo eso [...] Al volver a México, Covarrubias me dijo: "Oye, eso hay que mostrarlo, hay que verlas" [...] Se hizo y quedó muy bien; luego se trasladó al nuevo museo.<sup>23</sup>

*Alfonso Soto Soria:* Debo de haber hecho cinco semestres de la carrera, lo que me permitió llevar muchas materias en antropología, y ya estudiando arqueología profundicé mucho más en esta disciplina [...] Le pidieron al doctor Rubín de la Borbolla que él se encargara de organizar y echar a andar este museo, y el doctor invitó a algunos de sus alumnos a trabajar con él con la promesa de dejarnos todo el tiempo libre para que no se interrumpieran nuestros estudios en la Escuela Nacional de Antropología, cosa que no se pudo cumplir porque el trabajo en el nuevo museo fue tan absorbente que comencé a faltar a clases; teníamos que hacer recorridos y viajes al interior del país. Así que llegó un momento en que ya me olvidé de la arqueología, y me fui entusiasmando mucho más en la actividad del Museo de Artes Populares.<sup>24</sup>

*Mario Vázquez:* La época de Gamboa de la que estoy hablando fue del año [19]46 [...] Gamboa me lleva a trabajar con él a Bellas Artes, trabajo con él en varios proyectos, la exposición de Siqueiros ¡magnífica!, la exposición del Autorretrato Mexicano. En la tarde me iba yo a la escuela y en la mañana trabajaba yo con Gamboa [...] Para mí fue muy importante ese periodo, son los años cuarenta y tantos, porque ahí a la oficina de Artes Plásticas llegaba todo el mundo de artistas de esa escuela mexicana de pintura, ahí conocí a Diego, a Siqueiros, a Leopoldo Méndez, a Goitia, a Anguiano, a Chávez Morado [...] a María Izquierdo, a una pléyade de los jóvenes, a Guillermo Meza, a Castro Pacheco, al

Dr. Atl, Fernández Ledezma, a Juan de la Cabada, al *Corcito*. Mucha gente.<sup>25</sup>

La experiencia académica duró poco tiempo. Pareciera que la duda inicial permaneció entre los organizadores originales: “Veíamos que íbamos a preparar técnicos, que quizá después no pudieran dedicarse a su especialidad, porque concebíamos el área [de trabajo] de la museografía como muy limitado”.<sup>26</sup> Soto Soria, como ex alumno, comenta su percepción sobre estas mismas circunstancias que llevaron a la conclusión del programa formativo:

Éramos un grupo pequeñísimo de estudiantes, como una docena máximo, al



Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología

que tenía alrededor de 40 profesores. Además, en esa época no había fuentes de trabajo; el Museo Nacional de Antropología era la fuente principal de actividades, el Instituto Nacional de Bellas Artes tenía también actividad museográfica pero estaba [...] Fernando Gamboa y su pequeño grupo de ayudantes, y párele de contar [...]

No había más museos, así que el mercado de trabajo era sumamente limitado y las autoridades del Instituto de Antropología, en esa época el director era el arquitecto [Ignacio] Marquina, pensaron que no resultaba práctico seguir fomentando o entusiasmando a jóvenes para que estudiaran museografía si no había ningún lugar donde trabajar. Los museos regionales estaban muy lejos y el instituto realmente no tenía dinero para hacer museografía ni mucho menos. Entonces decidieron cancelar la carrera de museografía; esto debió haber sido como a los cuatro o cinco semestres. Tuvimos una reunión con el doctor Eusebio Dávalos, en ese tiempo secretario de la escuela, y con el doctor Rubín de la Borbolla, quienes nos explicaron la situación y nos derivaron a distintos campos de antropología. Nos reconocieron todas las materias que habíamos llevado y dado que había una carga muy fuerte de materias de antropología nos propusieron que escogiéramos alguna otra disciplina [...] y aquella primera generación quedó repartida en distintas áreas.<sup>27</sup>

Soto Soria sintetiza la importancia y lo novedoso del proyecto en su intento por formar profesionistas en museografía en nuestro campo, sistematizado en la siguiente idea:

Tengo la impresión de que no sólo es la primera en América Latina sino muy posiblemente es una de las primeras en todo el mundo porque no había ningún otro lugar donde se pudiera estudiar específicamente museografía. Esto me hace sospechar que inclusive el tér-



Montaje de piezas arqueológicas en el Museo Michoacano, Morelia

mino de museógrafo o de museografía se acuñó en México en una época en que todos los museos del mundo eran anticuados y muy conservadores, tenían vitrinas y sistemas de exhibir tradicionales característicos del museo bodega, como el uso de los anaqueles llenos de objetos y sin cédulas explicativas, como eran el Museo del Chopo, el Museo de Historia Natural y de Geología cuando empecé a hacer mis estudios.<sup>28</sup>

Rubín de la Borbolla coincide con esta afirmación sobre las aportaciones de la museografía de ese entonces en el contexto internacional: “Creo que somos pioneros en museografía, cuando menos en este continente, al haber creado un concepto fundamental que es todo: todo conocimiento, cualquiera que éste sea, puede ser entendido por el otro; así, todo conocimiento es fácil de exponer al público más heterogéneo; y ésta es la función principal del museo”.<sup>29</sup>

Posteriormente, al inicio de la década de 1970, cuando se llevaron a cabo los trabajos para la creación del nuevo Museo Nacional de Antropología en el Bosque de Chapultepec, junto con las colecciones se trasladó también a la ENAH a su nueva sede. La inauguración fue en el año de 1964. Años después, a finales de 1979, la escuela se reubicó en las nuevas instalaciones de la zona arqueológica de Cuicuilco, en la ciudad de México. Las clases se iniciaron en los primeros meses de 1980. Estos cambios han traído consecuencias para la formación de los alumnos de la escuela: “La hacen perder el acceso a los laboratorios y colecciones de estudio. No se construyen nuevos. Al llegar a Cuicuilco se pierde hasta la relación con la biblioteca del museo”.<sup>30</sup>

Como reflexiones finales, el comentario del arqueólogo Jaime Litvak es fundamental, nuestros alumnos han perdido el acceso a los acervos de los museos para familiarizarse con el manejo y estudio de las colecciones y llevar a cabo sus proyectos de investigación; de igual manera, a sus talleres y laboratorios donde se involucraran en el desarrollo de los proyectos museográficos desde su planeación, diseño, producción y montaje en las salas permanentes o temporales. Esto trae como consecuencia un conocimiento no profundo en la práctica de los materiales y procesos de producción del mobiliario museográfico, de los sistemas de conservación y seguridad de las colecciones, entre otros muchos.

El contacto e intercambio de ideas entre estudiantes de otras carreras en materias de tronco común, que podrían enriquecer el desarrollo de proyectos interdisciplinarios, se perdió al estar separadas las escuelas hermanas ENAH y ENCRYM.

Por otro lado, se ha perdido el interés en apoyar a los alumnos con becas para realizar sus estudios, en un país donde la situación económica cada día es más compleja, así que las instituciones se ven afectadas por la poca actualización, capacitación o formación de su planta de personal.

Los alumnos tienen poca oportunidad de colaborar de manera constante con sus profesores en el desarrollo de proyectos museológicos, porque las instituciones se han visto afectadas en el manejo de sus presupuestos y no cuentan con profesores de tiempo completo para su atención. Estas limitantes de recursos afectan también la posibilidad de actualizar su infraestructura y discurso museográfico.

El interés de los investigadores en estudiar el desarrollo de nuestra actividad profesional ha resultado poco atractivo;<sup>31</sup> sin embargo, abocarnos a ello podría ser un ejercicio que arroje datos para seguir madurando, por ejemplo, en el enriquecimiento de los planes de estudio para formar profesionistas del nivel que originalmente se logró.

En fin, siempre es muy enriquecedor mirar hacia el pasado<sup>32</sup> ❖

---

\* Profesor-investigador de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, comisionado en el posgrado en arqueología de la ENAH, en la línea de investigación Conservación y Gestión del Patrimonio Arqueológico.

## Notas

<sup>1</sup> Gumesindo Mendoza, "Prólogo", *Anales del Museo Nacional de México*, t. 1, 1877.

<sup>2</sup> Para ampliar el tema, véase Agustín Ávila, "Escuela Nacional de Antropología e Historia", en J. C. Olivé Negrete (coord.), *INAH, una historia*, vol. I: "Antecedentes, organización, funcionamiento y servicios", México, INAH, 1995, págs. 311-328.

<sup>3</sup> INAH, *Reglamento del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, facsímil de la primera edición de 1923, México, INAH, 1990, pág. 95.

<sup>4</sup> Daniel F. Rubín de la Borbolla, *México: monumentos históricos y arqueológicos*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, núm. 145, 1953, pág. 23.

<sup>5</sup> Dato tomado del proyecto de reforma de la Ley Reglamentaria de los artículos 4º y 5º constitucionales, enviada por el entonces director de la escuela al director general del INAH, arquitecto Ignacio Marquina, el 28 de julio de 1947 para su tramitación.

<sup>6</sup> ENAH, *Anuario 1946*, pág. 5.

<sup>7</sup> Para abundar en el tema, véase *idem*.

<sup>8</sup> Ubicados en el Archivo Histórico J. Raúl Hellmer P. de la ENAH.

<sup>9</sup> Bertha Abraham Jalil, *Daniel F. Rubín de la Borbolla (1907-1990)*, vol. 1: "Testimonios y fuentes", México, Centro de Investigación y Servicios Museológicos-UNAM, 1996, pág. 151.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 150.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 153.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 152.

<sup>13</sup> Por el año de 1943 se incorporó a la escuela Miguel Covarrubias, quien se abocó a trabajar en los primeros cursos de museografía que se dieron en México, así

como en la reorganización del antiguo Museo Nacional de Antropología, por los huesos que dejaron las colecciones de historia que salieron de 1941 a 1942 para conformar el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec; fue inaugurado el 27 de septiembre de 1944.

<sup>14</sup> ENAH, *Anuario 1955*, pág. 13.

<sup>15</sup> Carlos Vázquez Olvera, *Mario Vázquez Ruvalcaba, museógrafo mexicano*, inédito, 2008.

<sup>16</sup> C. Vázquez Olvera, *Alfonso Soto Soria, museógrafo mexicano*, México, INAH, 2005, pág. 48.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 46.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 49.

<sup>19</sup> C. Vázquez Olvera, *Iker Larrauri, museógrafo mexicano*, México, INAH, 2005, pág. 81.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág. 82.

<sup>21</sup> C. Vázquez Olvera, *Alfonso...*, pág. 48.

<sup>22</sup> C. Vázquez Olvera, *Iker...*, pág. 82.

<sup>23</sup> *Ibid.*, págs. 39-40.

<sup>24</sup> C. Vázquez Olvera, *Alfonso...*, pág. 49.

<sup>25</sup> C. Vázquez Olvera, *Mario...*

<sup>26</sup> B. Abraham Jalil, *op. cit.*, pág. 151.

<sup>27</sup> C. Vázquez Olvera, *Alfonso...*, pág. 47.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 50.

<sup>29</sup> B. Abraham Jalil, *op. cit.*, pág. 153.

<sup>30</sup> Jaime Litvak, "La Escuela Nacional de Antropología: sus tradiciones y sus adaptaciones a nuevas condiciones", en Eyra Cárdenas Barahona (coord.), *Memorias. 60 años de la ENAH*, México, INAH, 1999, pág. 34.

<sup>31</sup> Un primer ejercicio sobre la formación de maestros en museología lo ha llevado a cabo María Olvido Moreno Guzmán, "Estudio de egresados de las maestrías en museología en México", tesis de maestría en educación, México, Universidad VMCA, México, 2005.

<sup>32</sup> Agradezco a mis compañeros de la ENAH, la doctora María Isabel Campos Goenaga, secretaria Académica; licenciado Mariano Muñoz-Rivero y Medina, subdirector de Servicios y Apoyos Académicos; licenciada Silvia Prado Camacho, jefa del Archivo Histórico J. Raúl Hellmer P., y a la licenciada Rocío Sánchez Hernández, jefa de la Biblioteca Guillermo Bonfil Batalla, su interés y apoyo a mi proyecto de investigación.

## Otras fuentes consultadas

ENA, *Anuario 1944*.

ENAH, *Anuarios 1945-1955*.

LACOUTURE, Felipe, "Aspectos de la formación del personal", *Museum*, Unesco, vol. xxxiv, núm. 2, 1972, págs. 90-100.

VÁZQUEZ OLVERA, Carlos, "Curso de especialización en museología de Brasil, una de las escasas propuestas para la formación de profesionales de museos en Latinoamérica", *Diario de Campo*, núm. 63, marzo de 2004, págs. 22-26.

\_\_\_\_\_, *Felipe Lacouture Fornelli, museólogo mexicano*, México, INAH, 2004.

\_\_\_\_\_, "Una revisión de la enseñanza de la museología y museografía en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía 'Manuel del Castillo Negrete'", en *Inventario Antropológico*, anuario de la revista *Alteridades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, vol. 4, 1998.

Traslado de la *Piedra del Sol* frente al Palacio de Bellas Artes (1964)



# Museo Nacional del Virreinato

Emilio Montemayor Anaya\*

La historia de una institución es la historia de quienes trabajan en ella; es una obviedad, pero hay que repetirlo. Esta entrevista con Agustín Rodríguez, que ha laborado por más de 35 años en el Museo Nacional del Virreinato (MNV), nos devuelve, mediante sus remembranzas personales, diversos rasgos de lo que ha sido la evolución del INAH: las transformaciones de sus espacios, las formas de ingreso de sus trabajadores, las dinámicas de trabajo y la formación del personal, e incluso la relación que el instituto ha tenido con la sociedad, entre algunos de los aspectos que podemos reconocer en esta conversación.

## ¿En qué año entraste a trabajar al MNV?

El 1º de mayo de 1973, en el área de jardinería. Allí estuve unos meses. Creo que fue el área donde estuve menos tiempo, pero lo disfruté. Era un área muy bonita y, bueno, en ese tiempo lo veía enorme, aunque ya lo conocía, porque soy originario de aquí. Cuando mis padres venían aquí, porque aquí estaban las compuertas donde se distribuía el agua de riego, pedía uno permiso y entraba para hacer los cambios de canal. Lo conocía desde chiquito y me gustaba venir porque había fruta y era un lugar que se me hacía enorme.

## ¿Cuánto tiempo estuviste en jardinería?

Como seis meses. Al poco tiempo me pasaron a vigilancia, otro lugar donde también duré poco tiempo. Era algo nuevo porque trataba con el público e iba conociendo más el patrimonio.

## ¿La vigilancia era en custodia de sala o en el acceso al museo?

Custodia de sala. Fue muy bonito, una experiencia muy bonita porque allí fue cuando ya comencé a tener trato con el público, con más personas, porque a pesar de que el jardín estaba en el museo, estábamos un poco aislados. Acá había más contacto con las personas, se me hacía más interesante. Lo tenían muy bonito. También ahí duré poco tiempo, un mes, y posteriormente me llevaron al departamento de mantenimiento, de limpieza. Me jaló un señor ya grande, al que le decíamos *el padre Lupe*, y ahí sí duré como tres años y medio.

## ¿A qué se debieron estos cambios?

Pues el primero fue porque a unos compañeros del área de custodia los habían castigado y se necesitaba cubrir estos espacios; incluso había un señor que tomaba su pulquito y lo

tuvieron que regresar a jardinería, pues él no estaba acostumbrado a ese ambiente, a ese trabajo. Y a mí me dejaron, porque fuimos varios los que pasamos: éramos como diez jardineros y pasamos como cuatro a cubrir esos espacios. Nada más él regresó y los demás nos quedamos. Incluso un compañero se jubiló siendo custodio. Después, de ahí me pasaron al almacén de bienes culturales.

## ¿En contacto directo con las piezas?

Sí, ahora sí. Sentía más el cariño por este lugar, por estar en contacto directo con las obras, con los embalajes, en el mantenimiento y conservación preventiva. Fue otro cambio, otra experiencia padrisima. Ya de ahí pasé a museografía. Ya llevo tres años en museografía.

## ¿Hay algún área en la que te gustaría participar y que no hayas trabajado?

En restauración. Me agrada el trabajo que hacen, ver una pieza en mal estado y verla ya reluciente, bueno, no tan reluciente, sino con ciertos detalles que se arreglan: la obra cambia y tú ves ese cambio.

## ¿Hay alguna obra o espacio del museo en particular que te agrade más?

La iglesia, el templo, que es maravilloso. Ése conviene verlo el día lunes, que no hay nada de gente, y contemplarlo es algo maravilloso. Los espacios, los retablos, esa tranquilidad que sientes los lunes que está solo. En ocasiones, estar ahí y contemplarlo te hace soñar; como que te transporta a otros templos. A veces, en un atardecer, estar en la torre es padrisimo. También estar contemplando la fachada, con ese color como dorado que a veces toma la cantera, con esa luz de sol ya en el atardecer, es maravilloso. No dejo de halagar este lugar.

Portería del ex colegio jesuita de Tepotzotlán, hoy Museo Nacional del Virreinato



¿Sigues descubriendo cosas nuevas en el museo?

Sí, a diario yo digo que se descubre algo, porque el museo es para mí algo mágico. Te atrae, es muy bonito, agradable. Me siento a gusto. No se siente esa mala vibra que hay en otros lugares.

¿Qué hacías aquí cuando eras niño?

La fruta, porque veníamos y había peras, había naranjas, había un chabacano bien sabroso. Ahorita que recuerdo, una vez mis papás me dieron 50 centavos de esa época, que era muchísimo –yo le calculo que fue por los sesenta; no sé si llegaste a ver una moneda que traía a Cuauhtémoc, de cobre–. Todavía me tocó venir a misa al templo. Tenía duela, en unas partes tenía duela, y entre la duela se me fue mi moneda. Imagínate, me habían dado un domingote, ahora sí, pero se me fue.

Pero después te lo retribuyó el museo ampliamente.

Ampliamente.

¿Cómo se te presentó la oportunidad de trabajar en el Museo Nacional del Virreinato?

Porque casi toda la gente que trabajaba en el museo era de aquí –menos los jefes, porque éstos casi todos venían de la ciudad de México–. El que estaba de coordinador en ese tiempo en jardinería era de mi rumbo, un vecino. Entonces va a ver a mi papá para que entrara a trabajar, pero él le dice: “Mi hijo no tiene en este momento trabajo”, pues yo había trabajado en una tienda; trabajaba de lavar platos en una cantina –ya sabes que en los pueblos no faltan cantinas–. Entonces me manda y, cuando entro, pues ya era otra cosa, porque no había entrado después de la remodelación: ya no te dejaban entrar, había guardias y todo eso. Como que no había esa libertad, no podías correr por los pasillos, ir a la huerta. Ahí se perdió el encanto por el momento. Entonces, cuando entro



Ex colegio jesuita de Tepotzotlán

a trabajar, estaba muy diferente de como lo había visto antes: derruido, sucio. Ya no era igual: era otra cosa.

Y en todos estos años, ¿cuáles son los cambios que has visto en el museo?

Con Miguel Fernández como que hubo ya un cambio más grande. Porque siempre ha habido cambios: arreglo de salas, arreglo a lo mejor de pasillos, de diferentes partes, pero cuando entra el licenciado Miguel, hay una reestructuración de parte del museo. Entonces hay un cambio muy importante en la estructura de varias salas, otro tipo de museografía; ahorita se puede decir que es un poco obsoleta, pero en su momento fue muy buena, lució la obra. Otro cambio muy importante fue ahorita con la nueva directora que tenemos: parte de las cocinas se remodeló, se cambió parte del aplanado, se restauró el pasillo que da a la huerta y al coro se le dio un buen mantenimiento. Son cositas que hacen resaltar más al museo.

¿Qué extrañas de los primeros años?

Pues yo digo que, queramos o no, a veces extrañamos la presencia de algunos compañeros con los que se llevó uno bien, con los que hizo un equipo y se van alejando. Ahorita, de los compañeros que entramos en ese tiempo, nada más queda uno, uno de los que entró conmigo.

¿Y alguna experiencia laboral particular que te haya dejado un buen recuerdo?

La primera vez que hicimos un empaque en grande. Fue en 1978, cuando México mandó una exposición a España porque se acababan de abrir otra vez las relaciones. Entonces se llevó una exposición enorme y me tocó participar en ese trabajo. Vimos unas piezas increíbles. Nos tocó manejar las piezas de la tumba 7 de Monte Albán. Fue padrísimo porque en ese momento yo acababa de entrar, y ver ese tipo de obra se me hacía soñado. Fue el primer empaque que tuvimos con una gran cantidad de obra. Incluso me acuerdo de una obra de cera que a otro compañero y a mí nos dejaron empacar. Gracias a Dios llegó todo bien. Fue complicado el embalaje y todo, por los detalles que tenían de cera. Me gusta mucho el embalaje. En casi todos los de aquí he participado. Y algo también que me ha gustado y de lo que he aprendido mucho es de gente como Consuelo Maquívar, Rosita Díez, gente con mucha capacidad.

### ¿Nunca te has sentido nervioso de tocar y manejar el patrimonio, de la posibilidad de afectar alguna pieza?

Por lo regular me toca hacer la distribución de obra en las cajas que tenemos o, si no hay cajas, hacer la distribución en una caja que se tendrá que mandar a hacer. Ahí es donde a veces sí te quiebras un poquito la cabeza, porque tienen que ir bien seguras. No hay un punto de error: debe ser casi exacto. Luego, a veces, la distribución, las dimensiones que van de una pieza a otra –porque a veces hemos metido 20, 40 piezas en una caja–: deben ir de tal forma que no haya posibilidad de que sufran un daño. Bueno, un accidente mayor ya se escapa de nuestras manos, pero es muy raro.

### ¿Has tenido la oportunidad de transmitir tu experiencia a otros compañeros?

Sí, me tocó ir a Mérida a impartir un curso. Que tenga la facilidad de comunicación, pues no, no la tengo, pero sí sé, ¿cómo te diré?, dar a conocer lo que he aprendido. En Morelos también impartimos otro. Lo bueno de este museo es que hemos estado al día en materiales de empaque; no nos hemos quedado con un solo material, sino que siempre estamos viendo, estamos investigando, ahora más con internet. Antes lo que hacíamos era ver empaques de otros países y comparar materiales, o a veces con los del Museo Nacional de Antropología, que son los que mandan piezas más seguido al extranjero –checaban materiales y nos sabían la información.

### ¿Te quedaste con ganas de hacer algo o hiciste todo lo que quisiste?

Yo digo que siempre faltó algo, a lo mejor hacer un diario de todo el trabajo que se ha elaborado, como en los empaques: cuando comenzamos a hacerlos, veíamos que no funcionaban algunos materiales, pues a veces lo hacíamos inconscientemente o no teníamos los materiales necesarios. En una ocasión llegó una obra de Italia y vimos un empaque que creímos que funcionaría con nuestras piezas; entonces lo retomamos y mandamos una pieza a Argentina, pero yo creo que hubo mucho movimiento en el trayecto, hubo roces en algunas partes del cuerpo de la pieza, y en una parte se perdió un poco de policromía. Eso ha de haber sido por el '79.

### Lo del embalaje, ¿lo aprendieron sobre la marcha? ¿No había nada para que pudieran aprender en ese momento?

Nada. El que nos enseñó un poco sobre materiales y embalaje fue el profesor Alejandro Rojas, pero no había tanto material como hoy: materiales libres de ácido, materiales muy buenos para amortiguar los pesos, para evitar la vibración de la obra, que es lo que a veces la daña más, las vibraciones y el golpeteo. Y ahora tenemos oportunidad de utilizar infinidad de cosas.

### En todos estos años, ¿cómo has visto la transformación de la propia gente que trabaja aquí?

Hay algo que ahorita me viene a la mente: recién entrado, hubo una exposición que se llamó *Comercio con Asia*. Me tocó estar ya en bodega y empacar la obra que habían prestado otros museos o particulares, y me acuerdo de que andaban todos los compañeros, hasta las secretarías, todo mundo, los jefes, todos andaban trabajando: Consuelo Maquívar, René González Marmolejo, todos esos investigadores que salieron de aquí. Y era bonito, porque había la participación de todos, se veía ese trabajo. No dejaban morir a alguien solo, sino que estaban apoyando. Siempre había ese apoyo, esa participación, que se fue acabando ya después. Aún así, el grupo que se ha conformado últimamente ha sido bueno: tanto estamos en carpintería como en embalajes o cuando piden apoyo en restauración o de obra. A veces en servicios educativos nos dicen: “¿Saben qué? Necesitamos esto”. Aunque no nos toca, el que va a quedar bien va a

ser el museo. Ése es como nuestro lema ahorita: que el que gane sea el museo.

### ¿Cómo es un día normal de trabajo?

Siempre hay algo nuevo. Aunque a veces decimos: “Otra vez ir a limpiar obra o ir a limpiar una vitrina o ir a hacer un empaque”, siempre hay algo nuevo que te hace ver algún detalle de una pieza o de un tipo de empaque que le conviene más a la obra, que tú ya tenías años haciéndolo de otro modo.

### ¿Cómo ves la relación del museo con el pueblo de Tepotzotlán?

A veces te desconcierta, porque hay gente que es de aquí y no conoce el museo, a pesar de que hay carteles que anuncian los eventos. Como que no les atrae. Simplemente hace poco vino el presidente municipal que está actualmente aquí. Él es originario de aquí y nos conocemos y todo. Hubo un evento y me dice: “¿Qué crees? Yo no conocía el museo. Alguna vez creo que vine, y eso porque me invitaron a hacer una tarea, pero así de que yo haya venido a ver, nunca, y ahora vengo y veo que es impresionante”.

### ¿Qué cosas le hacen falta al museo?

Siento que haría falta un poco más de personal, porque ya se han ido bastantes y no se han recuperado esas plazas. La molestia de muchos visitantes es porque están muchas puertas cerradas, muchas salas cerradas. Es uno de los puntos más importantes. Y luego, a veces, al trabajador hay que concienciarlo más, que tenga más conciencia de lo que tenemos que hacer para mejorar nuestro museo, porque luego ves por ahí a algunos que ni les va ni les viene, o sea, como que no les interesa.

### ¿Qué crees que extrañarías más del museo?

Todo: el trabajo, el compañerismo, el espacio... Todo ✨

\* Antropólogo, GACETA DE MUSEOS.

De museos y comunidades

# Experiencias institucionales de



# VINCULACIÓN

Ana Graciela Bedolla Giles\*

*Los aniversarios suelen llamar a la reflexión. Inevitablemente evaluamos, comparamos y resignificamos aciertos y errores en función de los propósitos y logros que adjudicamos a nuestra institución. Este escrito es fundamentalmente un intento de articular diversas experiencias que tuvieron lugar en los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) durante el último tercio del siglo pasado, con la intención de entender los propósitos que animaron cada iniciativa, sus alcances, sus particularidades, así como explorar las características que eventualmente posibilitarían agruparlas en una misma tendencia.*

Está ampliamente documentado el periodo de los años sesenta como uno de los más agitados del siglo XX. Con ellos llegó una serie de cuestionamientos prácticamente hacia todas las instituciones, creencias, creaciones y modelos de comportamiento de las sociedades, especialmente las occidentales. Los museos de nuestro país no escaparon a esta circunstancia, adicionalmente matizada tanto por la problemática local, como por un fuerte sentimiento latinoamericanista derivado de la todavía joven Revolución cubana y los esfuerzos militaristas por contener las transformaciones que impulsaban en todo el orbe organizaciones políticas, si bien de izquierda, de muy variados signos e ideologías.

Influidos por todo ello, un destacado grupo de profesionales mexicanos respondió a la iniciativa de los franceses, iniciadores de los ecomuseos, con una reflexión crítica sobre la función del museo en nuestro contexto. Así, en sucesivas reuniones del ICOM, la naciente nueva museología<sup>1</sup> postula que el museo debe constituir algo así como un “acto pedagógico para el desarrollo”, aplicando este último término en el sentido de que contiene una aspiración de integralidad y colocando a los depositarios y creadores de cultura en un primer plano.

En cada país los museos van adquiriendo modalidades y perfiles propios, y se van gestando modelos alternativos de construcción de discursos, de formas de representación, así como de participación de diversos actores sociales en la planeación, el diseño, el montaje y la gestión de los recintos. Esta tendencia se sustentó en el análisis de tres nociones estructurales que definen un museo,<sup>2</sup> que resumo a continuación.

La noción de territorio sustituye la de edificio, permitiendo trascender la función meramente de contenedor y extenderla hacia un sentido histórico, geográfico, simbólico y cultural, cuyos límites serán establecidos por los actores del proceso de definición, no por los espectadores.

El concepto de patrimonio viene a relevar al de colección, abriendo la posibilidad de una reflexión colectiva que resulte en la asignación de lo que es valioso y digno de exhibirse, estableciendo prioridades y criterios adicionales a los de los especialistas.

El tercer elemento es la comunidad, que suple a la idea de un público. Supone la existencia de vínculos entrañables entre los participantes, así como una función dinamizadora del proceso de creación y operación del museo.

En el INAH se han puesto en juego estas consideraciones, dando lugar a diversos proyectos. Aunque éste no es un espacio que permita analizar exhaustivamente las virtudes y limitaciones de cada uno de ellos, por lo menos vale la pena mencionarlos y, más adelante, resumir sus enseñanzas. Por ello me he tomado la libertad de incluir, al final de este recuento, otros museos. Algunos de ellos, si bien no pertenecen al instituto en sentido estricto, fueron impulsados por profesionales que se formaron en la ENAH y/o trabajaron en el propio INAH. Se trata del Museo Nacional de Culturas Populares y el Museo de Artes y Tradiciones Populares de Tlaxcala. Sobre algunos otros no tengo suficiente información; no obstante, me parece más injusto omitirlos que por lo menos enunciarlos. Por lo tanto, a riesgo de excluir alguna experiencia significativa, los principales son los siguientes:

#### **MUSEO DE ARTES Y OFICIOS DE PÁTZCUARO, MICHOACÁN<sup>3</sup>**

Desde 1942 forma parte del grupo de museos del INAH. Situado en un edificio fundado por don Vasco de Quiroga, ha experimentado diversas etapas de intervención. Una de las más importantes se llevó a cabo entre 1960 y 1964. En esos años, en el museo se desplegó un relevante esfuerzo de renovación museográfica, encabezado por María Teresa Dávalos Maciel, *Teté*, que tuvo como principio el establecimiento de un estrecho vínculo con los artesanos de la región, buscando la revaloración de su trabajo. La propuesta museográfica que se inició en esos años, y que se mantiene como elemento central en el museo hasta hoy día, refleja el grado en que se involucró el equipo participante, con *Teté* a la cabeza. El diseño de la museografía obedeció a las costumbres de la región, logrando que sus visitantes, durante el recorrido, se sumergieran en el ambiente de las tierras michoacanas. Un componente de central importancia en esa propuesta museográfica era el acompañamiento del visitante por parte de los artesanos, por lo que las cédulas no tenían cabida.

#### **CASA DEL MUSEO, CIUDAD DE MÉXICO (1972)**

Impulsada por Mario Vázquez, que con este proyecto puso en operación los principios de la nueva museología.<sup>4</sup> Motivado por un estudio que mostraba que el público asistente al Museo de Antropología era mayoritariamente de clase alta, se estableció durante siete años en tres colonias populares, con propósitos tales como exponer los problemas fundamentales de la localidad dentro de un contexto histórico; esforzarse por que la didáctica estuviera presente en todas sus activida-



Antiguo Museo Nacional, calle de Moneda

des; responder a las necesidades de conocimiento de la población, y programar sus actividades de extensión de acuerdo con los intereses detectados.<sup>5</sup>

#### **MUSEOS ESCOLARES (1972)**

Este modelo de Iker Larrauri involucró a los niños en el proceso de creación de un museo, impulsando su participación en cada etapa, incluyendo la visita guiada. Con el apoyo decisivo de la SEP, logró que más de 600 escuelas en diversos estados cedieran un aula para convertirla en museo. Con una visión innovadora de la educación, se anticipó a las corrientes que actualmente postulan la importancia de que los niños lleven a efecto investigaciones sobre temas de su interés.<sup>6</sup> Larrauri buscaba que los visitantes se sintieran identificados con su entorno regional y, de esta manera, con su país, con sus raíces y con su pasado.<sup>7</sup>

#### **MUSEO NACIONAL DE CULTURAS POPULARES, COYOACÁN (1982)**

Guillermo Bonfil logró el reconocimiento académico de la cultura popular y posteriormente gestionó el inmueble para mostrarla. Su proyecto se construyó bajo el supuesto de que los grupos sociales actúan como productores y transformadores de su cultura, pero también asumió las tensiones impli-

cadas en la asimetría de las relaciones con otros grupos. Así, estableció como fundamento de la política del museo contribuir al desarrollo de la cultura autónoma de los grupos populares del país, por medio de la participación directa de sus creadores, responsables de establecer las prioridades, los significados de la cultura, así como de reflexionar acerca de sus problemas y contradicciones.<sup>8</sup>

#### **CENTRO COMUNITARIO CULHUACÁN (1983)**

Cristina Payán<sup>9</sup> se propuso corresponsabilizar a la comunidad en la conservación y difusión del ex convento, convirtiéndolo en un polo de desarrollo cultural y cívico que ofrecía exposiciones comunitarias, talleres y una importante gama de actividades y servicios dedicados a distintos segmentos de la comunidad, a partir de programas que se planeaban con la participación de los vecinos mediante sus organizaciones civiles y religiosas y, más adelante, con la colaboración de su propia Sociedad de Amigos, estableciendo una relación horizontal con dichas instancias.

Posteriormente, también bajo la asesoría de Cristina Payán, se fundaron los Centros Comunitarios de Ecatepec, en la Casa de Morelos, y el del ex convento de Tepoztlán, que hasta la fecha dirige Marcela Tostado, que, además de im-



Trabajadores y lectores en la biblioteca de la calle de Moneda **Fotografía** Ignacia Vidal

mir un sello original a la propuesta, ha conservado el espíritu del proyecto original.

#### **PROGRAMA PARA EL DESARROLLO DE LA FUNCIÓN EDUCATIVA DE LOS MUSEOS (1983)**

Este programa de Miriam Arroyo, producto de una iniciativa de la Dirección General del INAH, entendió la necesidad de reunir la experiencia de proyectos y programas educativos aislados, así como de impulsar la creación de museos con carácter autogestivo, con la aspiración de fomentar la participación consciente y activa de la población.<sup>10</sup>

Inspirado en la experiencia de la Casa del Museo, así como en los principios de la educación popular, desarrolló una metodología rigurosa. En su mejor momento llegaron a ser alrededor de 60 museos en unos ocho estados del país, y establecieron ciertos vínculos con otros museos del continente por medio del Movimiento Internacional por la Nueva Museología, que auspicia la Unesco. El proyecto logró desplegar esa cobertura, fundamentalmente concertando el apoyo de los gobiernos estatales, que aportaron maestros y viáticos, mientras que el INAH asumió la capacitación y la coordinación del programa, seleccionando las comunidades que diagnosticaban como adecuadas.<sup>11</sup>

#### **MUSEOS COMUNITARIOS (1984)**

El modelo, en la variante impulsada por Cuauhtémoc Camarena y Teresa Morales, se inició en los valles centrales de Oaxaca y se caracterizó por responder a la iniciativa de las comunidades indígenas, así como por insertarse en las formas de organización de las comunidades interesadas en la revaloración y difusión de su patrimonio, de tal manera que cada museo se inició y concluyó por decisión de la asamblea del pueblo y se instrumentó por medio de un comité nombrado por la propia asamblea. Esta forma de trabajo le dio gran solidez a los museos, pero además abrió la posibilidad a las comunidades de favorecer tanto la reflexión colectiva, el intercambio de experiencias, así como la creación de instancias organizativas y proyectos de alcance regional y, más adelante, nacional e internacional.<sup>12</sup>

En 1993, por acuerdo entre el INAH y la Dirección General de Culturas Populares, se creó el Programa Nacional de Museos Comunitarios.<sup>13</sup> En tres años los museos se extendieron a más de 70 abiertos y unos 58 en proceso de creación en 19 entidades del país, con muy diversos modos de organización, grados de desarrollo y resultados, de tal manera que en la siguiente etapa se decidió privilegiar su fortalecimiento sobre la creación de nuevos recintos.<sup>14</sup>

### MUSEO DE ARTES Y TRADICIONES POPULARES, TLAXCALA (1986)

Impulsado por Yolanda Ramos, forma parte de las instalaciones del Fideicomiso Fondo de la Casa de las Artesanías de Tlaxcala, organismo al cual pertenece. El inmueble funcionó de 1951 a 1985 como casa de gobierno. Como museo abrió sus puertas al público el 30 de mayo de 1986, con un concepto museográfico inspirado en la nueva museología, en virtud de que Yolanda Ramos pasó una temporada en Francia con los más reconocidos museólogos. El museo tuvo la intención de dar voz a los artesanos tlaxcaltecas, que trabajaban en sus instalaciones, y mostrando a los visitantes el significado de sus creaciones, su técnica y sus implicaciones sociales. El museo no sólo se convirtió en un foro para ilustrar la evolución de las tradiciones regionales; también fue un espacio de reflexión y diseño de estrategias para el mejoramiento del gremio, así como para la comercialización de las artesanías.<sup>15</sup> Es interesante mencionar que el museo contaba con una fonda que ofrecía lo mejor de la cocina tlaxcalteca.

### MUSEO DE MEDICINA TRADICIONAL Y HERBOLARIA, CUERNAVACA, MORELOS

Una mención aparte la debemos dedicar a este museo, que surge de un proyecto de etnobotánica con dos instancias: el museo y el jardín. Con la intención de nutrir ambos espacios del saber popular y orientarlos a la reciprocidad para con su entorno social, se ha establecido un vínculo con los médicos tradicionales, compartiendo un espacio de intercambio, aprendizaje y curación.<sup>16</sup>

### MUSEO DE DZIBILCHALTÚN, YUCATÁN

Por lo menos mientras estuvo bajo la dirección de María Elena Peraza, se convirtió en un detonador de la recuperación de prácticas culturales en vías de desaparecer y en el centro cultural que dio cobertura a comunidades que jamás habrían tenido una oferta cultural.

### MUSEO DE LA MUERTE, SAN JUAN DEL RÍO, QUERÉTARO

Un caso similar al anterior lo constituye este museo, impulsado por Sonia Butze y ubicado en el panteón de San Juan del Río, Querétaro, que empezó con la intención de celebrar las festividades del Día de Muertos, logrando diversificar la oferta y convocar el apoyo de una gran cantidad de especialistas, como Elsa Malvido con su taller sobre la muerte, que desinteresadamente han mantenido a dicho recinto con una gran actividad.

### MUSEO REGIONAL DEL NIÑO, SANTA ANA DEL VALLE, OAXACA (2002)

Un esfuerzo más se tradujo aquí. Inspirado en los museos escolares y los museos comunitarios, y con una intención prioritariamente educativa, se desarrolló en Santa Ana del Valle, Oaxaca, con un proyecto que integró talleres con exposicio-



Colección de cerámica michoacana en el antiguo Museo Nacional

nes y combinó actividades de formación en ciencias, artes y deportes, alternando la exploración de temas de alcance universal con aspectos de la cultura regional.<sup>17</sup>

### BARRIO DE LA FAMA, TLALPAN (2001)

Por último, quisiera referir esta experiencia de recuperación histórica de María Ana Portal y Mario Camarena. Aplicando técnicas de historia oral que desembocan en exposiciones, ha acompañado un largo y complejo proceso de investigación sobre la identidad barrial, el cual ha llevado a sus protagonistas —obreros y sus familiares, principalmente sus hijos, que ya no son niños— a transitar desde la imagen más nostálgica hasta la toma de conciencia de la conflictiva propia de las relaciones asimétricas, propiciando la apropiación de su historia a través de su escritura.<sup>18</sup>



Fotografía Ignacia Vidal

#### EN BUSCA DE LA CARACTERIZACIÓN DE UNA TENDENCIA

Las aportaciones de cada una de estas experiencias resultan muy aleccionadoras y nos permiten destacar ciertos principios que pueden tener una función estratégica respecto a los quehaceres institucionales. Por su relevancia, mencionamos las siguientes:

- En todos los casos, el motivo central del proyecto expresa el vínculo de una comunidad con algunos objetos, hechos o procesos de su interés, a los que les adjudican algún valor. Consecuentemente, la creación de un museo o de una exposición, por ejemplo, permite la construcción de consensos respecto a la adjudicación del estatuto patrimonial de sus bienes culturales.

- El museo puede propiciar el establecimiento de una relación consciente entre las formas de organización de una co-

munidad y su patrimonio, y en todo caso es tan importante el proceso como el producto.

- Hemos aprendido a reconocer ciertas condiciones para que un proyecto avance: no sólo debe obedecer a la iniciativa de una comunidad, sino también responder a sus demandas y necesidades de conocimiento.

- El museo puede extender sus funciones tradicionales, promover la participación de una comunidad y convertirse en un espacio donde se recupera la historia. Los participantes pueden reconocer el protagonismo de sus antecesores en el modelaje de la historia local o regional, adquiriendo una idea de proceso, continuidad y transformación.

- La participación activa de la gente en las decisiones fundamentales del proyecto permite, además, el ejercicio de dominio y administración de sus bienes culturales, y un crecimiento de la capacidad de gestión, que eventualmente puede rendir beneficios en otras esferas de la vida comunitaria, además de implicar la creciente capacidad de plantear y ejecutar proyectos de alcances cada vez mayores.

A pesar de que podría parecer muy halagador este breve panorama, no podemos desconocer los cambios que han tenido lugar en todo el orbe. Hoy enfrentamos retos sobre los que tenemos que meditar con toda seriedad. Es innegable que los vientos neoliberales han alentado tendencias a buscar la sustentabilidad y el financiamiento privados, a costa de ceder a la tentación de convertir a sus visitantes en meros consumidores. Tampoco podríamos ignorar experiencias de otros países que reportan daños irreversibles a su patrimonio cultural y natural debidos a un fomento desbocado del turismo.

No obstante, más allá de un enfoque catastrofista, me gustaría concluir señalando algunas líneas de reflexión que podrían orientar el desarrollo de proyectos. Sin pretensiones de exhaustividad, señalo las siguientes:

- La prioridad de las personas como objetivo central de toda acción cultural, en oposición a la preeminencia del mercado. En este sentido, es de vital importancia abrir ordenadamente espacios y mecanismos de participación al sector social.

- La importancia de no escindir el patrimonio en categorías que no sólo dificultan su protección legal, sino que lo colocan en una condición de mayor vulnerabilidad, si separamos los objetos de sus significados.

- Los museos pueden distinguir lo que pertenece al orden de la cultura de lo que pertenece a la difusión masiva, y propiciar la reflexión profunda y la búsqueda compartida, privilegiando la calidad, la relevancia y la pertinencia de la oferta, y democratizando el acceso efectivo a los bienes con valor patrimonial ❖.

\* Investigadora del INAH dedicada a construir puentes entre la educación y los museos.

## Notas

<sup>1</sup> La ecomuseología se consagró en la IX Asamblea del ICOM, en 1971. Más adelante, las declaraciones de Santiago de Chile (1972), así como las de Quebec y Oaxtepec (1984), sentaron las bases de la nueva museología.

<sup>2</sup> Felipe Lacouture, "La nueva museología. Conceptos básicos y declaraciones", *Artes Plásticas*, UNAM, México, vol. 2, núm. 8, 1989. Nos referimos sucintamente a las aportaciones teóricas del propio arquitecto Lacouture, así como a las del profesor Mario Vázquez y del arqueólogo José Luis Lorenzo, plasmadas en las declaraciones de Santiago de Chile y de Oaxtepec, contenidas en el artículo citado.

<sup>3</sup> Información de Aída Castilleja y Catalina Rodríguez, investigadoras comprometidas en la renovación del museo, en el marco del proyecto conmemorativo de los centenarios.

<sup>4</sup> Cristina Antúnez, "La Casa del Museo: precursora de los museos comunitarios", *GACETA DE MUSEOS*, núm. 6, junio de 1997.

<sup>5</sup> Coral Ordóñez, "Un museo en una barraca mexicana", en María Bolaños, *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*, Gijón, Trea 2002.

<sup>6</sup> Véase C. Vázquez Olvera, *Iker Larrauri, museógrafo mexicano*, México, INAH, 2005.

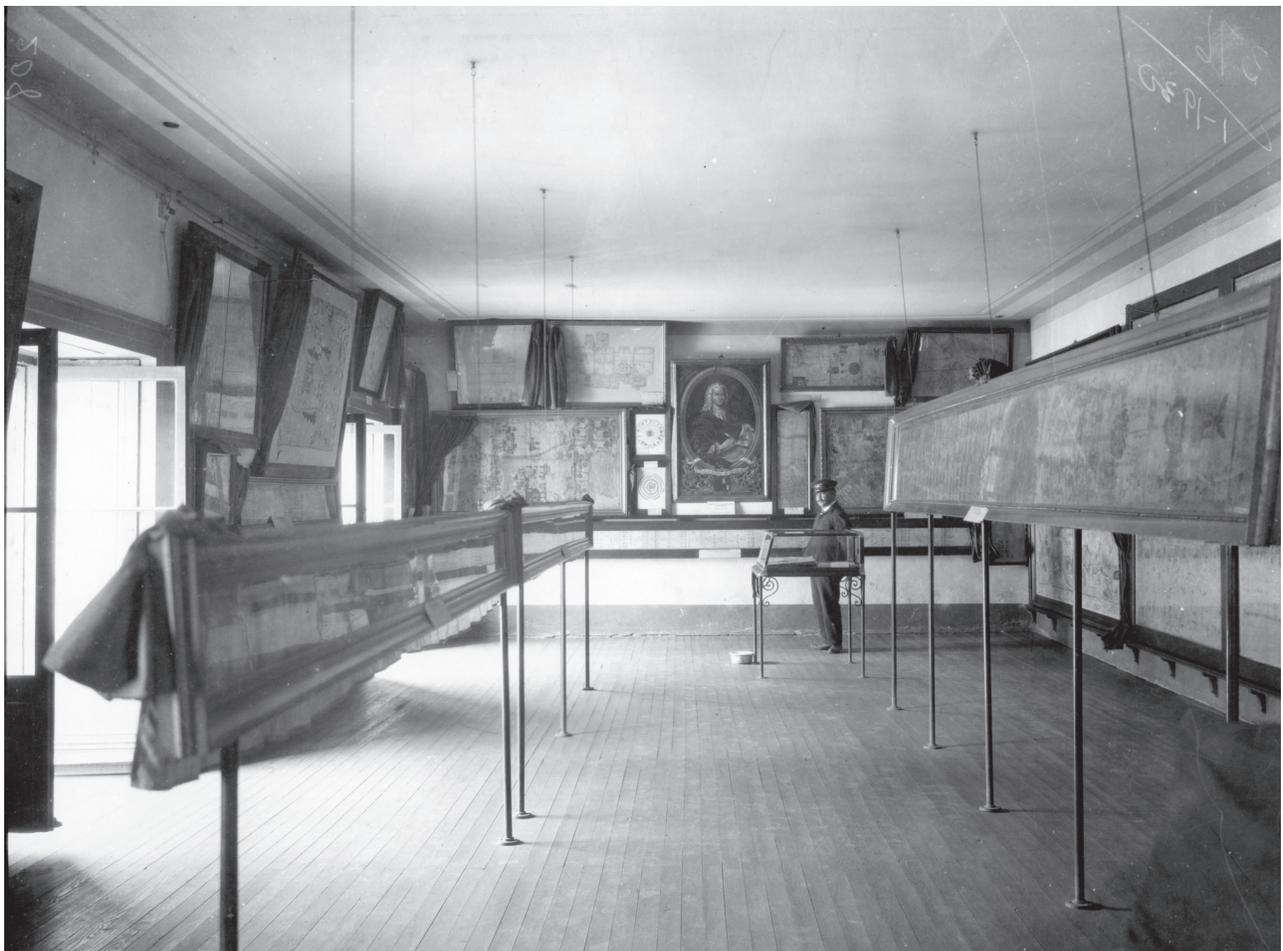
<sup>7</sup> Mayan Cervantes, "Presentación", *Diario de Campo*, Coordinación Nacional de Antropología-INAH, suplemento, núm. 41: "Iker Larrauri. 50 años de museografía", febrero de 2007.

<sup>8</sup> Guillermo Bonfil Batalla, *Memoria 1982-1989*, Museo Nacional de Culturas Populares-Dirección General de Culturas Populares, México, 1989. Al escribir la *Memoria* desde la inauguración del museo hasta 1989, Bonfil Batalla no sólo registró las actividades realizadas, sino que también publicó, posiblemente por primera vez, un ejemplo de proyecto museológico que se convertiría en un modelo inspirador para otros proyectos de la misma naturaleza. Es importante citar, además, dos obras de Maya Lorena Pérez Ruiz: "El Museo Nacional de Culturas Populares, ¿espacio de expresión o recreación de la cultura popular?", en Néstor García Canclini (coord.), *El consumo cultural en México*, México, Conaculta, 1993, y "El Museo Nacional de Culturas Populares y sus aportaciones a la protección del patrimonio cultural intangible", en *Memorias del coloquio sobre patrimonio intangible Resonancia de Nuestras Tradiciones*, México, ICOM, 2004.

<sup>9</sup> Cristina Payán fue fundadora de escuelas activas, corredora de arte, diseñadora de joyería, promotora cultural y, ante todo, educadora. Creó la sección de servicios educativos del Munal, el modelo de los centros comunitarios, y antes de morir fue directora del Museo Nacional de Culturas Populares.

<sup>10</sup> Miriam Arroyo, "Memoria 1983-1988", mecanuscrito, CNME-INAH, 1988, y "Estrategias de vinculación museo-comunidad", en Ramón Bonfil Castro *et al.*, *Memorias del simposio Patrimonio, Museo y Participación Social*, México, INAH, 1993.

<sup>11</sup> Los principales colaboradores del proyecto fueron José Luis Perea en Chihuahua, Raúl Méndez Lugo en Nayarit, María Elena Peraza en Yucatán y Juventino Rodríguez



Detalle del montaje de la colección de códices del antiguo Museo Nacional

Ramos en la museografía. Hubo otros museos en Hidalgo, Guerrero, Guanajuato y Tlaxcala, estos últimos coordinados por Alejandra Razzo.

<sup>12</sup> Véase, de Teresa Morales Lerch y Cuauhtémoc Camarena, "Los museos comunitarios y la organización indígena de Oaxaca", *GACETA DE MUSEOS*, núm. 6, junio de 1997; "El derecho del sujeto en la valoración del patrimonio intangible: reflexiones desde la propuesta de museos comunitarios", en *Memorias del coloquio sobre patrimonio intangible Resonancia de Nuestras Tradiciones*, México, ICOM, 2004, y "Los museos comunitarios y la organización indígena en Oaxaca", *Dimensión Antropológica*, octubre de 2009.

<sup>13</sup> INAH-Dirección General de Culturas Populares, *Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos*, México, Conaculta, 1993.

<sup>14</sup> A. Bedolla Giles, "Diagnóstico de los museos comunitarios", mecanuscrito, CNME-INAH, México, 1992, y "Diagnóstico del Programa Nacional de Museos Comunitarios", mecanuscrito, INAH-DGCP, 1996.

<sup>15</sup> Yolanda Ramos Galicia, comunicación verbal, 1986.

<sup>16</sup> Paul Hersch, "Desigualdad y diversidad: Museo de Medicina Tradicional y Herbolaria en Cuernavaca, México", en *Memorias del IX Congreso de Antropología: Cultura y Política*, disco compacto, simposio 5, Barcelona, España, 2002, y "El Museo de Medicina Tradicional y Herbolaria: al rescate de nuestra capacidad de preguntar", en Laura Parrilla Álvarez (comp.), *Jardín Etno-*

*botánico, Museo de Medicina Tradicional y Herbolaria, Cuernavaca, Morelos, México*, INAH, 2003.

<sup>17</sup> A. Bedolla, "El Museo Regional del Niño en Santa Ana del Valle, Oaxaca", *Memoria del 50 aniversario de los servicios educativos de los museos del INAH*, San Luis Potosí, 2002.

<sup>18</sup> María Ana Portal, "Entre la memoria y el olvido: una identidad recuperada", *Memorias del coloquio sobre patrimonio intangible Resonancia de Nuestras Tradiciones*, México, ICOM, 2004; y María Ana Portal y Mario Camarena, "Sindicato, identidad y barrio: La Fama Montañesa 1940-1970", *Dimensión Antropológica*, revista en línea, México, vol. 31, mayo-agosto de 2004.

#### Otras fuentes consultadas

LARRAURI, Iker, "Museos escolares", conferencia dictada en el Museo Nacional de Culturas Populares, septiembre de 1996.

PAYAN, Cristina, Juan Vanegas y Ana G. Bedolla, "El Centro Comunitario Culhuacán: una experiencia de corresponsabilidad en la custodia de un monumento histórico", en Ramón Bonfil Castro *et al.*, *Memorias del simposio Patrimonio, Museo y Participación Social*, México, INAH, 1993.

PÉREZ RUIZ, Maya Lorena, *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos contemporáneos*, México, INAH (Científica), 1999.



En esta página Museo Regional de Guadalajara Páginas 28-29 Sala de monolitos del antiguo Museo Nacional



MUSEO NACIONAL



MEXICO . 241

M-382

Entrevista con Salvador Rueda

# El Museo Nacional de Historia festejos de cara a los centenarios

Emilio Montemayor Anaya\*

No se puede entender al INAH sin atender a sus museos. Éstos se encuentran en su propio origen y en ellos se expresan, como en ningún otro espacio, sus funciones sustantivas: investigar, conservar y difundir el patrimonio antropológico e histórico del país. Esta conversación con Salvador Rueda, investigador del instituto y director del Museo Nacional de Historia, pone de relieve diversos aspectos de tal relación, en ocasiones de manera provocadora, pero siempre con conocimiento de causa.

## ¿Cómo ves al Museo Nacional de Historia (MNH) en relación con el INAH?

Quisiera comenzar con una doble efeméride: hace cien años, cuando se cerró el antiguo Museo Nacional y, en agosto de 1910, se abrió el Museo de Arqueología, Historia y Etnografía, para nosotros es un parteaguas que separó las colecciones arqueológicas, históricas y antropológicas en un solo museo —el de la calle de Moneda, que es el antecedente directo del INAH—, mientras que las colecciones de historia natural y de paleontología se fueron al Chopo, al Museo de Geología.

Ésta es una manera moderna de ver las ciencias sociales, que fue idea de Justo Sierra. El siglo XX comenzaba de acuerdo con el proyecto de Justo Sierra, precisamente con los festejos conmemorativos del Centenario de la Independencia. Entre otras cosas, se abría un nuevo capítulo en la concepción de la memoria mexicana, donde quedaba separada la idea del México físico-geográfico y la de México como un producto del tejido del tiempo histórico-cultural, a diferencia de ciertas corrientes museísticas, por ejemplo

de Estados Unidos, donde el museo de historia natural de cualquier ciudad contemplaba a sus grupos étnicos como parte de su discurso. Esta idea se fue olvidando, porque a los pocos meses del festejo de la Independencia vino la Revolución.

En realidad, el nacimiento del siglo XX no fue el que pensó Justo Sierra, sino el que dieron las circunstancias con el movimiento revolucionario. Ésa sería la primera efeméride. La segunda es la de 1939, cuando, con la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia, nació también el Museo Nacional de Historia: el mismo decreto del INAH dio origen al MNH en la sede del Castillo de Chapultepec. Podemos decir que el Castillo de Chapultepec es el hermano gemelo del INAH. El instituto está en los primeros renglones del decreto y lo aceptamos como el hermano mayor, pero es el hermano mayor por minutos.

El Castillo de Chapultepec también tiene otros festejos: en 1908 se hizo la entrevista Díaz-Creelman y, en 1909, fue aquí donde Porfirio Díaz decidió que siempre no se abría a la democracia y se reeligió. Mandó llamar al general Reyes y



Alfonso Caso en el patio del antiguo Museo Nacional

lo exilió. Aquí pasaron también algunos de los asuntos que tienen que ver con el nacimiento del siglo xx.

**Estas celebraciones, estos aniversarios, ¿qué le aportan al museo como reflexión o conmemoración?**

Decía Georges Duby que las conmemoraciones sirven a las sociedades para recuperar la confianza en sí mismas, porque son una suerte de espejos que les van diciendo cómo han sido y por qué han llegado adonde están, dónde a lo mejor hay que hacer balances y algunas rectificaciones. Por otro lado, O'Gorman decía que las conmemoraciones son algo casi natural del hombre, porque el hombre está hecho de tiempo. El hombre es un ente histórico desde el punto de vista ontológico; su ser es un ser hecho de tiempo y de medidas de tiempo y, por tanto, siempre tiene que estar recurriendo a las conmemoraciones, porque no tiene otra manera de respirar y tener ritmos de vida.

En este sentido, el Castillo de Chapultepec, como el centro de la memoria mexicana, vive de conmemorar todo el tiempo todas las cosas. El hecho de que se junten tan-

tas conmemoraciones alrededor del Castillo en realidad no nos sorprende.

**¿Qué papel han jugado los museos en el INAH? ¿Cuál ha sido su trascendencia? Y a la inversa, ¿cuál ha sido la trascendencia del INAH para los museos que dependen de él?**

Los museos son la semilla de la existencia de la institución. De hecho, el antiguo nombre de la institución era Museo Nacional, fundado el 18 de marzo de 1825, que se fue desdoblando en distintas áreas, incluyendo ya, en el periodo porfiriano, áreas de investigación, áreas de publicaciones y de difusión, áreas de curaduría propiamente dichas y un poco de conservación de monumentos, porque a partir de 1913 la Inspección de Monumentos pasó a formar parte de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Pero en 1939 lo que pertenecía a la SEP formaba parte ya del INAH. Es decir, se volvieron a juntar los antiguos departamentos. En 1939 ya existía un área de investigación histórica, por ejemplo, pero ligada directamente a los objetos de museo y a los monumentos históricos. No se hacía una investigación histórica básica *per se*.

Ahora que la investigación histórica ha tomado su propio camino dentro de la institución, ¿se ha agotado la investigación que se puede hacer dentro del propio museo? ¿Que ha quedado pendiente?

El regreso a la investigación patrimonialista, a la investigación de los objetos que son patrimonio de la nación, necesita hacerse, casi refundarse con técnicas modernas y con una visión mucho más integral. Se tienen que ir rearmando las fichas que dan la posibilidad de una lectura singularizada e individual de cada una de las piezas o de los bloques de piezas.

Daré un ejemplo: nosotros tenemos una ficha que habla de un relicario con la Virgen de los Dolores de un lado y, del otro, un Divino Rostro con una de las espinas clavada en la mitad de la frente. La ficha técnica dice: ÓLEO SOBRE METAL CON LA VIRGEN DOLOROSA Y DIVINO ROSTRO EN EL ANVERSO, MARCO DE PLATA CON APLICACIONES, SIGLO XVIII. Resulta que, al hacer una relectura de la pieza, encontramos que en 1910 este pequeño objeto pertenecía a Ignacio Mariscal, ministro de don Porfirio, que lo tenía como herencia y que había pertenecido a Hidalgo. Entonces la nueva ficha debe decir que perteneció a Ignacio Mariscal, que se presume que pertenecía a Hidalgo, aunque no tengamos el documento que lo avale, y que la Virgen de los Dolores era la patrona del curato de Dolores. Pero el Divino Rostro con la espina clavada y la mancha de sangre que le escurre de la frente indicaría que más bien podría ser un relicario realizado por el licenciado Coss con base en la lectura de Isaías, que son las lecturas alegóricas que hizo sobre Hidalgo después de su muerte.

Hay que leer el intertexto del objeto, cosa que se nos va. Acabamos haciendo una descripción meramente formal que ahora no nos sirve de nada. En el MNH tenemos, por ejemplo, muchas piezas de valor patriótico, que para personas del siglo XXI no dicen nada. Ya no tenemos el código del valor patriótico, y si hiciéramos una curaduría de colecciones yo difícilmente tomaría el valor patriótico como el principal mecanismo metodológico.



Colecciones históricas en el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec

Tú participaste en la elaboración del guión más reciente del museo.

Así es. Fuimos cuatro historiadores: Víctor Ruiz, de grata memoria, Lupita Jiménez, Amparo Gómez y yo.

**Visto a la distancia, ¿te parece que el guión fue correcto o te hubiera gustado modificar algo?**

En términos generales sigo siendo un defensor del guión como quedó, porque la distancia todavía no es tanta como para que me desenamore de lo que hicimos. Sin embargo, si ahora se me requiriera hacer una pequeña modificación, metería algo de música, pantallas interactivas en algunas salas, y trataría de darle a las piezas la lectura singular de la que estoy hablando. Tenemos varias salas donde hay lotes de piezas completas que se pierden en la lectura abigarrada.

Decía alguna vez Leonardo Sciascia que la falta de información es tan pernicioso como el exceso de información en un museo. Es decir, cuando sales del museo y falta información, sales en blanco, pero cuando hay demasiada información, sales en blanco también. Yo buscaría dosificar y darle la dignidad a cada pieza mediante una lectura singular. Por ejemplo, en 2009 hemos buscado completar la colección de condecoraciones, tratando de conseguir las correspondientes a Porfirio Díaz, no necesariamente las que eran de él, porque deben estar en manos de sus descendientes, pero las que pudieron haber correspondido de acuerdo con la investigación iconográfica y documental que realizamos. Hicimos alguna pesquisa, conseguimos algunas, y el lote ya es lo suficientemente importante como para ponerlo en exhibición. Primero lo haremos temporalmente y después en la exposición permanente.

Tenemos algunas condecoraciones que eran de Maximiliano o Carlota, y hemos conseguido alguna otra de Leopoldo II, que meteremos en el mis-

mo lugar. ¿Cuál sería este lugar? La sala introductoria del alcázar, donde la gente ve las pinturas con los personajes llenos de medallas. Quizá esto nos dé una lectura más interesante.

**Durante mucho tiempo, el Castillo y el Museo Nacional de Antropología tuvieron mucha influencia en los discursos y la museografía de otros museos, alimentándose también de sus colecciones. ¿Qué importancia tiene ahora el MNH para los otros museos del INAH?**

El modelo de armar museos con las colecciones del MNH se agotó hace mucho. De hecho, éstas se adelgazaron casi 50%. Habría que reformular la relación museo-colecciones, y yo partiría de dos premisas, absolutamente debatibles, por supuesto, y un poco para provocar: cada museo define su vocación a través de sus propias colecciones, y más allá de la propuesta y de la voluntad política para abrirlo, su función principal no es la exhibición, sino guardar memoria. La función del museo consiste, sobre todo, en ser el depósito de la memoria de objetos, pensando en las generaciones futuras. Es una especie de archivo, como un banco de objetos precisamente para evitar que se vayan perdiendo.

Las exhibiciones se tienen que pensar como lo que son: una síntesis de la realidad de algún tema. Puedes usar algunas de las piezas y después regresarlas a sus bodegas sin que implique un problema ético. La mayor parte de las piezas deben estar guardadas. Su función es estar guardadas, lo cual no quiere decir que sean inaccesibles: deben estar abiertas al público a través de internet y de las consultas directas, pero no tienen por qué estar durmiendo en una vitrina.

Segundo, y partiendo de eso, cualquier museo de historia que se abra, ya sea del INAH o no, debe conformar sus propias colecciones y hay que conseguirlas. Los museos se abren con



Visitantes en el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec

colecciones prestadas, y después se cree que porque se les alargan los comodatos cuatro o cinco años, tales colecciones ya les dieron una cierta carta de naturalización, cuando no es cierto. Son falsos espacios museográficos, donde se apuesta mucho más a impresionar porque hay una museografía moderna con un discurso historiográfico que acaba siendo sólo eso, un discurso historiográfico y no un museo, sin bodegas ni una vocación definida. Un museo necesita bodegas antes de abrir.

¿Cómo conseguir colecciones? Ése será el problema del director: hacer *fundraising*, buscar donativos y realizar pesquisas. Se requiere esforzarse en investigar.

### **¿Cuál es, hoy en día, la importancia de este museo para la sociedad mexicana?**

La importancia no se ha agotado y menos ahora, cuando se empiezan a poner en juego y en la mesa de discusión los valores básicos de la sociedad, como el respeto y la tolerancia. Es básico tener un centro de referencia que te indique, en primer lugar, que esta sociedad se encuentra organizada; en segundo lugar, que es una sociedad viva y, en tercer lugar, que es una sociedad que ha delegado, por medio de una serie de violencias y de discusiones y de diálogos, el poder de decisión en unos cuantos. Llegar a ese modelo de república ha costado mucho trabajo y no te puedes saltar sin afectar a los demás.

Me refiero a que ahora vas a cualquier lugar en México y, si alguien comete un delito y lo denuncias, levanta el teléfono y te amenaza con que afectará a tu familia. Ese desprecio por la ley y el ejercicio de la ley del más fuerte no es más que la discusión de una serie de valores de la sociedad, y tenemos que hacerla. ¿Qué es lo que queremos? ¿Queremos ése o queremos éste? ¿Queremos una república organizada y ordenada o queremos ése? Un museo tiene la función de ponerse del lado de la república y de enseñarte que esos valores pueden ser tan violentos como el otro, pero tienen un horizonte mucho más prometedor.

Digamos que, más que enseñar historia de México, este museo tiene que mostrar y provocar la reflexión sobre sus valores y su memoria.

Por supuesto: no enseña la historia de México. El que quiera saber de historia de México tiene que sentarse a ver en los libros qué es la historia de México. Aquí hay referentes de esa historia que deben estar en nuestra memoria y se dan con una lectura distinta: los objetos.

Una pregunta más personal. ¿Cuál pieza del Castillo te gusta más?

Hay varias, pero te diré una terrible, una emblemática y una pudorosa. La terrible es un *tzompantli*, el primer artefacto propiamente en nuestra historia moderna que es el último artefacto prehispánico. Se hizo durante la guerra de conquista con una serie de cráneos de indígenas y españoles. Está documentado, es de 1520, y es el principio del fin del mundo prehispánico, pero también es el principio de nuestra historia. Es terrible porque se trata de personas que decapitaron, un ejemplo que abrevia qué es propiamente nuestra historia, lo fascinante y lo terrible al mismo tiempo. El emblemático me parece encantador desde ese punto de vista: el mural de Siqueiros. Está cargado de signos, de lecturas, de valores de todo tipo que tienen que ver con la Revolución y con la historia de la Revolución; es decir, el concepto de un artista sobre el momento inicial de la Revolución y de la confrontación de los distintos grupos. Y el pudoroso: tenemos una pequeña medalla de plata de 1803 que perteneció a Hidalgo, con la Virgen de Guadalupe de un lado y, en el reverso, el lema de la misma: *NON FECI TALITER OMNI NATIONI*, que significa: "No hizo otra cosa semejante para ninguna otra nación" ❖

\* Antropólogo, GACETA DE MUSEOS.

Patio del antiguo Museo Nacional,  
hoy Museo Nacional de las Culturas

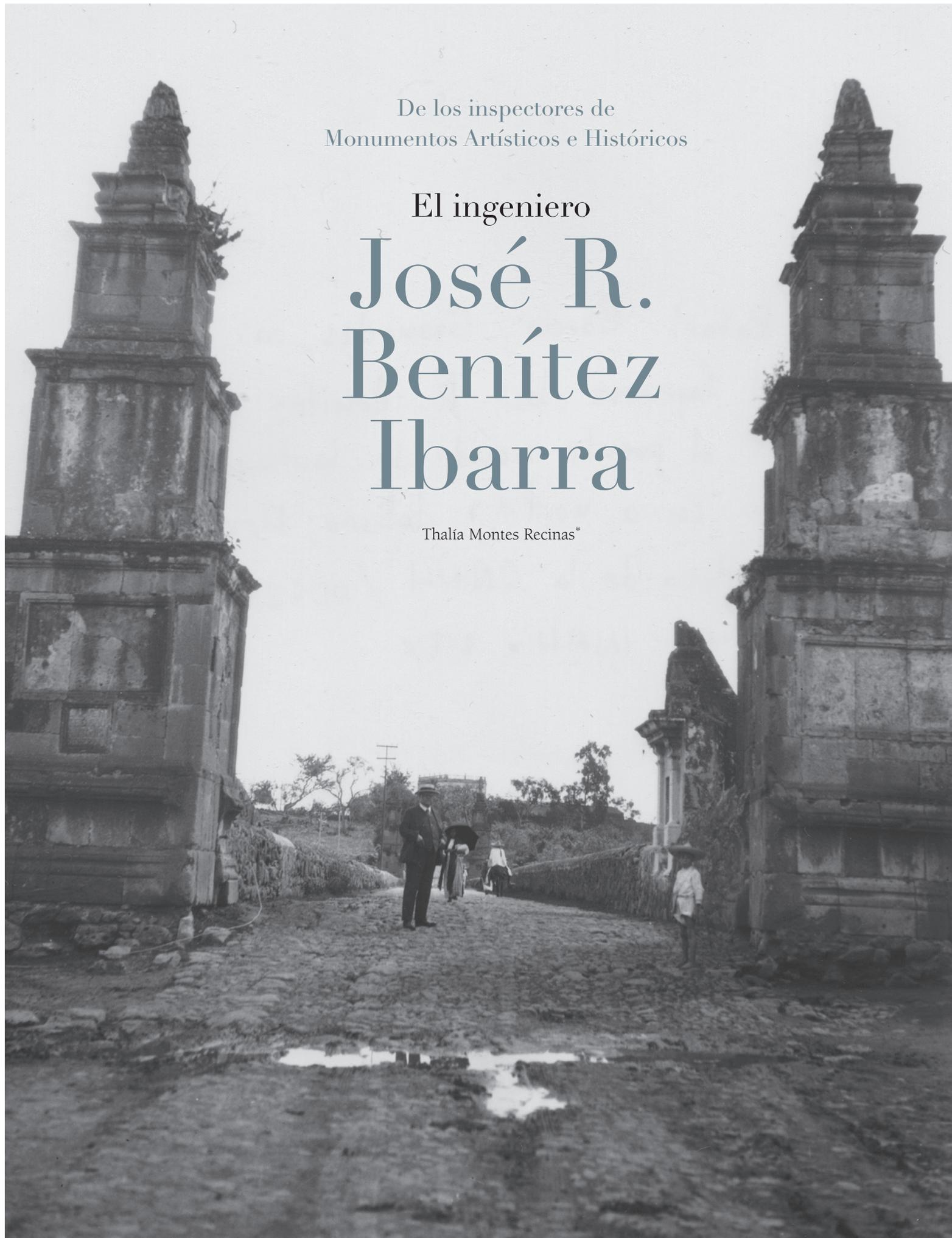




De los inspectores de  
Monumentos Artísticos e Históricos

El ingeniero  
**José R.  
Benítez  
Ibarra**

Thalía Montes Recinas\*



*Todo aquel interesado en la tarea de reconstrucción de inmuebles, su conservación y registro, tendrá que remitirse a la obra del jalisciense José R. Benítez Ibarra. Desde el año de 1917 hasta 1949, el ingeniero Benítez formó parte de un grupo de más de mil 500 inspectores y subinspectores que laboraron en la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos,<sup>1</sup> institución encabezada por el artista Jorge Enciso Alatorre, la cual antecedió y heredó al INAH la labor de ubicación, catalogación y difusión de inmuebles artísticos, como de aquéllos donde se llevó a cabo algún hecho histórico relevante para nuestra historia.*

La preparación de Benítez como ingeniero le permitió a la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos encargarse de los trabajos de reconstrucción de edificios como el del Liceo de Varones de Guadalajara; de la casa del cura Hidalgo en Guanajuato y la de Morelos en Morelia, Michoacán; del Primitivo y Real Colegio de San Nicolás de Pátzcuaro y el ex convento de Santo Domingo en Oaxaca, muchos de los cuales en la actualidad albergan un museo.

Como inspector, recorrió el Distrito Federal y los estados de la república conocidos por sus construcciones coloniales. En sus andanzas registró en imágenes lugares como el ex convento de Churubusco; la iglesia y el convento de Huejotzingo, Puebla; la iglesia de Guadalupe, Zacatecas; el ex convento de San Francisco, Querétaro; la casa de Morelos, en Cuautla, Morelos, así como la de Valladolid, en Morelia, y la capilla en el cerro de Las Campanas, entre muchos otros.

Sus conocimientos técnicos se conjugaron con el aprecio por la historia y su gusto por la pluma, lo cual se puede constatar en sus obras *Breve historia de la Biblioteca de la Universidad de Guadalajara*, *La fuente monumental de Chiapa de Corzo* y *El traje y el adorno en México 1500-1910*, sólo por mencionar algunos ejemplos de su amplia producción. Mucho hay que decir del trabajo de José R. Benítez, pero por el momento me limitaré a presentar un panorama general de su trayectoria laboral, destacando su papel como inspector, a la espera de contar en un futuro con la oportunidad para profundizar más en la vida de este intelectual tan completo.

El ingeniero José R. Benítez Ibarra<sup>2</sup> nació el 19 de marzo de 1880 en Guadalajara, Jalisco. Sus padres fueron el coronel Prisciliano M. Benítez Arias y Mariana Ibarra.<sup>3</sup>

Inició sus primeros estudios en 1886, ingresando a la escuela de Atilano Zavala en Guadalajara. Posteriormente pasó a la Purísima Concepción de Martín Souza, donde los concluyó en 1890.<sup>4</sup> Comenzó sus actividades en el periodismo en 1891, cuando, en compañía de Ignacio Bañuelos, fundó un pequeño periódico semanal llamado *El Títere*, del que únicamente se publicaron tres números y en el que firmó sus escritos con el seudónimo de *T. G. Díaz*.

En 1898 se trasladó a la ciudad de México, donde ingresó al Colegio Militar; en él permaneció poco tiempo y regresó a Guadalajara a estudiar en la Escuela Libre de Ingenieros, hasta obtener el título de ingeniero civil en el año de 1905.

Como ingeniero, trazó la línea del ferrocarril de Salamanca a Yuriria, en el estado de Guanajuato, trabajo realizado al lado de su maestro, el ingeniero Manuel Gómez de la Fuente. En 1914 se desempeñó como director de Obras Públicas en el ayuntamiento de Guadalajara.

El 1º de agosto de 1917 se incorporó a la Inspección General y Conservación de Monumentos Artísticos y Bellezas Naturales de la República, con el nombramiento de subinspector honorario por el estado de Jalisco:

Esta Inspección General y Conservación de Monumentos Artísticos y Bellezas Naturales de la República, ha tenido a bien nombrar subinspector honorario en misión en el estado de Jalisco, al C. Ing. José R. Benítez, para que sea servido informarle acerca de los monumentos y demás obras de arte puro como industriales.<sup>5</sup>

El 7 de enero de 1920, apenas fusionada la Inspección de Monumentos Históricos con la Inspección General de Monumentos Artísticos de la República, el inspector general Jorge Enciso le propuso cubrir el puesto de inspector visitador.

Benítez aceptó el nuevo nombramiento y se dedicó a supervisar con regularidad los lugares identificados con valor artístico o histórico, reportando sus condiciones físicas. A partir del 25 de enero de 1922, lo nombraron noveno visitador de inspecciones locales y casas históricas. Entre las casas históricas bajo su cuidado se encontraban la casa de Hidalgo en Dolores, Guanajuato, y las de Morelos en Morelia y San Cristóbal Ecatepec.

Durante los años de 1924 a 1925 fue el conservador del museo de la ciudad de Puebla, cargo que dejó de desempeñar para volver a sus actividades como inspector visitador. Para esos años comenzó a publicar, junto con Manuel Toussaint y Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Atl, la serie *Iglesias de México*,<sup>6</sup> publicada entre los años de 1924 a 1927.<sup>7</sup>

Al final de la década de 1920, la Cámara Oficial Española de Comercio en los Estados Unidos Mexicanos le solicitó a Benítez la elaboración de 15 gráficas para presentarlas, como parte del Pabellón Mexicano, en la Exposición Iberoamericana en Sevilla. El objetivo fue mostrar visualmente el “esfuerzo español en México durante el periodo colonial”,<sup>8</sup> interés acorde con la temática de la exposición, que quiso “poner de manifiesto las relaciones de todos órdenes que habían existido entre España y los países hispanoamericanos”.<sup>9</sup>

La junta directiva de esa misma cámara dispuso que, a partir de las gráficas, Benítez realizara los textos que dieran

explicación de las mismas, con lo cual se publicó en 1929 la obra titulada *Historia gráfica de la Nueva España*.<sup>10</sup>

Durante el proceso de elaboración y publicación de la obra arriba mencionada, el 2 de enero de 1928 tomó posesión del empleo de inspector de 4<sup>a</sup>, y el 2 de enero de 1929 fue nombrado inspector general de Monumentos Artísticos e Históricos en sustitución de Jorge Enciso.

El 16 de junio de 1930, el Dr. Atl, que encabezó el Departamento de Monumentos y Objetos Artísticos, Arqueológicos e Históricos de la República, le dio a conocer su nombramiento como director provisional del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, cargo que desempeñó mientras duró la ausencia de Rafael Pérez Taylor.<sup>11</sup>

A partir de la emisión de la *Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales* de 1930, la cual dio origen al departamento de monumen-

tos arriba mencionado, la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos de la República cambió su denominación por la de Dirección de Monumentos Coloniales y de la República, de la cual Benítez fue su director durante los años de 1931 a 1933, fungiendo al mismo tiempo como su ingeniero oficial.

Durante 1933 publicó *Alonso García Bravo, planeador de la ciudad de México y su primer director de Obras Públicas*, y el artículo *La capilla de La Concepción Cuicapan de la ciudad de México*.<sup>12</sup>

Como parte de su participación en el XXVI Congreso Internacional de Americanistas, reunido en Sevilla el 12 de octubre de 1935, la Secretaría de Educación Pública sacó a la luz la obra de Benítez titulada *Morelia*.<sup>13</sup> En 1939 publicó *El mundo de los títeres y Morfología de los títeres del mundo*, este último prologado por su paisano José Cornejo Franco.<sup>14</sup>

A principios de la década de 1940 regresó a la ciudad de Guadalajara, donde publicó varias obras, entre las que se encuentran *Bagatelas del folclore*, *¿Y por qué?*, *Conquistadores de la Nueva Galicia*, *Fundadores de Guadalajara*, *Toponimia indígena de la ciudad de México* y *Noticias genealógico-biográficas del señor coronel Prisciliano M. Benítez*.

En 1946 la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República, en su serie *Monografías Mexicanas*, editó las obras de Benítez tituladas *Las catedrales de Oaxaca*, *Morelia* y *Zacatecas*. *Estudio de arqueografía comparada*, y en la Imprenta Universitaria publicó *El traje y el adorno en México 1500-1910*.

En 1947, a la muerte de su entrañable amigo el artista plástico Juan Ixca Farías, director del Museo de Guadalajara y también inspector de Monumentos Artísticos e Históricos, Benítez asumió la responsabilidad del cuidado de este museo “sin ser el director, sólo tomando las llaves, como acto simbólico”,<sup>15</sup> contando como testigos a José Cornejo Franco, Ignacio Ortiz Dávila y



Templo de San Francisco Tepeaca, Puebla

Tomás Orozco. Ese mismo año publicó *Morelos, su casta y su casa en Valladolid*,<sup>16</sup> y la *Cartografía histórica del estado de Jalisco*. En 1948 se editó la obra titulada *Algunas noticias inéditas o poco conocidas, referentes a pintores y alerifes de la Nueva España*, la cual dedicó a la memoria de Ixca Fariás. También sacó a la luz *Biografía del arzobispado de Guadalajara, de la Nueva Galicia*.

Dos años más tarde, el 1° de septiembre de 1949, solicitó su renuncia por jubilación, cuando tenía el puesto de ingeniero “D” de la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República.

Desde el 15 de abril de 1946 hasta enero de 1957 fue director del Instituto de Geografía y Estadística, dependiente de la Universidad de Guadalajara, en el cual desarrolló la labor de recopilación geográfica, histórica y estadística de cada uno de los municipios del estado, tarea que continuó por algún tiempo su hijo, al frente del mismo instituto. También para ese instituto, Benítez realizó trabajos de gran mérito en planos y proyectos,<sup>17</sup> impartió clases en la Universidad de Guadalajara, y para esos años sacó a la luz *El traje y el adorno en México...*

En la capital jalisciense, desde el año de 1918 hasta su muerte, acaecida el 21 de enero de 1957, colaboró en *El Correo de Jalisco* y *El Informador*, con la columna “Como me lo contaron te lo cuento”. Como obras póstumas se publicaron *Como me lo contaron te lo cuento*, *Por la calle de Juárez*, *Los hospitales y los médicos de Nueva Galicia* y *La industria del hierro en México*.

En su labor de reconstrucción de inmuebles artísticos o históricos es posible apreciar su preocupación por conservar la estructura original de los edificios, para lo cual abrió ventanas y puertas que habían sido tapiadas, quitó añadidos, levantó muros y techos demolidos. Sin embargo, con la finalidad de preservar a toda costa los elementos arquitectónicos que, debido al proceso de deterioro por aban-



Museo Regional de Guadalajara

dono o por un inadecuado uso de los inmuebles, se encontraban en eminente peligro de pérdida, Benítez encabezó el traslado de dichas piezas a otros edificios. Tal práctica de rescate implicó alterar físicamente los edificios a los que fueron llevadas las piezas.

Un ejemplo de la labor del ingeniero de conservar un inmueble y al mismo tiempo convertirlo estructuralmente en el espacio idóneo de resguardo para determinadas piezas, es el inmueble que desde 1918 aloja al Museo Regional de Guadalajara, donde se adosaron a sus paredes escudos heráldicos elaborados en piedra, se incorporó a uno de sus jardines una fuente y hasta podemos encontrar una hermosa portada, todas ellas piezas que formaron parte de otros inmuebles.

Al reconstruir los inmuebles responsabilidad de la inspección, atendió y conjugó dos preguntas: ¿qué importancia histórica tienen los inmuebles? y ¿cuál es su importancia estética?<sup>18</sup> Al responder tales preguntas, el ingeniero Benítez procuró ir

más allá de su trabajo de reconstrucción de inmuebles, puesto que escribió sus propuestas en torno a la necesidad de elaborar herramientas y argumentos que permitieran señalar a determinados inmuebles ya fuera como históricos o artísticos, con base en un trabajo de análisis de información. Dicha propuesta la encontramos en su libro *Arqueografía de las catedrales de Oaxaca, Morelia y Zacatecas*.<sup>19</sup>

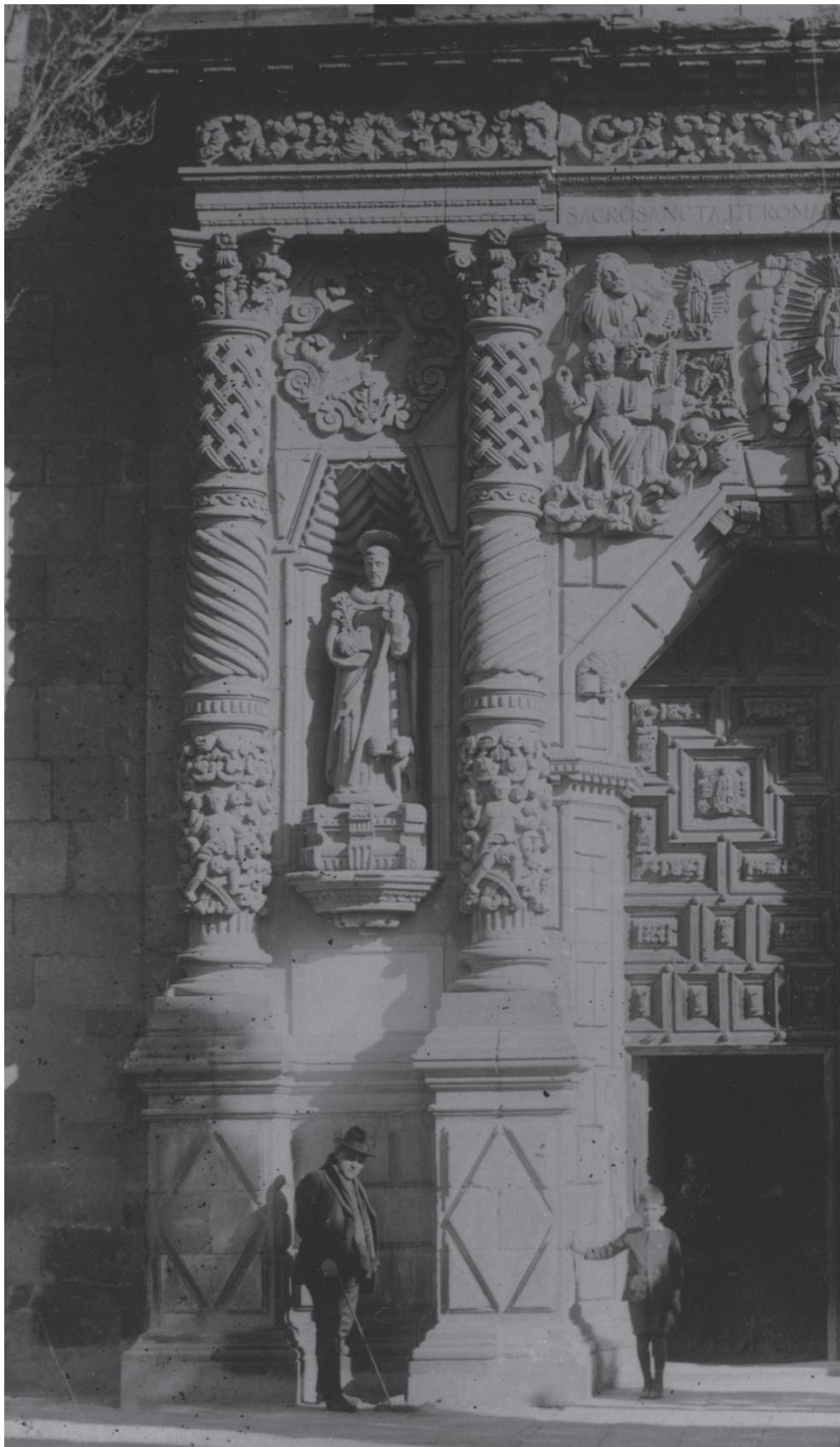
Todo lo anterior se puede constatar en el registro fotográfico de los procesos de reconstrucción de inmuebles que él encabezó, cada uno de ellos edificios que en la actualidad forman parte importante de los referentes de la historia del lugar donde se encuentran ❖

\* Historiadora. Investigadora del Museo Nacional de Historia.

#### Notas

<sup>1</sup> En el año de 1915 fue creada la Inspección General de Monumentos Artísticos, bajo la dirección de Jorge Enciso Alatorre. Las instancias encargadas de los monumentos históricos y artísticos, con el paso de los años y dependiendo de los vaivenes políticos, cambiaron de denominación. Una de las primeras inspecciones responsable de los inmuebles específicamente de carácter histórico de la que tenemos referencia fue creada dentro del Museo Nacional en el año de 1913, y la encabezó el jalisciense Juan Bautista Iguiniz y Vizcaíno, que más tarde se convirtió en uno de los intelectuales y bibliófilos destacados del país.

<sup>2</sup> En 2003 se publicó la obra *José R. Benítez. De la vida que dejó atrás... Apuntes que a nadie importan*,





donde se recopilaron varios escritos del ingeniero, la mayoría de ellos referentes a su niñez y juventud. En dicha publicación se encuentra la más exhaustiva información alrededor de Benítez, recopilada por Gabriel Agraz García, que dedicó su vida a recabar toda información referente a los oriundos de Jalisco.

<sup>3</sup> El ingeniero Benítez contrajo matrimonio en la ciudad de México el 18 de julio de 1906 con María Luisa de la Mora, hija de Ramón de la Mora y Brígida Vizcaíno. Del matrimonio nacieron dos hijos, el ingeniero José Luis y Graciela Benítez de la Mora. Esta información relacionada con su vida privada ha cobrado un interés particular al identificar en su material fotográfico varias tomas donde aparece un niño, en las menos una niña y una mujer, de los que, suponemos, fueron miembros de su familia, que lo acompañó en sus recorridos. Ejemplo de ello lo tenemos en la contraportada del suplemento de *Diario de Campo* (núm. 30, septiembre de 2004), donde se presenta a un jovencito en el convento de San Francisco de Tlaxcala, que muy probablemente sea su hijo José Luis, en tanto que en la pág. 50 se muestra una fotografía del también inspector Rafael García Granados, referente a una estación del *via crucis* en el interior del convento de San Diego, Huejotzingo, donde también aparece dicho niño.

<sup>4</sup> Durante sus años de estudiante también fue alumno de la escuela del padre Estragués, de la Compañía de Jesús. En 1887 continuó sus estudios en la escuela León XIII, que dirigió el maestro Martín Rivera Calatayud. En 1888 pasó al Colegio Guadalupano, a cargo de Trinidad Gutiérrez Esteves.

<sup>5</sup> Archivo de Concentración INAH, exp. 43, caja 109, fol. 79.

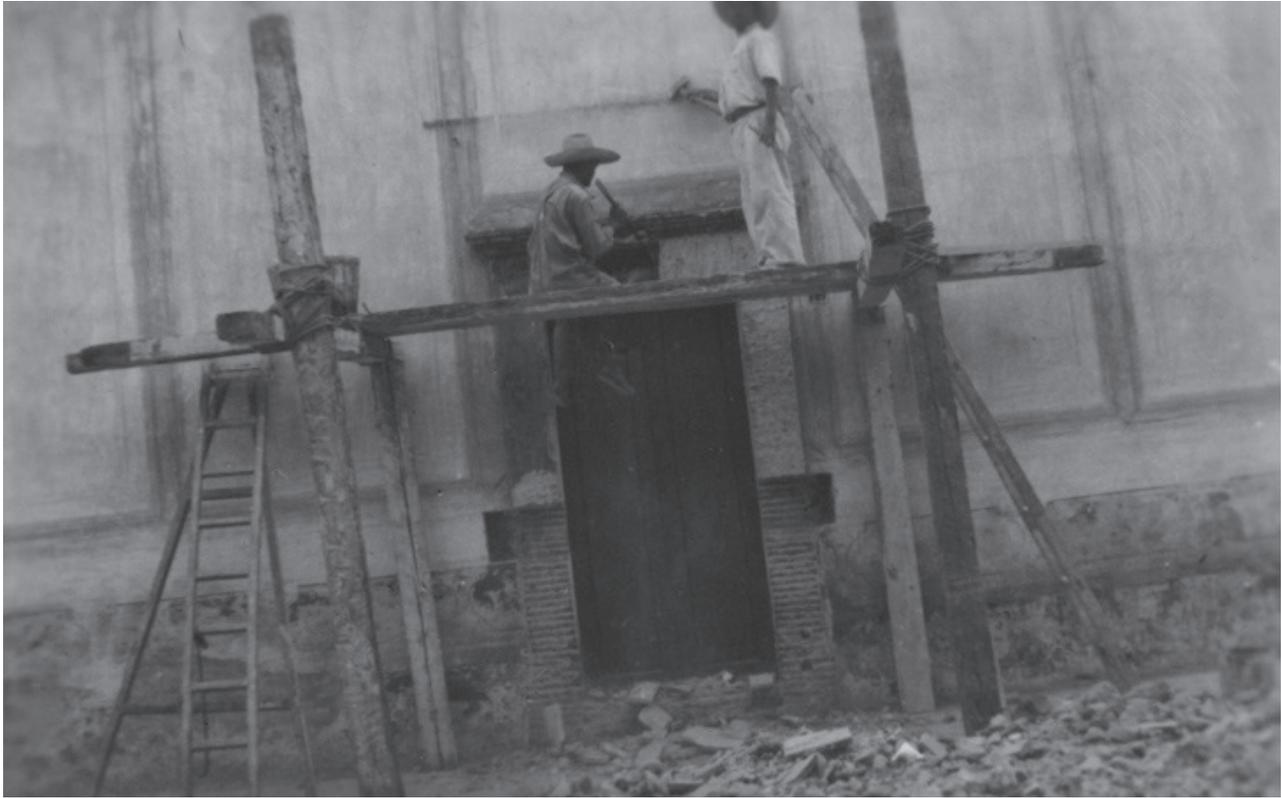
**Izquierda y derecha** Obras en la fachada de la casa del cura Hidalgo en Pátzcuaro, Michoacán, noviembre de 1938

**Centro** Templo de Guadalupe, Zacatecas



CXXVII-13

J.R.B.



**Arriba** Trabajos en la puerta de la fachada de la casa del cura Hidalgo en Pátzcuaro, Michoacán, para reconstruir la ventana original, noviembre de 1938  
**Izquierda** Portada de la casa del cura Hidalgo en Pátzcuaro, Michoacán, después de las obras, noviembre de 1938

<sup>6</sup> La serie se inició con el título *Las cúpulas I*, al cual le siguieron *Cúpulas II*, *El ultrabarroco en el valle de México*, *Tipos poblanos*, *Los altares de las iglesias de México*. El tomo II se dedicó a *La catedral de México*, con Manuel Toussaint a cargo de los textos, y el tomo VI fue una síntesis del total de la obra, abarcando los años de 1525 a 1925. La obra fue publicada por la Secretaría de Hacienda e impresa en los talleres de la editorial Cvltva.

<sup>7</sup> Un año después la Comisión Nacional de Caminos financió la publicación de la *Guía histórica y descriptiva de la carretera México-Acapulco*, también impresa por Cvltva.

<sup>8</sup> J. R. Benítez, *Historia gráfica de la Nueva España*, México, Cámara Oficial Española de Comercio en los Estados Unidos Mexicanos, 1929, pág. 5.

<sup>9</sup> *Ibid*, pág. 6.

<sup>10</sup> Con un tiraje de cien ejemplares encuadernados en tela y tres más en encuadernación de lujo, la obra, de 305 páginas, presentó la "Evolución gráfica de la Nueva España" en 15 cuadros o gráficas, que en el momento de la publicación aún se encontraban expuestas en la exposición de Sevilla. Las gráficas originales contaban con una dimensión aproximada de 1.66 m por .9 m. Para la elaboración de tal obra, Benítez contó con el apoyo del pintor Valerio Prieto, uno de los mejores dibujantes del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.

<sup>11</sup> Benítez se desempeñó como director provisional durante los meses de junio a septiembre de 1930.

<sup>12</sup> Este último texto se publicó en los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, IV época, t. VIII, núm. 2, 1933, págs. 375-385.

<sup>13</sup> La obra formó parte de la serie *Monografías Mexicanas de Arte*, con el núm. 6, en una edición trilingüe: español, francés e inglés.

<sup>14</sup> José Cornejo Franco (1900-1977), hombre de letras, director de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, profesor de literatura e historia de México en la Escuela Preparatoria de Jalisco y en la Escuela Normal de Jalisco, subdirector del Museo de Guadalajara. Autor de *Guadalajara colonial*, introducción del libro tercero de la *Crónica miscelánea de la sancta provincia de Xalisco*, *Testimonios de Guadalajara*, *Los documentos referentes a la fundación, extinción y restablecimiento de la Universidad de Guadalajara*, *Guadalajara*, y *Reseña de la catedral de Guadalajara*.

<sup>15</sup> Correspondencia entre el ingeniero Benítez y el artista plástico Jorge Enciso, Archivo de Concentración ИАН, exp. 43, caja 109.

<sup>16</sup> Como parte de los preparativos de la obra *Morelos: su casta y su casa en Valladolid, Morelia*, Benítez entrevistó a la señora Concepción Pérez Morelos, descendiente del caudillo, que le proporcionó el archivo heredado de su familia.

<sup>17</sup> Allí elaboró una maqueta del estado de Jalisco en relieve y escala, que muestra claramente la topografía, orografía e hidrografía de la entidad, toda ella hecha en material plástico.

<sup>18</sup> J. R. Benítez, *La capilla de La Concepción de Cuepopan de la ciudad de México*, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1983, pág. 4.

<sup>19</sup> Dicha obra mereció una observación por parte de Manuel Toussaint en el libro de Baxter Silvestre *La arquitectura hispano colonial en México*, pág. XI, donde escribió que "el autor [Benítez] pretende que el sistema arqueográfico, que más bien debiera haber llamado arquemétrico, es infalible para juzgar el valor artístico de un edificio puesto que elimina el factor personal. Sin embargo, él ha empleado lo que censura como falible: los datos históricos sujetos a rectificación; la clasificación de estilos variable por la superposición de partes correspondientes a diversas épocas".

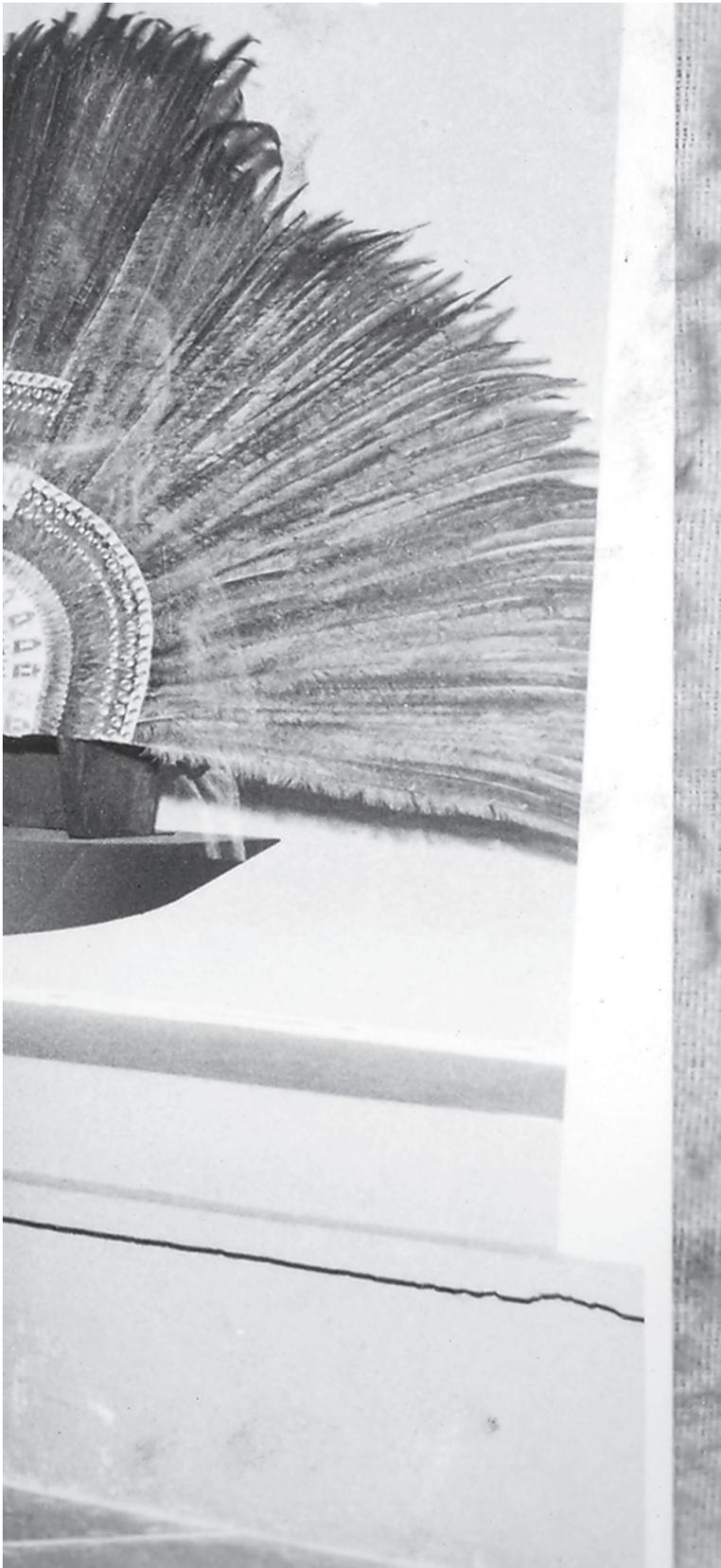


Entrevista con Alejandro González Villarruel

# La condición etnográfica

en el  
Museo  
Nacional de  
Antropología

Alejandra Gómez Colorado\*



Con base en el trabajo realizado por la Subdirección de Etnografía a tu cargo, ¿se ha logrado que esta disciplina tome una mayor posición dentro del Museo Nacional de Antropología (MNA)?

Entré al museo en 2001. Soy licenciado, maestro y doctor en antropología. Cuando estudiaba en la ENAH me dieron clases todos los curadores –muchos de ellos ya fallecieron–, entre otros Cristina Suárez, Beatriz Oliver, Roberto Cervantes y el maestro Fernando Cámara Barbachano –que fue el creador de la sección de etnografía–. Después Jorge Gómez Poncet, entonces curador de Chiapas, me dio una clase de ecología cultural. Imagínate trabajar en ese lugar tan tétrico, tan oscuro. Ésa era la idea que se tenía de la etnografía; cualquiera que vea las fotografías de los maniqués del museo de 1963, puede darse cuenta de que hacia 1999 seguían exactamente igual –de hecho, estaba el mito de que había un violador de maniqués; después podemos platicar de eso.

Vine a trabajar y encontré una situación un poco complicada en muchos sentidos: primero, en términos de factor humano, pues estaban rotas las relaciones interpersonales. Luego, descubrí un mundo extraordinario: la bodega. Teníamos unos trabajadores allí y dije: “¡Caray!, esto tiene que conocerse, ¡qué barbaridad!” Ya se había iniciado la reestructuración.

Ningún museo en el mundo ha emprendido una tarea monumental como reestructurar las salas completas. Me puse a estudiar estas cosas y dije: “En primer lugar, ¿dónde aprendes museografía?”

Trabajé muy de cerca con Patricia Real en las salas que nos faltaba reestructurar y me acuerdo que le dije: “Oye, ¿no tienes por ahí un manual que sea museografía para imbeciles?” Me di cuenta, después de un tiempo, de que la museografía es un aspecto técnico impenetrable para mí, porque es un saber propio de los diseñadores, que ven en tercera dimensión los colores y la gama. Y nosotros, como perros, vemos en blanco y negro; vemos dos dimensiones. Me di cuenta de que la museología es un estado de ánimo; no hay una formación o profesionalización inicial. Cualquiera puede ser museólogo: un arquitecto, un ingeniero puede ser museólogo. Es mi punto de vista: museólogos hay de todos.

Después recibí una beca, una suerte de posdoctorado que daba el gobierno español, sobre museos, museología y museografía. Cuando llegué a España, dije: “Ahora sí voy aprender”, y lo que me llamó la atención es que me preguntaban: “Oye, tú que vienes de México –tenía un año trabajando en el MNA–, ¿qué te vamos a explicar, si tú eres el que sabes?”

#### La imagen de la museografía mexicana...

Así es. De esa famosa museografía que llamamos “museografía de un gigante con pies de barro”. La museografía o

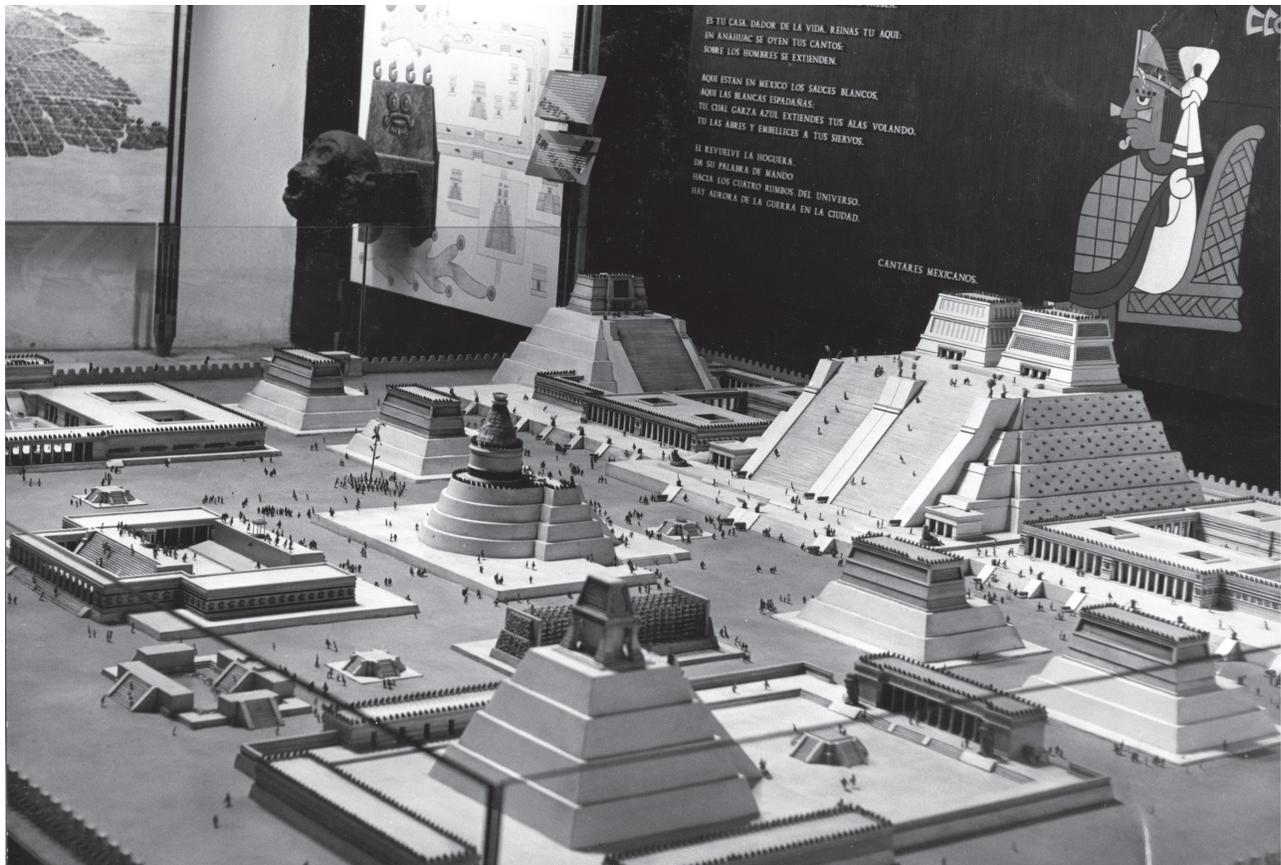
museología mexicana, como la llamemos, es un referente mundial. Descubrí allí que, sin duda, la arqueología, la museología arqueológica en México, tiene una característica determinada específica, y que es un referente mundial, pero que la etnografía no tiene parangón, no tiene comparación. En Europa, Estados Unidos, Canadá, no hay comparación; en Japón hay algunos ejemplos muy interesantes, pero la etnografía menospreciada, la exhibición de la que nos reímos en muchas ocasiones –en el estudio de público que hemos hecho la gente se ríe de los maniqués–, no tiene parámetro. Es más, los museos etnológicos en el mundo vienen en retirada, y nosotros no tenemos ese problema, porque esos museos son de los otros y aquí es de nosotros. No está envitrinado el maniqué; no es un cristal: es un espejo. Los mexicanos nos vemos allí reflejados, y los extranjeros ven con beneplácito los otros Méxicos, no solamente el de las ciudades.

#### Para muchos, este museo es la única ventana a la diversidad cultural del país.

Acuérdate de que hacia 1993 se firmó un cambio en la Constitución: somos un país multicultural por decreto. Diez años después se firmaron los derechos de la diversidad lingüística: tenemos 300 variantes de idioma; es decir, ni la ex Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas tenía esa diversidad.

Colaboré en todos los procesos de reestructuración. Nos faltaba Oaxaca, que era un reto extraordinario. Nosotros, como dice Clifford Geertz, hacemos una interpretación de las culturas, es decir, vamos a campo y hacemos una traducción; no es una realidad, sino una traducción de la antropología a la etnografía, y después los museólogos, los museógrafos, hacen una segunda traducción, y después el visitante hace la que quiera. Tenemos salas pluriétnicas para públicos multiculturales a un tercer nivel de interpretación: el que el visitante interpreta de lo que el museógrafo interpretó y que yo interpreté.

Discutía mucho con Patricia Real y eso me ayudó muchísimo. Nos fuimos a exposiciones, nos íbamos juntos a trabajo de campo para imaginar Oaxaca, cuál tenía que ser la textura de la sala, qué tipo de colores, qué tipo de textiles debería tener. En el caso de los nahuas, también fuimos con los artesanos para oler, para tocar algo que, estudiando la historia de este museo –sin duda un bastión de la museografía mexicana–, se enseñaba. Además abrimos un seminario donde discutíamos temas relevantes: ¿qué es el grupo N, qué es la pobreza, qué es desarrollo? Ese tipo de cosas: cómo exhibir las cosas centrales. Para ello escribí un artículo –me invitaron del ICOM, cuando estaba Silvia Singer– sobre este asunto de etnografía, de lo intangible. Lo que escribí es que las partes más importantes de la cultu-



Páginas 44-45 Visitantes en la Sala Mexica Arriba Sala Mexica, Museo Nacional de Antropología

ra —el amor, la muerte— no se pueden exhibir con ningún objeto ni con uno siquiera. La etnografía es un reto. Los arqueólogos se contentan con un objeto y dan una explicación, y nosotros tenemos que poner 674 objetos para hacer entender a la gente cómo es. ¿Cómo podemos exhibir el amor? Con una boda, si decimos que es el resultado de una relación.

Tuve aquí a otra gran maestra, Georgina Vergara, museógrafa que trabajó en la planeación de museos con Alfonso Soto Soria, con Mario Vázquez, con todos los grandes museógrafos de México, y me dijo una cosa fundamental: “Las salas son como una armonía. Tú tienes que aprender que, como la sinfonía, tiene andante, tiene moderato, tiene un rompimiento. Entonces tiene piezas. Rompe. Tienes que recorrerla”.

**Para ser curador, ¿hacer trabajo de investigación para museos solamente te prepara la experiencia en el museo?**

Lamentablemente, me acuerdo de que alguna vez le decía a nuestros directores, sobre todo a Sergio Raúl Arroyo, que a veces se toma con poca seriedad el trabajo de museos, y es un asunto muy importante, porque es la cara al público de la institución. Si no se vulgariza este trabajo, cualquiera

lo puede hacer. Acuérdate de lo que acabo de decir: me levanté con ganas de ser museólogo, como que puedo hacer una exposición, ¿cuál podría hacer...? Si viene un visitante extranjero, ¿adónde lo vamos a llevar? No sé —en este orden o el otro—: la Basílica de Guadalupe, el Zócalo, Bellas Artes, el Museo de Antropología. Hay un asunto central y por eso sigue teniendo validez la frase de Jaime Torres Bodet: “Quien visite este museo es para que se sienta orgulloso de ser mexicano por el simple hecho de visitarlo”.

El asunto de la arqueología siempre lo tuve en la cabeza; como soy antropólogo, lo concibo como un mundo distinto, un mundo impenetrable, aunque tengo buenos amigos arqueólogos, entre ellos Felipe Solís, que me decía: “La arqueología se vende sola y en la etnografía uno debe tener mucha idea para que tenga éxito”. Me tardé ocho años para que tuviéramos una exposición con un éxito comparable con cualquiera de arqueología.

**¿Cuál?**

La de los tenis *converse*. ¡Ah!, ¿y sabes cuánto nos costó? Un peso. Para lograr que una exposición etnográfica tenga *success*, tienes que pensar muy bien con quién te alías, cuáles son tus ligas, sobre qué tema, cuándo, si tendrá éxito,

por qué sí, por qué no. En los libros de texto gratuitos no se menciona a los grupos étnicos vivos; tenemos a contracorriente todo eso. Entonces, ¿cómo hablar? Por eso digo en broma, en serio, que han hecho más por la salas de etnografía dos escaleras eléctricas que diez tesis de doctorado, porque la gente, cuando llega al museo, dice: “Voy al baño”, y sube. Entonces gritan, los he escuchado: “¡Vente!, acá hay otras cosas, acá hay color, acá hay sonido, acá hay trajes”. ¿Cuál es el problema que tenemos por el referente arqueológico? Mira, así vivían los aztecas, así vivían los mayas. Ése es un reto extraordinario.

**Aunque la concepción del museo fue ésa: tener la arqueología bajo su correspondiente etnográfico.**

Equivocada, pero estaba. Ésa era la idea del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. ¿Qué conexión podemos hacer? Ninguna, salvo estructural. Es decir, las civilizaciones prehispánicas tenían religión, instituciones, política; las actuales, también. ¿Tienen una relación? A lo mejor continúa un poco la organización barrial, el trabajo en litica, qué se yo... Es muy complicado, le decía a Felipe Solís: “A ver, los nahuas, mexicas, ¿le hacemos el tercer piso a la Sala Mexica?” Además, los nahuas están en todos lados. Alguien me decía: “Presenta a los pueblos indios actuales”. “No.” “¿Y por qué?” “Porque si presento a los actuales, pongo un vagón del metro o Estados Unidos.” Me decía Felipe –lo menciono porque teníamos muchos debates sobre eso–: “Tus piezas ya cada vez son más arqueológicas”. “Sí, pero la diferencia es que las tuyas son de tres mil años y éstas son de 30, 60 o 180”. Y ahí tenemos un problema de la definición, incluso del instituto. La Ley Orgánica de 1973, tan golpeada, aplaudida o como se vea, sí tiene definido qué es el monumento arqueológico, incluso lo que puede ser un archivo, incluso monumentos his-





tóricos arquitectónicos, pero de la etnografía no dice nada.

Tenemos 40 años haciendo una ofrenda de muertos. Los últimos ocho años ya invitamos a los pueblos indios para que ellos hagan la ofrenda. Ellos hacen una colonización cultural del museo presentándola, y ahora que es patrimonio cultural de la humanidad, ya tenemos un reconocimiento mundial y la hacen en Berlín también. Ahí está una cuestión. Es decir, ¿cuál es el problema? Somos invisibles.

Soy beneficiario de los esfuerzos de cien años de etnografía en el museo. Todo ese esfuerzo de catalogar, clasificar, recolectar, conservar y hacer salas: mejores, peores, muy bonitas, increíbles, horrosas, aburridas, como las define cada quien. Tenemos oportunidad de hacer con esto nuevos museos todo el tiempo. Cuando uno toma un curso de museología, siempre te dicen: “Hay dos tipos de salas: temporales y permanentes”. Ahora sé que no existen las permanentes, sino unas más temporales que otras.

¿Cómo le hacemos para hacer exposiciones? Es un reto tremendo porque, en arqueología, pieza que ponen, pieza que es un cañonazo; sin embargo, nosotros trabajamos con gente viva, que es igual que nosotros. Ya no decimos “objeto de estudio”, sino “sujeto de estudio”. Además, competimos con unos museos donde los linderos no están perfectamente claros. ¿Cuál es la diferencia entre el MNA en su parte de etnografía con el Museo de Arte Popular, y cuál es su diferencia con el futuro museo de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indios, con las piezas que recolectó el Instituto Indigenista durante cien años?

En un centro de trabajo del INAH es escaso que se tenga un cubículo, una computadora, un teléfono por investigador. Tenemos un espacio de bibliote-

Sala de Artes e Industrias Etnográficas en el antiguo Museo Nacional **Fotografía** Ignacia Vidal

ca. Ya conseguimos espacios dignos para hacer investigación. La bodega. Por otro lado: si las salas no son permanentes, tenemos que adecuarlas constantemente, dado que la investigación nos da información cada vez más acertada sobre cómo exponer tal o cual cosa.

**¿Cómo se conforma el equipo de investigación para etnografía? ¿Tienes a tu cargo un investigador por curaduría?**

Un curador casi por sala. Sigo sosteniendo eso: un museo sin colecciones no es museo.

**Claro, y sin investigación tampoco.**

Así es, porque el “mantra” del instituto es investigar, conservar y difundir.

**Mencionas que la etnografía es invisible. ¿No es tiempo de que el museo muestre toda la riqueza de la planta alta?**

Es un asunto de *marketing*, pero a lo que me refería es que todos los pueblos étnicos son invisibles. Hay una “invisibilidad” –es una categoría científica que se usa mucho–. Los niños en los pueblos indios son invisibles. La gente que no es investigadora de tiempo completo en el instituto es invisible, o sólo los que son autoridades son visibles. Es decir, los pueblos indios, como no aparecen y sólo aparecen unos cartabones, estereotipos, en los medios de comunicación –*la India María, el Miluso*–, éstos son los típicos indígenas que tenemos en nuestro país. No existe la idea, salvo con el levantamiento zapatista. Quinientos años de sometimiento colonial –no virreinal: colonial, en términos de lo que dice Edward Said–. Les quitaron su lengua, les impusieron una lengua franca, el náhuatl. Tienen que hablar español. No hay escritura náhuatl, no hay medios de comunicación en náhuatl ni en otomí ni en nada.

En segundo lugar se les cambió su cosmovisión, sus dioses. De pensar que existe el Mictlán, tienen que pensar en el cielo y en la tierra. Son las dos formas de poder y brutales. Después de estos 500 años no sólo no desaparecieron, sino que están vigentes, y no sólo están vigentes, sino que reclaman una reivindicación étnica sorprendente. Con el estorbo del Estado, los pueblos indios siguen hablando su lengua. Entonces luego dicen: “¡Ay, qué padres sus textiles, qué lindo, cómo se peinan, son tan maravillosos, su cultura!”, cuando verdaderamente debemos aprender de su forma de resistencia cultural. El textil, por ejemplo, es una expresión de resistencia cultural. Por eso lo usan las mujeres. Se transmite y sin duda es una forma de comunicación. El trabajo artesanal, la migración. Migrantes exitosos, mixtecos exitosos, como los de los *converse*, son un ejemplo de que nadie –el Estado, ni local ni nacional– puso la

marca: lo hicieron casi solos, o incluso en contra. Ésas son las cosas que tendríamos que enseñar nosotros, los ejemplos. Tú le preguntas a un niño de primaria: “¿Qué conoces de tu mundo histórico?” Te va a decir: “La *Piedra del Sol*, el *Chac-Mool*, etcétera”. “¿Cuáles son los personajes que más reconoces en este momento?” Te va a decir: “Ana Bárbara, el Grupo Límite –lo que sea– o Cuauhtémoc Blanco”. No te va a decir a ningún científico, menos te van a decir a un indio conocido.

**Benito Juárez, si acaso.**

Pero es famoso porque dejó de serlo. Son invisibles. La gente dice: “Qué aburridos los indios y esas cosas...” Nosotros, en etnografía –claro, me estoy haciendo la víctima–, estamos trabajando con cosas invisibles. Es un reto. Me acuerdo de que Emilio Montemayor, que fue mi compañero en la licenciatura, me dijo: “Te felicito, vas a estar en el Museo de Antropología”. Bueno, si fuera subdirector de Arqueología... Allí está la prioridad, y todo el mundo lo repite, incluso los que trabajamos en el museo: “¡Ah, pero es que es arqueólogo...!” “¡Ah, si trabaja con trapos y tiliches, no.” Ese nivel de conocimiento.

En las telenovelas, la que más te guste, el indígena es la sirvienta. Tengo ahora dos muchachos nahuas –Conacyt te



propone que recibas a un becario en el “verano de la ciencia” durante seis semanas—. Nunca habían venido a la ciudad de México, nunca al Museo de Antropología. Los atrapa, es un mundo ajeno, es como para ti o para mí la primera vez que estuvimos en París. El símbolo de “las luces” te atrapa. No tiene nada que ver con México. París sí aparece en la historia mundial, la Bastilla; no mi barrio en la colonia Guerrero, San Rafael, la Del Valle: no aparece en la historia mundial, pero la gente que vive aquí sabe que la Bastilla sí. Somos invisibles, somos periféricos. La etnografía es la periferia de la periferia. Tenemos un proyecto tremendo. Hacemos nuestro trabajo lo mejor que podemos, contestamos todas las dudas, hacemos estudios de público. Tengo una estudiante a la que le estoy dirigiendo la tesis de maestría en museología por la ENCRYM sobre el estudio de público, con un método que estamos descubriendo sobre visita de calidad, si aprende o no aprende la gente. Hay otra candidata al doctorado en antro-

pología por el Ciesas que está haciendo su tesis sobre la comparación entre arqueología y etnología y cómo se hacen las salas, para ver si se hacen igual dentro de un mismo museo. Hay un reto. Nosotros vamos a la zaga. ¿Por qué? Como bien dijo mi maestro Felipe Solís: “La arqueología se vende sola”, y yo, por más que la ofrezco...

Otro de los retos que no he podido concluir con los colegas es hacer un libro que se llame *La cocina de la sala de etnografía*, o sea, ¿cómo se hacen las salas? Nadie sabe. ¿Quién sabe cómo le hacen los museólogos? ¿Cuál es el sistema? Esas relaciones de poder entre el curador con el museógrafo, con el museólogo, con el administrador. Como dicen las mujeres: “Verbo mata carita...”

#### Dicen que museógrafo mata curador...

En este caso, administrador mata todo. Porque el museógrafo dice: “Yo quiero que sea volada la vitrina”. No hay dinero,



**Izquierda** Escultura en cera de la danza de la pluma, de Carmen Carrillo de Antúñez, col. Museo del Carmen **Fotografía** Ricardo Cardona  
**Arriba** Sala de monolitos del antiguo Museo Nacional

y el curador: “No quiero que pongan esa pieza, no quiero ese color”. Tendría que haber un respeto. ¿Cómo se aprende de museos? Yendo, discutiendo con los que saben, escuchando, sabiendo por qué tuvo resultado esa exhibición, ese arreglo. A veces ni siquiera toda la exposición es buena, sólo unas partes.

**¿Cómo es la relación del MNA con los museos regionales, con los de sitio? ¿De alguna manera apoyan con colecciones, asesorías? ¿Funge como un museo nacional en lo que a etnografía corresponde?**

El museo está centralizado. La sala mexicana es de doble altura, es la única. ¿Y a poco la cultura maya era inferior? Las piezas de todo el país están aquí, como decía tu querido maestro Gustavo Vargas: “Bienvenidos a este museo, que no tiene una sola pieza robada”.

**Bueno, de los estados tal vez sí...**

¿Qué sucede? Este museo se construyó centralmente. También la universidad, también las bibliotecas. Todo es centralizado. ¿Cuál sería el proceso inverso? ¿Qué tendríamos que hacer? Te voy a decir, desde mi punto de vista, cuántos Méxicos hay. Quién sabe, pero por lo menos podemos ubicar que en el norte y en el sur debe haber una sucursal del Museo Nacional de Antropología. Tendríamos que hacer que la gente que vive en Villahermosa tuviera un lugar donde fuera al museo, que gente de Baja California tuviera un lugar más o menos cercano para ir al MNA. Lo está emprendiendo el Louvre, lo están emprendiendo otros museos importantes.

**Pero existen los museos regionales...** Insuficientes. ¿Cuántos tienen colección? Si tienen, a lo mucho exhibida. ¿Tienen investigación, tienen bodegas? Voy a contestar como me contestó un investigador británico:

“Nosotros no regresamos las colecciones”. “¿Por qué?” “¿Qué sería de esos objetos si no los hubiéramos cuidado nosotros? ¿Dónde estarían? Ya los hubieran vendido.” Y le dices: “Es un dilema falso”. En fin, vamos a dejarlo así, pero en el MNA los hemos cuidado.

**Entonces el MNA, en el área de etnografía, ¿sigue centralizando el trabajo de alguna manera? ¿No hay relación con el resto de la red de museos del instituto?**

Emilio Montemayor me invitó a diversas reuniones con los museos, sobre todo los del norte, que son los más organizados y, además, porque tienen patronatos y dinero. En fin. Nunca salió nada. ¿Por qué? Les di pláticas, exposiciones; les dije esto, lo otro. Al final otra vez es la invisibilidad de los pueblos indios. En Torreón, el municipio me dijo: “Queremos una exposición”. Hicimos una de sarapes, una colección histórica extraordinaria que tenemos, y estaban sorprendidos. Les pedimos condiciones. Salió carísima. Necesitó mucha gente. Y después me dijeron: “Oye, vamos a hacer otra exposición.” “Ya vas”, les dije. “Vamos a hacer los pueblos indios del norte.” Lo llevó al cabildo una persona que estaba trabajando allí, ¿y sabes qué le dijeron?: “¿Cómo vamos a exhibir esas chácharas? Canastas, sombreros, trajes. ¡Chácharas, chácharas!” ¿Te das cuenta? Es más, lo que íbamos a hacer era explicar cómo se expresa la lluvia, el fuego, materialmente en objetos; mitos relacionados con las fuerzas a través de los textiles. ¡Y a ellos les parecieron chácharas!

**¿Hay presupuesto para la adquisición de colecciones?**

No, porque es bien inmueble. Es como una computadora y está prohibido por el capítulo 5 000. No tenemos una política de compra. Está cerrada. Desde que entré no se compra nada, pura donación. Obtuvimos por parte del patronato colección kiliwa, un grupo etnolingüístico casi a punto de desaparecer: quedan 25. Entonces tenemos un reto: ¿cómo le hago para demostrar que una exposición etnográfica tiene sentido?

¿A qué me refiero con esto? Ahora tenemos itinerando una exposición sobre tintes naturales y allí exponemos, a través de los cuatro colores básicos en los textiles, cómo se reproduce la cosmovisión. Es pintar con la naturaleza. La tenemos en el Centro Cultural Clavijero de Morelia. Nos dieron las condiciones de exhibición del más alto nivel, y asistimos con una investigación original. De eso se trata.

Trabajar en este museo es un reto, de verdad. Tenemos gente muy buena, un sindicato muy fuerte, colecciones extraordinarias. Tenemos que estar un paso adelante de todos los museos en México. Si el Franz Mayer hizo unas bodegas hace seis años y luego el Castillo las hizo hace tres, las bodegas que tendrá el museo el próximo año y la catalogación que estamos haciendo están al nivel de los grandes museos del mundo. Mis amigos del Smithsonian, para hacer la reestructuración del Museo del Indio Americano –al que bien vale la pena ir: es de los más visitados en Estados Unidos desde hace cuatro, cinco años que se inauguró–, le deben mucho a este museo: vinieron miles de veces a las salas de etnografía.

**Allá la etnografía es un boom. ¿Cómo lo lograron?**

*Marketing.*

En el futuro tenemos que demostrar que lo que se hace en el museo es palpable, qué tipo de trabajo hacemos.

Un museo se define por una pieza emblemática. El Museo de Antropología: donde está la *Piedra del Sol* —¿o tiene el *Penacho de Moctezuma*?—. Ojalá en el futuro digan: “Ah, donde está la colección textil más importante de Mesoamérica”. Tenemos que establecer una posición razonable con la arqueología. Las piedras son frías: no tienen color, no tienen sonido; nosotros, la perspectiva del hombre.

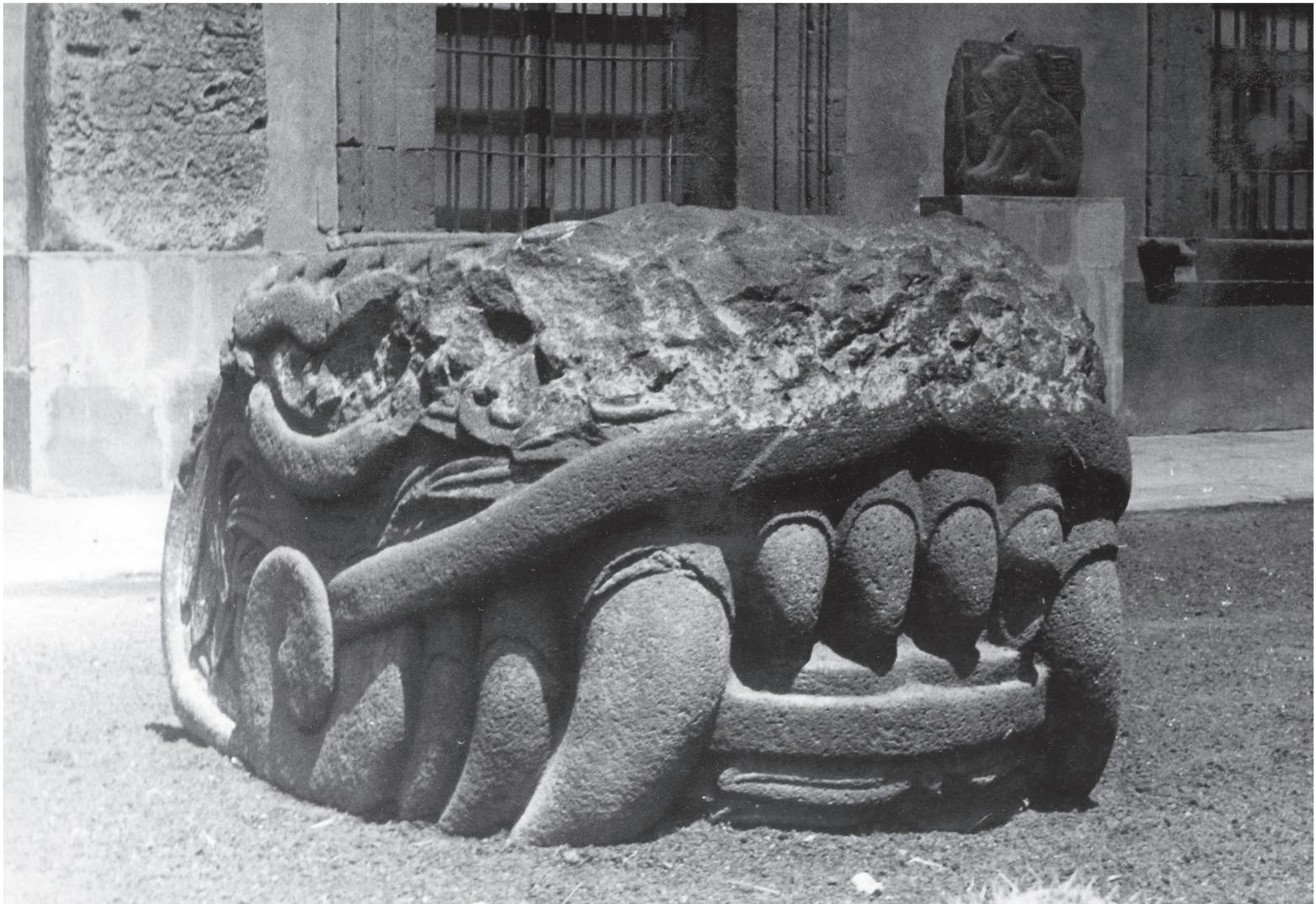
Nos hemos gastado un dineral en este museo, y qué bueno. Y qué bueno que sea gratuito. Hay tan pocas cosas para todos los mexicanos. Un tipo me dijo: “Cuando yo era niño, éramos muy pobres, y lo que yo le pedía a mi mamá que me diera de regalo de cumpleaños era ir al Museo de Antropología”. Por eso vale la pena trabajar en este museo. Si la gente supiera todo lo que se tuvo que hacer para que se vea así... Para que luego digan: “La verdad es que el color de las cédulas no me gustó, el texto fue muy largo”. Nosotros tenemos que trabajar cada vez más, sobre todo preparar el futuro de estas salas para que haya etnografía por otros 350 años.

¿Cuál es el siguiente reto? Que los propios nahuas, que los totonacos hagan una descripción sobre sus piezas. Tenemos mucho trabajo. No hemos terminado de coleccionar. Y como nuestro presupuesto es infinito —es el “no seas malito, va a ir al museo”—...

Una mixteca dijo: “Nunca pensé que en ese museo tan importante habría una pieza de nosotros”. Y esas son las razones por las cuales uno trabaja aquí.

Te recuerdo lo que dijo Claude Lévi-Strauss: “Si me dieran a escoger dónde trabajar, escogería el Museo de Antropología, porque ahí está la escuela —cuando estaba la escuela aquí—, porque haría investigación de colecciones y porque tendría una sala de exhibición. Es el mejor lugar para trabajar de un antropólogo” ❖

\* Antropóloga. Investigadora del Museo Nacional de las Culturas.



En esta página Remate de alfarde en forma de cabeza de Quetzalcóatl Páginas 54-55 Salida de la *Piedra del Sol* del antiguo Museo Nacional (1964)







# El Museo del Carmen

## EN SUS 80 AÑOS

Alfredo Marín Gutiérrez\* y Ricardo Cardona Torres\*\*

*En el sur de la ciudad de México, sitiado por el intenso tránsito de dos grandes avenidas, un viejo edificio en mampostería de piedra volcánica conserva su silencio intacto. Los postes de luz, los cables, los comercios, la publicidad parecen asfixiarlo. El desdén de los vehículos, la velocidad o el embotellamiento, el ruido siempre, parecen reducir el edificio o incluso lograr que pase inadvertido, como un paréntesis en el paisaje. A esta embestida, él sólo contesta con su silencio. Su silencio limpio y sencillo. El mismo que lo ha habitado desde hace casi 400 años. El mismo que tampoco se perturbaba con el fragor de mulas y caballos exhaustos, las aves hambrientas o aturdidas, los perros, los carruajes, las fuentes, los riachuelos, la lejana locomotora.*

Porque este edificio, construido en la antiquísima comunidad de Tenanitla, fue hecho para eso, para la autosuficiencia, para la vida propia, en fin, para la clausura. Y fue hecho por un fraile genial, este convento con capacidad para dar albergue a más de 50 religiosos. San Ángel mártir, de los hermanos de Nuestra Bienaventurada Madre del Monte Carmelo. Un convento con su propio bosque, ríos, huertas, molinos, acueductos. Con su iglesia, que aún conserva. Su cementerio. Lo que no conservó propio fue su nombre, San Ángel, porque la comunidad decidió apropiárselo desde sus mismos principios, en el siglo XVI. Curiosamente, San Ángel se llama todo lo que desde entonces lo rodea, mientras que él hoy se distingue con velado nombre de mujer, El Carmen. Pero no nos adelantemos. Volvamos al antiguo convento mal llamado así por tratarse en realidad de un colegio, que recibió a sus primeros alumnos y futuros confesores en la Navidad de 1616 y se despidió de los últimos en 1858, cuando dejó de ser colegio por las Leyes de Reforma. Se extinguió al menos con la certeza de haber sido la más bella de las fundaciones carmelitas novohispanas, a decir de los propios frailes, cuyas autoridades, pudiendo escoger otra entre las que enriquecían la orden en distintas y también amenas latitudes, decidieron que San Ángel y sólo San Ángel fuera la sede trienal de sus capítulos provinciales de manera ininterrumpida durante 242 años, hasta su desintegración.

Mucha sería la belleza. Tanta, que un puñado de décadas de incuria y abandono no fue suficiente para destruirla por completo. El edificio fue fragmentado. La histórica y portentosa huerta desapareció lotificada. Los retablos, en su mayoría, perecieron desmembrados. Un considerable número de piezas de arte, desaparecidas. La pintura mural, recubierta o arrasada. Y, sin embargo, la belleza permaneció. Acurrucada entre los muros que aún conservaban la dignidad de su arquitectura, la armonía de las proporciones, la serenidad del espíritu carmelita. Permaneció en los lienzos y esculturas que por fortuna e ignorancia sobrevivieron la rapiña. En la atmósfera suspendida en patios y jardines, pasillos y claustros, nutrida por siglos

de misticismo religioso, la devoción académica de los frailes y un entorno natural privilegiado.

Y por ello, en 1929, nació el Museo del Carmen. Pero no lo hizo de un día para otro. Y tampoco lo hizo solo. El proceso de gestación del Carmen, iniciado años atrás, fue también el de otros espacios con los que sin duda tiene vínculos fraternos, como Acolman, Tepotzotlán, Guadalupe, Churubusco... La idea de museo comenzó a cortejar los muros del ex colegio desde 1921, ante la apremiante necesidad de proteger las piezas que habían dejado atrás los frailes y el edificio mismo. Fue cuando apareció un personaje cuya trascendencia sería definitiva: Jorge Enciso Alatorre, que, como responsable de la oficina de Monumentos Coloniales y de la República de la Secretaría de Educación Pública, nombró al primer *encargado* del recinto y emprendió acciones de conservación y rescate tanto del inmueble como de las piezas artísticas y la pintura mural supervivientes. Los primeros inventarios y montajes museográficos se sucedieron entonces, con el apoyo de personalidades como Manuel Toussaint. La coyuntura definitiva que llevó a formalizar la creación del museo de sitio del Carmen, en 1929, fue el protagonismo que adquirió San Ángel en la vida pública del país tras el asesinato de Álvaro Obregón y el proceso judicial en contra de sus asesinos, que se llevó a cabo en el antiguo ayuntamiento. Jorge Enciso, considerado el fundador del museo, lo ungió del carácter nacionalista congruente al ideario posrevolucionario de la época, proveyéndolo de piezas históricas procedentes del Castillo de Chapultepec y del Museo Histórico de Churubusco, con las que montó una didáctica exposición de historia de México dirigida a fortalecer la identidad nacional.

Sin embargo, la vocación del museo pronto se ajustaría con más fidelidad a la naturaleza del recinto. Las piezas genuinas del colegio carmelita, que habían resistido a los estragos voluntarios e involuntarios del tiempo, recuperaron su viejo protagonismo a pesar de su frágil estado de conservación. Los próceres y estandartes en su mayoría volvieron a su lugar de origen. La colección fue nutrida con obras de arte religioso provenientes de museos como el de Santa Mónica, en Puebla, el Museo Regional de Guadalajara y el propio Ex Convento de Churubusco. Finalmente, a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, se incorporaron a la colección otras tantas piezas que la Procuraduría General de la República entregó al INAH para su custodia como resultado de operativos y decomisos en diversas regiones del país. Así se consolidó una meritoria colección que sin lugar a dudas confiere al museo una vocación artístico-religiosa, conformándolo definitivamente como un museo de arte virreinal, predominantemente religioso.

Hablamos del pasado para entender el presente. El presente habla de un museo comprometido con su valiosísima herencia, porque el pasado nos recuerda que en 1932 el ex colegio

del Carmen fue declarado monumento histórico nacional, es decir, que desde entonces las autoridades están obligadas por ley a protegerlo de la destrucción y el olvido. El presente evidencia a un museo que, a pesar de su ubicación y contemporaneidad, conserva cierto espíritu provincial que lo hace porfiar en su querencia por su comunidad. Y es que el pasado nos cuenta de una relación de casi 400 años de existencia, lo que explica que San Ángel y su museo no sean comprensibles uno sin el otro. Arrogante es uno cuando ignora al otro. Pobre sería el otro si ignorase al primero. Ambos mutilados.

### UNA TRADICIÓN DE SAN ÁNGEL

La historia del Museo del Carmen se entrelaza con la de San Ángel más de lo que podríamos suponer. El antiguo colegio carmelita consolidó el desarrollo demográfico, económico y social del pueblo. La enorme huerta y las intensas relaciones tanto espirituales como comerciales que los frailes establecieron con la comunidad dan cuenta de ello. Además, fue cuna de festejos y tradiciones esenciales del pueblo, como la feria de Las Flores,



una centenaria verbena popular derivada de la fiesta de la Virgen del Carmen, reina y patrona de la orden. La evidencia está en la música, el color, los aromas y sabores que año tras año inundan el atrio del templo cada 16 de julio y las calles y plazas colindantes, como lo han venido haciendo desde mediados del siglo XIX. Esta esencia comunitaria también se dibuja claramente en esta anécdota: en tiempos de la Revolución, una incursión zapatista en San Ángel culminó en el incidental descubrimiento de doce cuerpos momificados en las criptas del abandonado convento. Algún fraile pretendió darles nuevamente cristiana sepultura, pero la gente lo impidió. Al margen de la polémica que han generado, las momias ya se habían convertido en un ícono de la comunidad y las criptas del Carmen, en una fuente inagotable de la imaginación y la fantasía del pueblo. Esto es patrimonio y, como tal, debe ser preservado.

Ineludiblemente, el museo es un ente social, un espacio abierto que debe articular buena parte de sus funciones a las necesidades y preocupaciones de la sociedad. Para ello debe estar atento a sus dinámicas cada vez más aceleradas de trans-

formaciones políticas, económicas, urbanas, ambientales y, desde luego, también éticas y morales. Para evitar el aislamiento y las salas vacías es imprescindible que el museo ofrezca un discurso interactivo que lo mantenga vigente en el ánimo del público. Un discurso que empate la interpretación de un pasado respecto del presente concreto y con una actitud realista y objetiva hacia el futuro.

San Ángel es una colonia plural y multifacética. Su comunidad está compuesta por una compleja diversidad de actores sociales: los propietarios de las grandes casonas, los centros culturales, los bazares, los tradicionales mercados de las flores y el Melchor Múzquiz, la comunidad que concurre a las iglesias del Carmen y San Jacinto, el barrio de Tizapán, etcétera. Todos ellos, sin embargo, convergen en un factor muy importante: la identidad. Factores como su historia, su privilegiada situación geográfica, sus valores artísticos y arquitectónicos, sus plazas y jardines, entre otros, han contribuido a que los sanangelinos desarrollen una identidad propia que aún se respira en ciertos usos y costumbres vigentes en la zona. Es este sentimiento de pertenencia la plataforma adecuada para estrechar el vínculo y lograr que la comunidad se identifique y se apropie del museo. Es bien sabido que la identidad de un pueblo se fortalece cuando conoce y aprende a valorar su patrimonio. En este sentido, el espíritu del Museo del Carmen es más cercano y se identifica mejor con el patrimonio intangible, es decir, aquel que constituye la parte “invisible” de las culturas o su espíritu mismo. Valores, tradiciones, creencias, la memoria de los antepasados, la tradición oral. Sin duda, la religiosidad popular y sus múltiples expresiones, fenómenos esenciales del patrimonio intangible, son temas permanentes en la agenda del museo. El trabajo y la promoción de este patrimonio ha encontrado una magnífica respuesta de la comunidad sanangelina, además de constituir una legítima herramienta para ganar su confianza y convertir al museo en un auténtico lugar de encuentro, donde sus integrantes logren mirarse a sí mismos al estar frente a frente con su patrimonio, percibiendo su historia y su comunidad con una luz diferente. Es difícil para la comunidad no asociar hoy en día las puntuales celebraciones de la feria de Las Flores, la colocación del altar de Dolores y del altar de muertos, y los eventos decembrinos con el Museo del Carmen.

### LA ACTUALIDAD

El museo está actualmente bajo la dirección del licenciado en restauración Alfredo Marín Gutiérrez. Las metas, los apremios y entusiasmos no han de variar mucho de los que hace 80 años tuvo el primer encargado del recinto, sobre el que recayeron las primeras responsabilidades de conservación y custodia. Hoy se trabaja por la apertura de nuevas salas que enriquezcan el recorrido del visitante, tal vez de la misma forma en que estos encargados se las arreglaban para devolver la vida a viejos y

ruinosos espacios. La revaloración de la colección artística del museo mediante proyectos de investigación y la próxima publicación de catálogos no distan mucho de los primeros acercamientos a la identificación y preservación de las piezas que, a fuerza de voluntad, llevaron a cabo los encargados del museo, que por cierto tuvieron el derecho de vivir en sus instalaciones con sus familias. El último en habitar las viejas celdas y crujías fue también el primero en contar con una formación profesional museológica, don Antonio Lebrija Celay, cuya larga gestión tuvo lugar de 1960 a 1980. El encargado se convirtió entonces en director. Posteriormente, antropólogos, historiadores, museógrafos y restauradores han tenido a su cargo la



dirección del museo. Y, sin embargo, el aprovechamiento y la valoración, la entrega y el goce que genera este recinto en quienes lo viven, tienen el mismo espíritu que el de 80 años atrás. Lo que ha evolucionado es el discurso del museo y el reclamo de la gente. Las intenciones de uno y las necesidades de otros. El Carmen ha transitado de lo decorativo a lo descriptivo. De lo narrativo a lo interpretativo. Se busca la interacción. Concebido originalmente como un museo regional o de sitio, es hoy un museo que lanza interrogantes a la sociedad sobre historia y arte colonial, pero sobre todo en cuanto al frágil devenir del patrimonio y las secuelas del olvido y el desdén de la comunidad. Imágenes de santos, cristos y vírgenes están aquí como hace 200 o 300 años; las momias o el grupo de 50 figuras humanas casi en miniatura de la artista contemporánea Carmen de Antúnez se incorporaron a la colección del museo en el siglo pasado. Cada uno tiene su propia historia que contar, pero qué tienen que decirle hoy al visitante del siglo XXI, sanangelino, extranjero, niño, adulto, aficionado, especialista, tomando en cuenta toda su estrambótica, singular y a veces hostil carga de contemporaneidad. Éstos son los cuestionamientos esenciales que asume el museo en la actualidad.

Hoy es tiempo de festejos. En camino están la publicación de catálogos, la impresión de carteles conmemorativos y la muestra *80 años, 80 obras del Museo del Carmen*. Nuestra celebración evidentemente se abraza con el 70 aniversario del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Pronto habrán de celebrarse, también, los cuatro siglos transcurridos en la vida de este edificio desde que su fabuloso creador, fray Andrés de San Miguel, tirados los cordeles y abiertos los cimientos en esta “huerta de Cuyuacán”, a tres leguas de México, pusiera su segunda y tercera piedra ante las excelentísimas dignidades civiles y religiosas “de este reino” de la Nueva España, el día 29 de junio del año MDCXV ❖

\* Restaurador. Director del Museo del Carmen-INAH.

\*\* Colaborador del Museo del Carmen.

**Arriba** Acueducto del ex Convento del Carmen (1900-10)  
**Izquierda** Vista del Museo del Carmen desde la avenida de los Insurgentes (1945)

**Abajo** Cripta (1921) **Fotografía** Guillermo Kahlo



# En torno a la museografía en el INAH





*Hacer exposiciones es la actividad más importante de los museos y alrededor de ella se llevan a cabo todas las demás. Realizar esa función es lo único que le otorga a estas instituciones su carácter y cualidad como museo.*

Se puede decir que los inicios de la museografía se encuentran antes de que existieran propiamente los museos, y cuando se crearon éstos, aquélla se convirtió en el centro de su quehacer. La museografía se refería tanto a las técnicas como a las reflexiones sobre el modo de exponer. Posteriormente se dijo que la museografía era la actividad práctica de los museos, aunque todos estamos de acuerdo en que llevar a cabo la restauración, los servicios educativos o la difusión no es hacer museografía. Museografía es hacer exposiciones. En 1970, el ICOM estableció que la museología es la ciencia de los museos. Algunos museógrafos, sin hacer mucho caso de estas grandes definiciones, que no modifican la práctica museográfica, continuaron haciendo exposiciones y reflexionando sobre ellas. Otros sostuvieron que “sin la figura del técnico de museos es difícil que surja una auténtica reflexión museológica” y que “teoría museológica y práctica museográfica no parecen fácilmente separables, y la idea de un museólogo *per se*, dedicado a la pura elaboración teórica, me resulta tan anómala como un antropólogo que no hiciera etnografía o el arqueólogo que no hiciera *arqueografía*”.<sup>1</sup>

El trabajo que se realiza en el proceso museográfico consiste en construir instalaciones conceptuales en las que los objetos y todos los elementos del diseño museográfico tienen un significado. Nada puede ser gratuito. Son representaciones tan diversas y experimentales como diversos son los temas y los equipos de museografía que las realizan.

Interesa principalmente el espacio. Como hace muchos años afirmó Michael Belcher,<sup>2</sup> se pretende crear exposiciones que sean verdaderos espacios escultóricos por donde circulen los visitantes. Al mismo tiempo, este elemento privilegiado de nuestro trabajo ha dejado de ser considerado solamente un contenedor de objetos y se le han conferido los atributos expresivos y narrativos que realmente tiene —como lo afirman Bruno Zevi<sup>3</sup> y Ralph Appelbaum—.<sup>4</sup> Con esta concepción se crean ambientes que contienen la esencia misma del tema de la exposición, utilizando las dimensiones del espacio, el color y la luz. De esta forma se hace posible una experiencia museográfica trascendente.

Interesa también la percepción de los objetos y de los elementos museográficos por parte del público. Desde siempre

ha sido materia de reflexión la relación que se establece entre los objetos y el observador en el espacio, tema principal de las preocupaciones actuales de Juan Carlos Rico<sup>5</sup> y que los museógrafos mexicanos han aplicado en sus exposiciones de manera intuitiva y artística. Al colocarse en la posición del público, no han querido sacar el manual o el libro de composición para montar las salas; lo han hecho solos, utilizando su estudio y experiencia sensible. Estos temas fueron objeto de análisis en los cursos de museografía de Churubusco, cuando se revisaban los textos de Félix Beltrán,<sup>6</sup> Héctor Montenegro<sup>7</sup> y muchos otros.

Lo de reflexionar sobre el trabajo museográfico ha sido siempre complejo, porque las decisiones conceptuales surgen de manera intuitiva y no a partir de una teoría. Se cuida en abrir un espacio mental para la creatividad, y por eso puede ser difícil explicar el porqué de tal o cual propuesta, aunque al final siempre se puede justificar –ya sabemos que en museografía todo se debe justificar–. Sin embargo, no hay pretextos para la falta de análisis e intercambio de experiencias, menos cuando muchos aspectos del trabajo museográfico son muy concretos.

Las exposiciones no pueden ser realizadas por una sola disciplina, porque integran varios campos de la ciencia y de la cultura y requieren su dominio. Por eso debe existir un acuerdo para trabajar juntos en un proceso en el que todos los participantes son museógrafos, porque todos hacen museografía. Tan museógrafo es el guionista de una exposición como el que la diseña y el que la produce y monta. El traductor principal al espacio tridimensional es el diseñador museográfico, pero no haría nada sin la propuesta narrativa del guionista-investigador. Y nada serían ambos sin los productores y montajistas. Y todos investigan: el investigador-guionista, los diseñadores, los arquitectos y, en cierta medida, también lo hacen los productores y montajistas. De alguna manera todos reflexionan después sobre su trabajo. En ese momento también podemos decir que todos son museólogos. Sólo que no escriben.

Éstas son las cosas sobre las que queremos pensar. Y ahora, a los 70 años de la institución, podemos preguntarnos qué ha sido esta profesión a lo largo de ese tiempo. Una profesión que es también una forma de vida de miles de personas que han aprendido y que hacen su trabajo en los numerosos museos del INAH, del INBA, de los estados, universitarios, privados y de la sociedad civil. En este marco se inscriben las entrevistas realizadas con Salvador Pedraza, serigrafista del Centro INAH Querétaro, con 40 años de experiencia en la institución; con la museógrafa y actual directora del Museo Regional de Querétaro, Rosa Estela Reyes, y con Sonia Butze, promotora y responsable de proyectos museográficos y educativos hacia la comunidad, también en Querétaro.

## **SALVADOR PEDRAZA, "CHAVA"**

**Ahora que el instituto cumple 70 años de vida, ¿podrías hacer una pequeña reflexión de lo que ha significado para ti trabajar en él durante 40 años?**

Cuando entré, en 1969, se puede decir que la serigrafía apenas empezaba en el INAH. Entré desde abajo, como *office boy*. Después me mandaron llamar cuando nació Museos Regionales. Yo estaba estudiando la secundaria y tenía 16, 17 años. Le hacía de todo, que ayúdame a fulanito, que ayúdame a menganito. Así anduve por todos los talleres. En Museos Regionales, en El Carmen, nació la serigrafía en el '69.

## **¿Quiénes fueron los primeros serigrafistas?**

Se puede decir que Roberto Cuétara fue el primero. Él ya sabía serigrafía y fotografía. Yo le cargaba el equipo. Me decía, vamos a la biblioteca fulana de tal o al Archivo de la Nación, y yo me iba con él para tomar las fotos de los documentos y después reproducirlos. Poco a poco me fui empapando de todo el proceso y llegó el momento en que Cuétara me dejó hacerlo solo. La serigrafía se convirtió en mi oficio, en mi especialidad.

## **¿Era cuando los textos se hacían con *letraset*?**

Sí, con *letraset*. Armábamos los textos con *letraset* y las cédulas pequeñas se hacían con el *leroy*, con el cangrejo, una por una. Y las cédulas temáticas grandes se hacían también letra por letra, con *letraset*, y luego se les sacaba un negativo, o sea, se fotografiaban. De ese negativo se sacaban muchos positivos, muchas copias, y se iban cortando letra por letra, porque *letraset* era carísimo. Teníamos unas cajitas donde las metíamos: *a*, *b*, *c*. Las íbamos agarrando de allí. Entonces teníamos los restiradores forrados con papel milimétrico; comprábamos acetato transparente y pegábamos allí las letras. Cuando nos daban el texto, empezábamos a trabajar. Cuando lo terminábamos, lo mandábamos a serigrafía. Hacer el proceso de serigrafía era un lío porque de repente se botaban las letras. Pero todo lo hacíamos allí. En el taller de carpintería nos hacían los marcos, que nosotros íbamos tensando. Nos compraban la tela y a tensar a mano.

## **¿Qué le siguió a *letraset* como forma de hacer textos?**

Después había un laboratorio donde hacíamos todo. Mandabas los textos y ellos te los formateaban con el tipo de letra que les pedías y te entregaban el rollo con todas las cédulas que tú habías mandado hacer para un museo o para un espacio. Esa tipografía nada más sacaba rollos de papel como de 30 centímetros. En esa pequeña área te acomodaban la cédula que querías. No te la sacaban al tamaño porque la tecnología no daba más. Se puede decir que lo que te entregaban en papel era el original. Ése lo cortábamos, cédula por cédula, y lo fotografiábamos con una cámara de cuatro por cinco, con negativo grande, porque así podíamos ampliarlas. Sacá-

bamos la foto de la cédula en papel y hacíamos un negativo. Luego de ese negativo ampliábamos al tamaño que nos pedía el museógrafo, para cédulas o mamparas.

#### ¿Cómo se hacían las imágenes en serigrafía?

Se sacaba un negativo pequeño, de ahí se amplificaba y se hacía la figura, o sea, la viñeta o lo que se quería. Con eso también se hacían los facsimilares de documentos. Íbamos a los archivos, tomábamos la foto y la llevábamos a museos, la revelábamos y ya. Antes de tomar la foto medíamos el documento, y una vez que estábamos en el laboratorio, entonces amplificábamos al tamaño. Sacábamos un positivo, lo pasábamos a la seda y se imprimía. Y luego, para darle la pátina a los documentos, les echábamos el café o la *coca-cola*.

#### ¿Cómo eran las relaciones con los compañeros de trabajo?

Cuando empezamos éramos pocos y se podía decir que éramos una familia donde todo mundo hacía de todo. Si había que pintar, pintábamos, si había que limpiar vidrios, lo hacíamos, si había que hacer una instalación eléctrica o cualquier otra cosa, también la hacíamos. También hice montaje museográfico con don José Aguilar.

#### ¿Cuáles equipos de museografía eran más reconocidos?

Nosotros éramos uno de los equipos de museografía más fuertes. Antropología tenía el equipo y un edificio nuevo; realmente lo habían equipado muy bien y nosotros nos acomodábamos donde fuera. Pero llegó un momento en que nosotros fuimos más fuertes, porque teníamos mucho más trabajo. Llegábamos a un lugar y ya estábamos con un pie en otro.

Poco a poco se fueron modernizando los equipos. Se cambiaron los marcos de madera por los de metal; se mejoraron los equipos para hacer el transporte, o sea, el contacto del positivo a la malla. Luego aparecieron los viniles, pero se destruían muy rápido. En zonas calientes no duraban por el calor. Entonces todos preferían la serigrafía.

#### ¿Se hace mejor el trabajo museográfico en la actualidad?

No, porque aquel saborcito que tenía hacerlo manualmente, pues ya no lo tiene. Ya todo es digital. No sé si te tocó dibujar algún mapa donde pintabas las zonas arqueológicas todo de manera manual. Ahora un monito hace todo eso. Hoy cada quien sabe cuál es su especialidad y no se mete en otra cosa que no sea lo suyo. Yo veo una museografía fría, aunque con muchas imágenes y muchos videos y todo eso que le da más armas al público.

#### Lo que está claro es que hay más posibilidades técnicas.

Claro. Por eso los serigrafistas tendemos a desaparecer en el INAH, por la nueva tecnología. Solamente en casos muy especiales nos piden hacer algo. Pero igual, si quieren, lo pueden

solucionar con calcomanías pegadas. Éste es mi último año, la última y me voy. Como le dije a Rosa Estela, nos falta una sala, la última sala, y ahora sí que la última y nos vamos.

#### ¿Y te vas con buen sabor de boca?

Con tristeza, porque no quiero irme todavía, pero ya son 40 años. El que venga atrás, que le eche ganas, porque yo ya...

#### Ya hiciste tu parte.

Podría haber hecho más. Yo a Museos le decía, oigan, ¿por qué no me mandan a provincia a levantar un pequeño taller de serigrafía? Y me decían, pues sí, suena interesante, pero...

#### ¿Cuál es el trabajo que más te ha dejado satisfecho?

En todos lados me he sentido bien. A lo que iba. A veces tenía la playa enfrente y no me metía al mar. Me ha gustado mucho trabajar. En todos los museos nacionales, regionales y locales me la pasé muy bien e iba aprendiendo algo en cada lugar.

#### ¿Qué le dirías a las nuevas generaciones?

Que le echen ganas, no hay otra cosa. Que lo que vayan a hacer lo hagan con gusto. Lo que sea. Si son barrenderos, que lo hagan bien, que le tomen el gusto a lo que sea. Que sean los mejores. Cuando haces las cosas bien, te sientes muy a gusto.

#### Y los museos regionales todavía siguen esperando su momento...

Sí, a ver quién les da su manita de gato. No han cambiado nada. Es triste ver, cuando vas a un museo que hiciste hace 20 años, que sigue igual, no cambió nada, nada más el personal.

#### ROSA ESTELA REYES

Nos gustaría hacer una reflexión sobre la museografía del instituto, a 70 años de su creación. Sería muy interesante conocer tu opinión sobre este tema, que es tu tema. La opinión de una museógrafa experimentada, que ha tenido una reconocida gestión en la dirección y en la reestructuración del Museo Regional de Querétaro y que ha participado también en numerosos proyectos institucionales.

El INAH es una institución muy importante en nuestro país para la reflexión, la recuperación y la difusión de nuestra historia, y es a través de los museos que la ha podido hacer de manera atractiva, amable y más dinámica. Me han tocado los últimos 34 años de los museos del INAH, y a través de esa experiencia me he dado cuenta de que, en una primera etapa, el discurso de los investigadores era lo más importante. Los arqueólogos, etnólogos e historiadores, apasionados por la recuperación de nuestro pasado, eran los que se hacían notar en nuestros museos y el resto del personal

se encontraba subordinado a ellos. En una segunda etapa los servicios educativos vinieron a complementar el discurso museográfico y tuvimos un auge importantísimo de esa actividad, que le empezó a dar un carácter diferente a los museos. Los servicios educativos fueron el centro, y la organización de las actividades se realizó en torno a ellos y a la actividad con los niños. Después vino una tercera etapa, en la que apareció un intento de las áreas museográficas por hacer más interdisciplinarios los museos. Al mismo tiempo, los espacios museográficos del INAH se fueron multiplicando, hasta llegar a los 117 que tenemos ahora, y ese crecimiento, no controlado ni planeado, nos hizo perder un poco de vista la experiencia interdisciplinaria.

No aprendimos al mismo nivel que íbamos desarrollando la experiencia. No sistematizamos, no ordenamos ni documentamos nuestras acciones, de modo tal que hoy tuviésemos elementos para hacer un balance más justo. Tenemos posibilidades de armar la historia, pero no de armar un balance, porque nunca tuvimos estadísticas ni artículos de reflexión.

**A nivel museográfico, el proceso para la realización de exposiciones sigue siendo multidisciplinario y no interdisciplinario. Cada quien trabaja por su cuenta, generando un producto final que muchas veces es una mezcla de conceptos. Por otra parte, los museógrafos nunca luchamos por un reconocimiento laboral que estuviera de acuerdo con la importancia singular que se tiene en la creación de exposiciones. Hubo siempre un nivel de reconocimiento menor que el de otras especialidades. Al menos eso pasó con los trabajadores de base del INAH.**

Como te comentaba, a los investigadores no les interesaba la interdisciplina y los museógrafos quedamos subordinados a ellos. Como bien lo dices, no defendimos nuestro espacio y nos quedamos a nivel de apoyo técnico. Éramos los montajistas y no un área profesional formada por especialistas con un saber específico: el manejo del espacio, de la estética y del color, y con capacidad para incorporar la información de los investigadores.

De 20 años para acá ha habido un desarrollo museográfico y una recuperación. Recuerdo cuando llegaron Iker Larrauri y Jorge Agostoni a la Coordinación de Museos del INAH y se manifestaron dos grandes tendencias: una que hablaba del espacio y otra de los contenidos. El hecho de que se juntaran posibilitó una experiencia rica que de alguna manera nos tocó a nosotros, los jóvenes que veníamos detrás y que quedamos en una especie de sándwich, en medio de la parte pragmática de lo que había sido la museografía, en la que obedecíamos las instrucciones de los investigadores, y de estos arquitectos que venían con un planteamiento distinto. Nosotros, como tercera generación, tenemos la influencia de las dos tendencias. José Enrique Ortiz Lanz decía que tenía-



Laboratorio de fotografía del antiguo Museo Nacional

mos la virtud de ser el producto de estas dos generaciones y el puente para un conjunto de jóvenes que vinieron después. Producto de la influencia de Larrauri y de Agostoni por un lado, y del planteamiento pragmático de Mario Vázquez por el otro, fuimos haciendo nuestros propios caminos y desarrollando la posibilidad de ejercitar procesos interdisciplinarios y más profesionales en la museografía.

**Creo que nunca ha habido una reflexión seria de nosotros, los que denominas como la tercera generación. No hemos realizado una revisión sobre el trabajo ni una estructuración de un marco de conceptos explícito sobre la museografía que realizamos. Tampoco hemos sido capaces de crear espacios para el intercambio de experiencias y mucho menos espacios con algún tipo de continuidad.** En la actualidad, si hablamos de museografía, recurrimos a los consagrados. Pero más en un acto de memoria y de homenaje que de reflexión. Ni ellos mismos hacen un análisis reflexivo de su experiencia y a mí me choca la nostalgia. Me gustaría más hablar de la memoria, pero no a nivel anecdótico ni personal, sino del impacto que tuvo, por ejem-



**Página siguiente** Eulalia Guzmán en la Biblioteca del Museo Nacional, en Moneda 13

plo, el Museo de Antropología desde la década de 1960 hasta nuestros días.

La museografía es una disciplina pragmática y nosotros somos ágrafos porque nos pasamos haciendo las cosas, no escribiendo sobre ellas. Cuando veo a gente como Carlos Vázquez, que se dedica a sistematizar las experiencias, pienso que está recuperando algo de la historia, pero que ya no está en el quehacer del hacer. Si nosotros estamos en el quehacer del hacer, no estamos en la recuperación de la historia. O haces una cosa o haces la otra.

Y por supuesto que faltan foros de reflexión donde puedas debatir o analizar tu experiencia. He presentado ponencias sobre el Museo Regional de Querétaro en varios foros, y la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME) me ha mandando a varios lugares a presentar nuestro plan de manejo. Pero hay momentos en los que te preguntas de qué sirve que presentes tu experiencia si no está sirviendo para provocar un debate y aportar un crecimiento.

Y tampoco escribimos mucho. Es cierto, nos cayó la maldición del pragmatismo y la falta de capacidad para escribir. Somos responsables de eso. No escribimos, aunque

tampoco hay una política dentro del INAH que te provoque una reflexión. La CNME tendría que atender esta parte como una línea de trabajo.

**¿Qué podemos hacer si no hay una intención en las instituciones en las que trabajamos de posibilitar el trabajo interdisciplinario y reflexivo?**

No ayuda nuestra estructura actual para la reflexión colectiva y nacional. Pero a nivel local sí podemos hacerlo. Te puedo mostrar las reflexiones que realizamos desde que iniciamos la sala de Querétaro Prehispánico hasta los siglos XIX y XX, y cómo hemos ido revisando los defectos en la museografía de las primeras salas, de modo tal que ahora que estamos llegando a los siglos XIX y XX nuestro ceculario lleva ya una estructura hipertextual. Otras reflexiones nos llevaron a modificar también nuestro concepto sobre el espacio en las últimas salas.

Ciertamente, en el Museo Regional de Querétaro sí ha habido ese proceso de reflexión y lo hemos colectivizado. Aquí tenemos una vida operativa que a lo mejor nos cansa, pero que, a la hora en que te comparas con el funcionamiento de otros museos, te das cuenta de que estamos muy bien, porque tenemos reuniones periódicas con diferentes equipos de trabajo. Y en ellas hacemos reflexiones hasta de terminología sobre qué es curaduría, qué es museografía.

Yo sostengo que, si no hay una coordinación nacional que desate procesos de reflexión a nivel nacional, estos procesos tendrán que ser regionales. Yo lo he propuesto ya desde hace un rato –bueno, tú y yo hemos hablado sobre el asunto de la regionalización para hacer estas reflexiones, y de no hacerlas sobre el funcionamiento de todo un museo, sino de las áreas–. Cada museo debe tener una reflexión interdisciplinaria de manera propia y a nivel regional y nacional, por temas. Porque de todo no podemos. Tendríamos que llegar también a una escala media para hacer y escribir, las dos cosas y no una u otra.

**¿Ha habido una evolución del INAH en los aspectos sociales, de diseño, de guiones, de propuestas museográficas?**

Sí, definitivamente. Ya no estamos hablando del INAH de hace 70 años. Para empezar, somos una institución que ha crecido mucho y en la que se han multiplicado los aspectos y procesos de sus museos y el número mismo de sus espacios museográficos. Se abrió el abanico y se multiplicaron nuestros problemas porque crecimos. Nuestras discusiones son ahora sobre la conservación preventiva como un modo de vida. Ya no estamos hablando de barrer y trapear. Museográficamente hablando, estábamos mejor hace diez años. Si embargo, también hemos crecido los que hemos estado impulsando los museos a nivel local. Y esta fuerza te la generan tus comunidades locales y dejar de pelearnos por lo que pasa en el resto de la nación. Consolidarnos aquí, avan-

zando en los aspectos de conservación, de restauración, de difusión, de imagen corporativa y de obtención de recursos. Son muchas las cosas que tenemos que hacer como para tener tiempo para ir a reflexionar a nivel nacional sobre lo que no hacemos. A mí me haría falta ahora discutir sobre la obra artística contemporánea para el museo, y esto te lo da la retroalimentación con gente que se encuentra en los mismos procesos que tú. Al no poder hacerlo a nivel nacional, lo hemos generado aquí, de manera local.

### ¿Por qué piensas que hace diez años estábamos mejor en museografía?

Hace diez años se inició el proceso de reestructuración del museo regional –tengo 14 años aquí–, y tenía más discusiones con la CNME sobre el proyecto museográfico. Hoy ya no hay un nivel de asesoría ni de interrelación sustantiva. Existe una relación más operativa y administrativa. La parte reflexiva, que nunca ha sido la que hubiéramos querido, ciertamente nos falta. Hay menos ahora que hace diez años.

Todas esas cosas que sabemos hacer nos dicen que ya somos profesionales de museos, aunque nunca acabes de reconocerte como tal. Hace cinco años, cada vez que traía a gente experta en planes de manejo, decía cosas que no nos servían para nada. Entonces vimos que los expertos éramos nosotros. ¿A qué hora nos reconoceremos?

Hace dos o tres años, después de criticar la falta de asesoría para los directores jóvenes por parte de la CNME, pensé que yo ya estaba para formar a la gente, y que lo que estuviera a mi alcance lo tenía que hacer. Nunca dejas de apren-

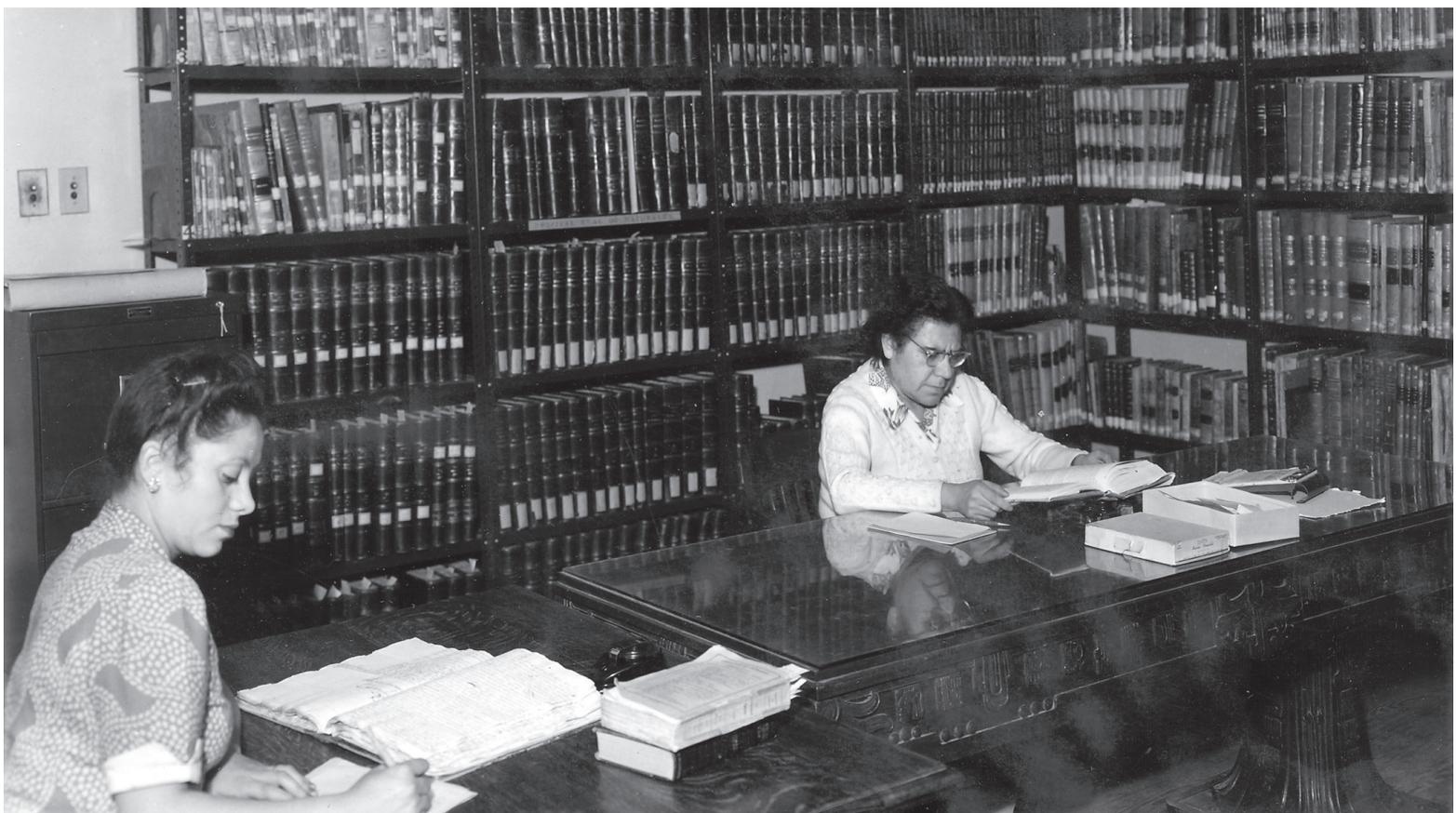
der, pero ya estamos en la posibilidad de devolver. Por eso no estoy tan enojada con esta falta de espacios para la reflexión y para la formación más teórica sobre qué es el quehacer de los museos. Estoy contenta porque en la práctica vas aplicando lo que sabes, y sé que ya tendré tiempo para irlo escribiendo o para procesar la escuela de museografía, que es otro pendiente que tengo. Meter la licenciatura de museografía en Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Ése es otro proyecto. Primero reestructuramos el museo y luego me meto en esa parte académica que siempre tengo pendiente.

### Mucho material para pensar... Faltaba alguien que hablara desde la experiencia regional.

En general, no puedes hacer un proyecto sin involucrar a la gente. Eso lo hacía la CNME. Llegaba con su equipo y montaba el museo, como pasó en Durango, en San Miguel Allende, en muchos lugares. Llegan, se plantan, hacen el museo y se van. ¿A qué hora incorporan a la gente? Ésa es la diferencia de proyectos de museos como éste, adonde llegas, traes a los investigadores, a los diseñadores del lugar, a los artistas, y ellos se van apropiando del museo. De esta manera estás incorporando a las comunidades de la localidad al proceso ejecutivo de tu museo. Ésa es la manera de crecer en tus comunidades.

### SONIA BUTZE

En la plática con Sonia Butze se percibe fácilmente la manera en que ella representa el espíritu de la institución. Con



una actitud comprometida y generosa, ha realizado una larga carrera en actividades muy diversas de tipo educativo, museográfico y de difusión cultural. Impregnada aún de una mística que ha caracterizado los mejores momentos institucionales, no logró detenerla ningún tabulador, catálogo de puestos ni especialidad.

Desde sus inicios, en el Museo Nacional de Antropología, surgió su preocupación por la difusión del patrimonio. A lo largo de su carrera, y principalmente en Querétaro, ha llevado a cabo diversas actividades y numerosos proyectos. En el marco de los servicios educativos para la comunidad, impulsó museos como el muy conocido Museo de la Muerte de San Juan del Río, exposiciones temporales, conferencias y toda clase de actividades educativas sobre muy diversos temas del interés general. Después de muchos años, no deja de aprender. Actualmente está realizando actividades de curaduría. Su trabajo definitivamente es representativo de lo mejor de los Centros INAH.

#### COMENTARIOS FINALES

Ha sido una experiencia muy grata conocer el trabajo y las ideas de estos trabajadores de la museografía y de la cultura, que se encuentran desde hace varios años en el Centro INAH Querétaro. Nos hablan de su pasado, de su presente y del futuro de una institución fundamental en la investigación, docencia, conservación y difusión del patrimonio cultural de nuestro país.

Los comentarios de Salvador Pedraza nos hacen reflexionar sobre la tecnología y las nuevas formas de percepción visual y cultural, que no tendrían que modificar la naturaleza de la museografía, sino integrarse a la creación de exposiciones. Los museos y las exposiciones pueden adaptarse a los nuevos tiempos.

Algunos consideran a la museografía como un arte; otros —como Rosa Estela Reyes—, integran el arte a sus muestras. No debería desaparecer una disciplina artística como la serigrafía de las presentaciones, ni como arte en sí mismo, ni como técnica de producción museográfica. Hay más posibilidades técnicas, pero a veces perdemos el buen diseño, la belleza y la calidez en nuestras exposiciones.

Es ejemplar la claridad y la autonomía necesaria que le imprime Rosa Estela Reyes a su gestión. Planear y construir el proyecto de reestructuración del Museo Regional de Querétaro a largo plazo, e ir convocando al mismo tiempo a la comunidad que lo alimenta y que lo mantiene, es una experiencia muy interesante y singular. Sus opiniones sobre el tránsito de la disciplina museográfica hacia la interdisciplinariedad nos hacen comprensible este proceso histórico. Me hace pensar que las formas iniciales de trabajar la museografía se dieron de manera natural, sin una reflexión y sin posibilidades de ser de otra forma. La subordinación de los museógrafos ante los

investigadores y curadores se debió a que la museografía era una disciplina relativamente nueva, realizada por técnicos y algunos profesionales formados en la práctica. Para los investigadores significó una nueva manera de difusión de sus trabajos, pero conservando el privilegio que le dispensaban a los libros como el elemento principal de salida de sus investigaciones. Tampoco entendían al nuevo medio que se había popularizado. De ahí los excesos en la extensión de las cédulas y las estructuras librerías de las exposiciones.

Los investigadores también han tenido que aprender, pero desde el control del discurso y desde una posición de poder, como afirma Rosa Estela Reyes. Y por supuesto que no les interesaba la interdisciplina, porque no había posibilidades de interlocución. Después habría una apropiación pragmática del proceso por parte de los museógrafos, que les permitió sobrevivir como especialidad y que posibilitó la creación de un concepto y una plataforma inicial sobre el proceso y sus productos, que hará posible, de la mano con la creación de espacios adecuados para la reflexión y formación, la interdisciplinariedad en un futuro.

Finalmente, algo hemos aprendido, y en este “empate técnico” ha surgido la posibilidad de establecer nuevas formas de trabajo. Se ha entendido que el vínculo entre las disciplinas no debe hacerse de manera externa ni multidisciplinaria, sino desde adentro, trabajando sobre un mismo objetivo y objeto: la exposición.

Y ya podemos responder a la pregunta de Rosa Estela Reyes: ¿a que hora nos reconoceremos? Hoy, hoy es el momento, porque sólo reconociéndonos podremos avanzar ❖

---

\* Museógrafo. Trabajó en el Museo del Templo Mayor y en el Nacional de Antropología. Coordinó el Área de Museografía de la ENCRYM de 1993 a 1994. Actualmente se desempeña como profesor de tiempo completo en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

#### Notas

<sup>1</sup> Andrés Carretero, “La museología, ¿una práctica o una disciplina científica?”, *Museo*, Madrid, núm. 1, 1996.

<sup>2</sup> *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Madrid, Trea, 1994.

<sup>3</sup> *Architecture as Space*, Nueva York, Da Capo Press, 1993.

<sup>4</sup> “Diseñar museos para el próximo siglo”, *Revista de Museología*, Madrid, TEM, núm. 13, 1998.

<sup>5</sup> Arquitecto e historiador del arte español, con numerosos libros publicados sobre aspectos muy diversos del quehacer de los museos, entre ellos *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas* (2006) y *Museos, arquitectura, arte. Los espacios expositivos* (1994), ambos editados por Silex en España.

<sup>6</sup> “El diseño en los museos”, conferencia dictada en la I Reunión de Historiadores de las FAR, en *Acerca del diseño*, La Habana, La Unión, 1972.

<sup>7</sup> *La exposición*, La Habana, Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología-Ministerio de Cultura, 1987.

Del Departamento de Acción Educativa

C  
A  
M  
I  
N  
O  
S  
  
D  
E





# EXPERIENCIA

a la Subdirección de Comunicación Educativa

María Engracia Vallejo Bernal,\* Patricia Torres Aguilar Ugarte\*\* y Diego Martín Medrano\*\*\*

## PRESENTACIÓN

Investigar y dar a conocer los orígenes siempre será nuestro deber para afrontar y comprender mejor el presente. La historia de la educación en los museos comenzó hace 57 años en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). A lo largo de estos años, las experiencias, los logros, los errores, la apertura a nuevos conocimientos científicos y pedagógicos y el intercambio con colegas de otras áreas y otros museos han dado lugar a la reflexión teórica acerca del significado de la educación dentro del museo y a la revisión crítica de nuestra práctica, hecho que ha comenzado a dar sus frutos en el amplio abanico de proyectos y actividades que se realizan actualmente en el ámbito museológico.

Abordaré este tema desde mi experiencia educativa de 48 años de trabajo para esta institución en diferentes niveles y museos. En el futuro será necesario hacer una revisión histórica y bibliográfica exhaustiva para completar esta historia. Este artículo nos permitirá acercarnos y entender los cambios sustantivos que se han realizado en las diferentes etapas de este proceso.

## ANTECEDENTES

En 1950 sólo contábamos con dos grandes museos en la ciudad de México, el Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional de Historia. Los grupos de estudiantes que acudían a ellos iban con sus maestros, que apoyaban sus clases de historia con estas visitas, que nunca fueron muy numerosas. Luz María Frutos, maestra que impartía sus clases de historia de México e historia de la educación en la Escuela Nacional de Maestros, por esa razón acudía frecuentemente con sus grupos al Castillo. Allí estableció contacto con don Silvio Zavala, director de este recinto de 1946 a 1952, y lo interesó con la idea de un proyecto formal para atender a grupos escolares con maestros comisionados por la Secretaría de Educación Pública (SEP) en los museos.

Para 1952, el entonces director del INAH, Ignacio Marquina, dio su anuencia para la conformación de un Departamento de Acción Educativa que contribuyera “a la educación de la juventud y el proyecto se inició con dos maestras. En 1953 se establece el departamento, cuya misión era atender la visita de los estudiantes de primaria y secundaria a los museos y monumentos arqueológicos e históricos con el apoyo de maestros de educación primaria, algunos especializados en historia, los cuales fueron comisionados para tal fin por la SEP”<sup>1</sup> en el Museo Nacional de Historia y en el antiguo Museo Nacional de Antropología.

Cabe destacar que a partir de 1956, siendo director del INAH Eusebio Dávalos Hurtado, el departamento figuró oficialmente al lado de otras áreas sustantivas del INAH, como el Departamento de Arqueología o el de Antropología Física. Tenía su propio presupuesto, que, aunque muy bajo en

relación con otros departamentos, permitió la realización de muchas de las actividades programadas. “Se llevó a cabo una intensa labor de organización que supuso la creación de los departamentos de difusión y promoción y se adoptó el criterio de la administración central para sujetar a todas las dependencias bajo su dirección, dándoles el carácter administrativo de departamentos.”<sup>2</sup> Sin embargo, esta importancia no la ha vuelto a tener hasta la fecha.

El departamento pronto se consolidó y en 1954 el número de maestros comisionados aumentó a 15 profesores. La propia maestra Frutos preparó y orientó al grupo de maestros que llevaríamos a cabo este nuevo enfoque de la historia en los museos. No se trataba de la descripción de los materiales allí expuestos, sino de hacer uso de ellos; conocer, ampliar, profundizar en el conocimiento del contenido de las salas, siempre de acuerdo con los programas de historia de primaria y secundaria.

Para 1958 el Departamento de Acción Educativa contaba ya con 25 comisionados. En esta época se realizaron varios viajes de mejoramiento profesional a zonas arqueológicas y coloniales; se conformó una diapoteca y biblioteca, y se iniciaron las visitas en el museo de Churubusco, que pronto se extendieron al Museo Etnográfico de Templo Mayor. Además de las visitas guiadas dentro de los museos, los sábados y domingos se realizaban excursiones gratuitas para grupos escolares a zonas arqueológicas cercanas al Distrito Federal.

Sin duda, la visita guiada estuvo enmarcada en la pedagogía conductista propia de esa época; sin embargo, la presencia de los alumnos no fue solamente contemplativa: el diálogo formaba parte esencial de la visita. Al terminar, los estudiantes realizaban un dibujo o modelado con plastilina.

## LA ÉPOCA DE ORO DE LOS MUSEOS (1960-1970)

Esta década fue extraordinaria en el ámbito cultural por la creación de muchos museos en los que los guiones científicos y museográficos comenzaron a tomar en cuenta a sus públicos y sus necesidades. Para 1961, 16 nuevas maestras logramos obtener nuestro oficio de comisión para la Galería de Historia, “La Lucha del Pueblo Mexicano por su Libertad”, inaugurada en noviembre de 1960.

Para 1962, Luz María Frutos pasó a otro cargo y la jefatura del departamento fue ocupada por Servio Tulio Fuentes Bonilla (1961-1965), que contaba con 50 maestros. Las actividades se iniciaron con un curso de capacitación de dos meses; posteriormente nos asignaron a los diferentes museos del INAH. Al correr de los años fue disminuyendo el número de maestros debido a las jubilaciones y cambios de adscripción.

Se reorganizó la diapoteca y se complementó con series que editaba el Instituto Latinoamericano de Comunica-



Páginas 68-69 Servicios educativos en la sala Maya del antiguo Museo Nacional Arriba Visitantes en la Galería del Caracol

ción Educativa; con estos materiales organizamos el proyecto “Viajando por el pasado”, cuyo propósito era motivar a los alumnos antes de la visita, dándoles algunas explicaciones apoyadas en diapositivas, motivándolos para que se sintieran transportados a la época.

Continuamos con el proyecto de la SEP conocido como la “Ruta Hidalgo”, que se había iniciado en 1960 y que más tarde se llamó “Ruta de la Independencia”, en la que los niños de los estados de la república con las más altas calificaciones eran premiados cada año con un viaje que tocaba las ciudades de Querétaro, Dolores Hidalgo, San Miguel de Allende y Guanajuato no sólo en los museos, sino también en las visitas a Teotihuacán. Durante la ruta, el grupo siempre era recibido por las autoridades y pernoctaba en internados.

Otro proyecto fue “El museo y su entorno”, donde los niños que visitaban el viejo Museo de Antropología o el Etnográfico de Templo Mayor, hoy desaparecido, también observaban y recibían una pequeña explicación sobre el Zócalo y algunos edificios coloniales de la calle de Moneda.

#### LOS SERVICIOS EDUCATIVOS EN EL NUEVO MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA (1964)

Paralelamente a esta labor, en el Museo Nacional de Antropología se creó un Departamento de Servicios Educativos sin ninguna relación con el Departamento de Acción Educativa. El museo fue inaugurado en 1964. Para su conformación concurrió el interés y visión del gobierno de Adolfo López Mateos y la colaboración de Jaime Torres Bodet, secretario de Educación Pública en ese momento.

El Consejo Ejecutivo, creado en 1961, se conformó con un gran equipo interdisciplinario que contó con arquitectos, antropólogos, museógrafos, investigadores de diversas disciplinas, artistas y técnicos. Además incorporó a un grupo que se encargó de la parte pedagógica. Evangelina Arana fue la coordinadora; Irma Salgado, Lilia Trejo y María Cristina Sánchez Bueno integraron el resto del equipo, todas ellas profesoras normalistas de base que se habían especializado en antropología e historia. Trabajaron en el primer espacio diseñado específicamente para las actividades del Departamento de Servicios Educativos, que se coordinaba desde la Jefatura de Difusión y Relaciones Públicas; se encargaba de atender a

estudiantes de educación media superior y público adulto en general, así como a trabajadores del Seguro Social, obreros, trabajadores sindicalizados y empresas.

El museo abrió sus puertas con 50 nuevas plazas, personal previamente seleccionado, siendo la maestra María Inés Estrada la primera encargada del área educativa. Ella nos cuenta: “El grupo de maestras guías asignado a esta tarea fue cuidadosamente capacitado bajo la responsabilidad y experiencia del equipo integrado por la maestra Sánchez de Bonfil, la maestra María Eugenia Sánchez Bueno y la que esto escribe”.<sup>3</sup>

El trabajo de servicios educativos se inició con sólo ocho personas, lo que resultó insuficiente dada la enorme afluencia de visitantes y escuelas que acudían a conocer el nuevo museo, por lo que le pidieron a Guadalupe Meléndez que un grupo de maestras comisionadas del Departamento de Acción Educativa prestara sus servicios en esta área. Se ofrecieron nuevas opciones de atención, de las que cabe destacar: funciones de teatro guiñol, que se dieron de 1965 a 1967, con la obra *El bautizo en tiempos de los mexicas*, escrita por mí y producida y presentada por el equipo de servicios educativos en funciones sabatinas y dominicales; cine club infantil, en 1968, con la colaboración de la cineteca del INAH; los talleres de verano se iniciaron en 1970, y es importante mencionar que se contó en varias ocasiones con la colaboración de artesanos mexicanos de diferen-

tes regiones. Para 1975 se inició el programa de atención con niños ciegos y se extendió a otras discapacidades.

#### **EL DEPARTAMENTO DE ACCIÓN EDUCATIVA (1965-1973)**

Las maestras comisionadas que habíamos estado en el nuevo Museo Nacional de Antropología pasamos al recién inaugurado Museo Nacional de las Culturas. Guadalupe Meléndez Burgos ocupó la dirección del Departamento de Acción Educativa de 1965 a 1973, y nombró una coordinadora para cada museo; cada una de ellas asistía a una junta mensual y entregaba un informe de actividades con la estadística de atención de grupos. Se incluyeron nuevas actividades: funciones de teatro guiñol en la Galería de Historia, periódicos murales mensuales en todos los museos, así como la presentación de paneles con efemérides y los festejos del Día del Niño para los trabajadores del INAH.

#### **LOS SERVICIOS EDUCATIVOS**

##### **EN EL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS (1966)**

En 1965 se inauguró el Museo Nacional de las Culturas, que nació en condiciones precarias. El director, Julio César Olivé, dijo: “El museo, con interés especial en la pedagogía, se ha preocupado porque se cumpla, en su integridad, ese ciclo pedagógico; el educando adquirirá conocimientos en las sa-



Bibliotecarios del antiguo Museo Nacional

las de exhibición; maestros especialmente destinados a esta labor afirmarán los conocimientos por medio de explicaciones verbales y, en el salón y talleres de unidad educativa, los alumnos dibujarán, modelarán o redactarán, según sus aptitudes e intereses, para aplicar lo que aprendieron”.<sup>4</sup>

Sin lugar a dudas, el museo nació con una decisiva vocación educativa, que se vio reflejada en las labores desarrolladas por el equipo educativo asignado. Se contó con todo el apoyo de sus autoridades y compañeros de trabajo en las áreas de museografía, investigación y custodia.

Entre los principales proyectos y actividades que llevamos a cabo en el museo estuvieron los siguientes:

Para apoyar a la comunidad: “Curso horizontal”, que consistió en seis visitas programadas para un solo grupo escolar en diferentes salas –las escuelas eran cercanas y muchos de estos grupos llegaban a pie–, y “Curso libre y gratuito”, que se impartía durante las tardes para niños y jóvenes del rumbo.

Para apoyar a las escuelas alejadas, se estableció el proyecto “El museo visita tu escuela”, en el que se iba a planteles alejados del centro y que difícilmente podrían visitarnos. Llevábamos réplicas y diapositivas. Nos transportábamos en nuestros propios automóviles.

Para 1975, contábamos ya con nuevas estrategias para las visitas guiadas, además de materiales impresos que incluían preguntas a resolver en la sala.

En ese momento se imprimió la primera guía para niños de un museo mexicano, con el título *Siguiendo la huella. Los esquimales*, escrita por Virginia Ahuja. Por ejemplo: “4.-Entre los muchos objetos que se muestran en las vitrina, encontrarás una fotografía de una casa de nieve o iglú. Dibújala [...] 56.-El trineo es tirado por \_\_\_\_\_”.<sup>5</sup>

En 1968, cuando se iniciaron los cursos para los maestros de primaria y secundaria, llamados “Museo vivo”<sup>6</sup> y que abordaban temas de la historia universal y antropología, la última conferencia se dedicaba al manejo pedagógico del museo. Ésta marcó el inicio en el INAH de actividades específicas para acercar a los maestros no sólo al conocimiento de los espacios y contenidos del museo, sino a una didáctica que les permitiera guiar a sus alumnos por las salas.

#### **EL DEPARTAMENTO DE ACCIÓN EDUCATIVA DESAPARECE (1973)**

Físicamente, la dirección del Departamento de Acción Educativa estuvo de 1953 a 1971 en la calle de Moneda número 13, sede del viejo Museo de Antropología y luego del Museo Nacional de las Culturas. En 1972, las autoridades del INAH decidieron su cambio al Museo Nacional de Historia. En 1973, Iker Larrauri, primer director de Museos del instituto, nos convocó a una reunión en la que nos avisó que el departamento dejaba de existir, ya que se consideraba más adecuado que cada museo contara con su propia área educativa y fuera cada director el responsable de la misma. De las 21

maestras que quedábamos, 16 aceptamos quedarnos y nos permitieron escoger el museo que más nos interesara.

#### **DE 1973 A 1979**

En 1979 las autoridades del INAH consiguieron nuevas plazas para asesores educativos y se nos invitó a formar parte del personal de base. No todo el personal comisionado aceptó; de las 12 maestras nos quedamos cinco, y pronto fueron ocupadas las plazas vacantes. El nuevo personal tenía que presentar un examen de conocimientos sobre el museo al cual quedaría adscrito y demostrar que podía guiar a un grupo por alguna de sus salas.

#### **DEPARTAMENTOS DE SERVICIOS EDUCATIVOS, MUSEOS ESCOLARES Y MUSEOS COMUNITARIOS (1983-1992)**

Diez años después de la desaparición del Departamento de Acción Educativa, durante el periodo de Miriam Arroyo, se fundó un Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunitarios (Desemec), y en este marco se creó el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos (Prodefem), a iniciativa de la Dirección General del INAH, a fin de que retomara la idea de un área central que normara la mayoría de las acciones educativas del INAH y los nuevos proyectos educativos que habían surgido en diferentes instancias, teniendo como base teórica y metodológica los resultados obtenidos de los proyectos experimentales de museos locales y escolares, el de la Casa del Museo, así como la experiencia de los servicios educativos en los museos establecidos del instituto. Durante esta época los servicios educativos se extendieron a muchos museos de la república. Al desaparecer los museos escolares, el departamento siguió adelante con otros proyectos.

#### **DE 1992 A 2001**

La Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (CNME) quedó a cargo de Cristina Payán, que apoyó al departamento mediante la integración de maestros comisionados al mismo, el cual se dedicó intensivamente a dar capacitaciones en el tema a los museos en los estados. Durante su gestión se creó el Programa Nacional de Museos Comunitarios, en colaboración con la Dirección General de Culturas Populares.

A finales de 1994 se separó Cristina Payán y su lugar lo ocupó Miguel Ángel Fernández, que desapareció el departamento y lo convirtió en programa; así, a finales de 1996 apoyó la I Reunión de Servicios Educativos en Querétaro no sólo para el personal del INAH, sino también del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo de Culturas Populares. En julio de 1996, el coordinador invitó a Ana Graciela Bedolla a quedar a cargo del Programa de Museos Comunitarios y el de Servicios Educativos. En agosto de 1997 se organizó la primera exposición de los Servicios Educativos del Distrito Federal,

denominada *Ven, te invito al museo, una aventura que no se agota*. A partir de esta exposición me nombraron coordinadora del programa porque queríamos separar nuevamente las dos áreas, debido a que su campo de acción era diferente. La propuesta fue aceptada por el coordinador nacional, formándose así el Programa Nacional de Servicios Educativos de 1999 a 2001. Se inició el fortalecimiento de las acciones educativas, y para ello se elaboraron las guías para maestros de los museos de Cuauhnáhuac, Nacional de Antropología y Nacional de las Culturas.

#### **PROGRAMA NACIONAL DE COMUNICACIÓN EDUCATIVA (2002-2006)**

Durante la administración de José Enrique Ortiz Lanz, y con el apoyo de Emilio Montemayor, director Técnico, se conformó un equipo para el Programa Nacional de Servicios Educativos, encabezado por María Engracia Vallejo, Patricia Torres y Ana Isabel Balmori –sólo por un año–; posteriormente se incorporaron Diego Martín, Federico Padilla, Patricia Herrera y Citlalli Hernández, integrándose así un equipo multidisciplinario. Dicho equipo reflexionó sobre su propia práctica al reconsiderar las líneas de trabajo que, en materia educativa, había venido desarrollando; para llevar a cabo este proceso, se tomó en cuenta la experiencia de muchos años, así como la revisión de aspectos teóricos en relación con la pedagogía y la comunicación contemporánea. Este análisis llevó a replantear sus fundamentos y campo de acción, por lo que dejó de ser el Programa Nacional de Servicios Educativos para erigirse como Programa Nacional de Comunicación Educativa (PNCE).

El PNCE estableció una serie de acciones pedagógicas innovadoras para que los departamentos de servicios educativos contaran con un apoyo más concreto y directo para el fortalecimiento de sus proyectos en diferentes ámbitos: individual, local, regional y nacional. La nueva propuesta contempló proporcionar herramientas que ayudaran a los educadores del museo a diversificar sus métodos de atención y motivaran la construcción del conocimiento de los diversos públicos, por medio de estrategias de visita y de atractivos recursos didácticos que propiciaran que los visitantes lograran una visita enriquecedora y participativa y les permitiera tener una experiencia vivencial de mayor significación. Para cumplir con los propósitos propuestos, el PNCE planteó que la mayor parte de sus proyectos y estrategias fueran autogestivos y se utilizaran por la red de museos del INAH. A partir de este momento se desarrollaron diferentes líneas de acción encaminadas al logro de los propósitos:

- Materiales de divulgación, información e intercambio: boletín *La Voz INAH* (publicación para educadores de museos y maestros); periódico *Exploradores del Tiempo* (para niños y familias), y una antología sobre educación en museos.

- Publicaciones educativas: series “Jugando con el pasado” (dirigida a padres de familia y maestros); “Libros objeto” (elaborados para niños y jóvenes, donde se tocan temas específicos de exposiciones temporales, que también se pueden abordar como material de consulta); “Testimonios de nuestra historia” (para jóvenes, maestros y familias, son sobres que contienen un facsimilar de un documento histórico y una hoja didáctica), y suplementos para exposiciones temporales de *Exploradores del Tiempo* (dirigido a las familias, propone una selección de las piezas principales de la exposición con preguntas, actividades y juegos).

- Eventos académicos: Encuentro Nacional de Servicios Educativos (con motivo del 50 aniversario de su fundación) y las reuniones periódicas Camarillas de Experiencias (dirigidas a educadores de museos del INAH, que acercaban a los participantes a las experiencias pedagógicas de otros museos).

- Proyectos didácticos para apoyar exposiciones temporales y reestructuraciones: se inician en el INAH los espacios lúdicos, de reflexión, y módulos didácticos (creados para todo público, e integrados en el recorrido de la exposición, plan-

tean actividades interactivas mas no electrónicas).

- Proyectos educativos con otras instituciones: Consejo Internacional de Museos, Comité para la Educación y la Acción Cultural: participación en encuentros, coloquios y mesas redondas.

- Programa de capacitación: cursos sobre temas museo-pedagógicos para asesores educativos.

- Asesorías: estrategias de atención y materiales impresos para los museos que lo solicitan, además de tesis de licenciatura relacionadas con el tema.

#### **SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE COMUNICACIÓN EDUCATIVA (DESDE 2007)**

Para diciembre de 2005, María Engracia Vallejo se retiró del cargo, quedando en su lugar Diego Martín Medrano, que ocupa el cargo hasta la fecha.

Para 2007, la Dirección Técnica de la CNME, a cargo de Gabriela Eugenia López, decidió que el PNCE se transformara en Subdirección de Comunicación Educativa, dada la importancia que tiene. La ahora subdirección continúa con las mismas líneas de acción. Algunos de estos proyectos fueron reforzados, como es el caso de las Camarillas de Experiencias, cuya participación pasó del marco local a nivel nacional, abriendo sus puertas a todos los museos no pertenecientes al INAH. Otros, sin embargo, por falta de presupuesto, no han tenido la continuidad deseada; por ejemplo, los libros objeto y los cuadernos de actividades.

#### **UNA REFLEXIÓN**

La vida profesional de esta área tiene una trayectoria de 56 años y está cargada de experiencias que han marcado sus fortalezas como un área sustantiva dentro de las acciones que el INAH lleva a cabo en beneficio de sus públicos. Como se ha constatado,

los fundadores del departamento trabajaron denodadamente en favor de la educación y el fortalecimiento de la

identidad nacional; sin embargo, este género de trabajo fue delimitando la visión y competencia del área educativa, tanto al interior del gremio como en el resto de la comunidad relacionada con el museo (investigadores, conservadores, cuerpos directivos) al ámbito del apoyo a la educación formal, lo cual ha sido una amarga y estigmatizada herencia que hasta nuestros días podemos constatar cada vez que se nos pide realizar proyectos “para los niños” o para vincular los programas educativos con los contenidos de los museos.<sup>7</sup>

Si bien es cierto que en los últimos años cada vez más museos desarrollan materiales educativos para el trabajo interno y para sus diversos públicos; las visitas guiadas se han transformado en visitas más participativas e incluyen nuevas estrategias; los educadores del INAH se han abierto a las posibilidades de capacitarse en eventos externos relacionados con los museos; se han enriquecido los acervos bibliográficos relacionados con la educación en museos y se sigue atendiendo sobre todo al público escolar. Asimismo, la subdirección ha generado proyectos innovadores en exposiciones y diversas publicaciones que fortalecen la práctica y el sustento teórico tanto de los educadores de museos como de maestros y otros públicos.

Creemos importante destacar que un aspecto fundamental para que dicha trayectoria se refuerce desde la base es su establecimiento, nuevamente, en el organigrama del instituto como un área prioritaria, ya que desafortunadamente está todavía conformada por personas contratadas bajo la modalidad de salarios compactados, por lo que sus acciones se ven limitadas.

Este artículo abordó principalmente la historia de los servicios educativos de los museos nacionales, pero falta investigar más sobre la historia de la educación en museos regionales, locales y de sitio ❖



Primera estantería metálica en la biblioteca del antiguo Museo Nacional

\* Ex coordinadora del Programa Nacional de Servicios Educativos-CNME.

\*\* Asesora educativa y colaboradora de la CNME.

\*\*\* Subdirector de Comunicación Educativa-CNME.

#### Notas

<sup>1</sup> Julio César Olivé Negrete (coord.), *INAH, una historia*, vol. I: “Antecedentes, organización, funcionamiento y servicios”, México, INAH, 1995.

<sup>2</sup> *Idem.*

<sup>3</sup> María Inés Estrada Flores, “Un recuento, una etapa, una maestra”, en *Memoria 1952-2002*, México, Programa Nacional de Comunicación Educativa-Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones-INAH, inédito.

<sup>4</sup> “Palabras del Lic. Julio César Olivé, director del MNC”, México, Museo de las Culturas-INAH-SEP, 1967.

<sup>5</sup> “Conferencias sabatinas. Museo Vivo 1 (Antropología)”, México, Museo Nacional de las Culturas-INAH-SEP.

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> Diego Martín Medrano, “Ways to the Enjoyment of Heritage. Education at the INAH Museums”, en *Memoria del Simposio Internacional de Educación en Museos The Role and Prospect of Exhibition Related Education Programs*, realizado en el Museo Nacional de Corea, Seúl.

Exposición temporal

# Carmen Carrillo de Antúnez

Alfredo Marín Gutiérrez\*



*Sin duda, una de las sorpresas más gratas que se lleva el visitante del Museo del Carmen es la exposición de 50 figuras humanas en cera de la poco reconocida escultora Carmen Carrillo de Antúnez. En un afán por rendir un homenaje póstumo a esta artista del siglo XX —que dedicó buena parte de su vida a trabajar para el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)—, este espacio exhibe sus piezas en las salas de exposiciones temporales de Casa del Acueducto.*

Es muy probable que la obra de Carmen Carrillo haya pasado al menos una vez frente a nuestros ojos. El extraordinario diorama del *Mercado de Tlatelolco* que hizo a fines de la década de 1950 para el nuevo Museo Nacional de Antropología, que de una u otra forma se incorporó a nuestra imaginaria infantil y algún recuerdo nos trae de las visitas escolares al famoso recinto de Reforma. Asimismo, en la capital oaxaqueña muchos hemos rodeado la fuente monumental de bronce con estatuas de mujeres de más de dos metros y medio de altura, representativas de las regiones del estado. Y es que la obra de Carmen Carrillo fue hecha la gran mayoría de las veces con ánimo primordialmente didáctico, y no es raro que confunda al espectador que quiera trazar la frontera entre la obra de arte y el documento antropológico. Si se aborda la figura de doña Carmen sólo desde la perspectiva de la artista, salta a la vista que sus temas y espacios están acotados al ámbito antropológico, lo que no implica que su obra no cuente con los argumentos suficientes para haber trascendido por completo al ámbito artístico. Esto, probablemente, no era un asunto capital para Carmen Carrillo. El arte, una pasión a final de cuentas, fue puesto por ella misma a disposición de otras pasiones: la identidad, la historia, la divulgación, la antropología. En suma, doña Carmen fue una mujer entregada a sus pasiones.

Pero también es falso aventurar que el arte claudica para dar paso a otras disciplinas. Basta aproximarnos a las figuras que el museo conserva y observarlas con detalle. Es fácil perdernos en uno de los deslumbrantes bordados multicolor del atuendo de un danzante y olvidar que se trata de un exponente de la *Danza de los paragueros*, originaria del estado de Tlaxcala. O admirar las tensas facciones de un hombre fumando un cigarrillo mientras toca la tambora, sin importarnos que sea un miembro de la pequeña banda que acompaña la *Danza de la pluma*. El arte está ahí, en los rostros, en las manos, en el movimiento de los cuerpos, en los textiles que reproducen fielmente

**De arriba abajo y página opuesta** Esculturas en cera: *Danza del venado*, *Danza de los viejitos* y *Músicos*, Carmen Carrillo de Antúnez

**Fotografías** Ricardo Cardona

**Derecha** Carmen Carrillo de Antúnez trabajando *La Martinica*

**Fotografía** Archivo Miguel Ángel Antúnez



las humildes prendas de los músicos y las fastuosas indumentarias de los danzantes. Es por ello que las 50 figuras de cera ocupan un lugar importante en el Museo del Carmen. Observadoras, nos cuentan una parte esencial acerca de nuestra historia e identidad, pero también evidencian la sensibilidad y el talento de una artista mexicana que trabajó desde varios frentes para fortalecer la labor del INAH.

Carmen Carrillo nació en León, Guanajuato, en 1900. Sus primeros bocetos los hizo desde los nueve años de edad, inspirada en los Nacimientos de los indígenas de la región. Por la muerte de su padre, su familia se trasladó a la ciudad de México. Casi adolescente, se convirtió en maestra de dibujo en escuelas oficiales. Sus primeros negocios tuvieron que ver con la elaboración de esculturas religiosas. Contrajo matrimonio, lo que no le impidió abrir una alfarería, una fábrica de muñecos y otra de maniqués de aparador. Sus piezas se vendían en los principales almacenes de la capital, hasta que decidió dedicarse a ella misma y a su principal fascinación: el mundo indígena, que, combinado con su impulso creador, dio como resultado, inevitablemente, un museo. O al menos la idea de un museo para exponer la cultura de un pueblo, su diversidad y sus contrastes, entre su más humilde esencia terrenal y sus alucinantes recreaciones mítico-festivas que lo deslindan de su presente en un abierto desafío al tiempo y la realidad. Y para ello recorrió México y lo conoció de raíz, deslumbrada en especial por las danzas tradicionales. Echando mano de su madurez como escultora de cera, paulatinamente dio vida en Sonora a su recreación de la *Danza del venado*, figuras de alrededor de 40 centímetros de alto que parecen suspendidas en el tiempo. Figuras que son reales porque sus modelos eran reales, músicos y danzantes que con expresión hierática posaron para la escultora y que también fueron registrados por la lente de Luis Márquez, que acompañó a doña Carmen en no pocos de sus viajes. El grupo de la *Danza de la pluma* fue producto de su estancia en Oaxaca. La *Danza de los paragüeros* fue posible tras recorrer Tlaxcala. Ocasionalmente lograba llevar consigo a la ciudad de México a los indígenas para trabajar con ellos en su taller, dándoles albergue en su propia casa. Pero viajar era parte fundamental de su labor. Así lo demuestran las figuras de la *Danza de los viejitos* y de la *Danza de la pluma*, que evidencian su escrupulosa investigación en los estados de Michoacán y Puebla, respectivamente.

Este trabajo documental y artístico fue complementado por el empuje de las gestiones de Carmen Carrillo desde el interior del instituto y logró la fundación del Museo Etnográfico, primer hogar de estas pequeñas figuras de cera y de otras esculturas en tamaño natural de otomíes, tarascos, tehuanas, tanto en cera como en bronce. Al mismo tiempo, estuvo a cargo de la jefatura del Departamento de Museos Regionales, lo que implicó para ella el cuidado y la vigilancia de numerosos museos en la capital y en el interior de la república, así como la instalación de otros tantos. Y como consecuencia natural de su talento, estuvo al frente del equipo artístico de dioramas del instituto, desde donde produjo espectaculares dioramas como *La cacería del mamut*, la *Ceremonia de invocación de la lluvia* o el mencionado *Mercado de Tlatelolco* ❖

\* Restaurador. Director del Museo del Carmen-INAH.



Exposición itinerante

# Las huellas de Teotihuacán recorren Europa

Roberto Velasco Alonso\*

*El pasaje majestuoso que escenifica* la ciudad de Teotihuacán ha sido objeto de fascinación desde el segundo siglo de nuestra era. En sus construcciones se puede leer el paso del tiempo, un imaginario ancestral reproducido gracias a un gran empuje de miles de almas durante cientos de años.

La exposición *Teotihuacán, ciudad de los dioses*, y *Teotihuacán, la ciudad de las misteriosas pirámides*, en su versión para Suiza, busca, además, sacar a la luz al menos un centenar de ejemplares nunca antes vistos, a fin de ilustrar con objetos los elementos de que se valieron los teotihuacanos para ornamentar sus edificios, para servir sus alimentos, para tejer su ropa, para honrar a sus gobernantes y para adorar a sus dioses. La intención es recrear, para el visitante, al teotihuacano viviendo su vida con la milenaria ciudad como escenario.

El recorrido de la muestra se inicia con la decoración arquitectónica de la ciudad. Se trata de explicar cómo y con qué estaban ornamentados sus edificios, públicos y de culto, en el exterior y en el interior, mostrando elementos constructivos tallados en piedra que soportaban mensajes simbólicos, algunos de ellos en rocas semipreciosas, de las que se presenta un selecto conjunto. En esta sección se aprovecha para dar una probada a las pinturas murales que también aderezaban las habitaciones.

Las delicadas técnicas y materiales que investían las manos artesanas de Teotihuacán son explicados con los objetos más preciosos, aquéllos utili-

zados en los palacios, para imaginar al teotihuacano vistiendo alguno de los numerosos modelos de ropa ilustrados en las figurillas que el pueblo moldeó a lo largo de 750 años. Prendas que permiten distinguir entre comunes, sacerdotes, nobles y gobernantes, para lo cual también se seleccionaron ornamentos y joyería, desde los meramente ornamentales, como las insignias que conectaban a sus portadores con las regiones sagradas, las esferas supremas.

Se hace énfasis en el estrato religioso-militar, ya que el Estado teotihuacano dedicaba muchos de sus esfuerzos a estas labores. Así, reconocemos un desarrollado sistema de control social donde las fuerzas supremas eran enarboladas como banderas del deber humano en el mundo, la tarea asignada a los teotihuacanos desde lo sagrado.

Un enorme conjunto de símbolos se conjugaban para interpretar el origen, designios y virtudes de personajes modelados por las energías divinas, los dioses que se materializan en animales fantásticos, una naturaleza pletórica de conciencia y brillantes astros que ejercían su voluntad sobre la tierra. De esta forma nos acercamos al pensamiento que giraba alrededor de las prácticas sociales, la agricultura, la cacería, la guerra, todas ellas investidas de una fastuosa ritualidad, simbología y misticismo, a lo que debemos adherir la experiencia melódica de los instrumentos que dramatizaban sus ceremonias.

El área de la religión abre paso al tema de la pintura mural, donde se esbozan pequeñas ventanas al mundo trascendental que envolvía la mente teotihuacana. Los trazos y los colores se convierten en el accionar de personajes, escenas místicas en todo su esplendor, en pasajes mitológicos o históricos, descritos en frases pictográficas.

El momento mismo de la creación artística nos lleva a la proyección del proceso creativo del muralismo. El artista, sus pigmentos, la preparación de los muros, los materiales y trazos son explicados al visitante paso a paso.

Con esta experiencia, el visitante está listo para imaginar otros ámbitos del arte, como la lapidaria, la joyería, los trabajos en concha y la cerámica.

La exposición concluye mostrando la trascendencia del pensamiento teotihuacano por medio de la difusión de ideas, símbolos, formas y técnicas que mantuvieron vigencia durante el tiempo en que Teotihuacán se erigió como la capital del mundo prehispánico (200-650 dC), llevando sus influencias desde la costa del Pacífico de Michoacán a Oaxaca hasta el norte de Veracruz y Quintana Roo, en el Atlántico. Símbolos, dioses y técnicas teotihuacanas reinterpretados por zapotecos, habitantes del centro de Veracruz, pueblos de Guerrero y grupos mayas.

La fama que adquirió Teotihuacán trascendió su tiempo y, por ello, la selección de objetos consideró presentar algunos testimonios de ideas teotihuacanas que perduraron por medio de formas y contenidos hasta la llegada de los invasores europeos, con una vigencia de casi mil 300 años.

Así termina el recorrido, que se compone de 308 objetos y lotes arqueológicos, procedentes de diez museos y colecciones privadas de México y tres euro-



**En esta página** Colecciones arqueológicas en el antiguo Museo Nacional **Fotografía** Ignacia Vidal

**Página siguiente** Escultura en cera de paraguero de Carmen Carrillo de Antúnez, col. Museo del Carmen **Fotografía** Ricardo Cardona

peas. Los esfuerzos del Instituto Nacional de Antropología e Historia requirieron de una también agotadora acción de dirección, coordinación, planeación y producción de las labores de más de un centenar de trabajadores, desde los que los hallaron, los estudiaron y clasificaron, restauraron y colocaron en vitrinas para presentarlos en los museos, hasta los equipos que concentran la información para gestionar las labores del préstamo y movimiento de las colecciones.

Esta "embajada teotihuacana", como el arqueólogo Felipe Solís, su curador, la llamó, inició su recorrido en la ciudad de Monterrey, se presentó en el Museo Nacional de Antropología y de allí se fue a París, al Musée du Quai Branly. Justo ahora se están terminando los trabajos de montaje en Zurich, donde se continuará mostrando a profundidad la fama y gloria de la más grande ciudad que haya conocido el continente americano precolombino.

La misión de propagar la grandeza y el poder de Teotihuacán se extenderá a otras cuatro de las principales capitales de Europa. De aquella monumental ciudad que hoy se yergue en ruinas, nuevamente se oyen las historias del Estado que logró ser uno de los más poderosos del mundo antiguo ❖

\* Historiador. Jefe de Movimiento de Colecciones del Museo Nacional de Antropología.

