

Anteponiendo memorias al olvido: 52 años, un *xiuhmolpilli* del Museo Nacional de Antropología

Eduardo Corona Sánchez*

En 1962 ingresé a la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Tenía mucho interés en ser antropólogo, en ubicarme en la historia y en la sociedad de la que formaba parte. Fue entonces cuando asistí a la inauguración del XXXV Congreso Internacional de Americanistas y observé en los pasillos del auditorio la maqueta del Museo Nacional de Antropología. Me pareció impresionante. En el auditorio escuché emocionado, durante la inauguración del congreso, después de los discursos en alemán y francés, el discurso en náhuatl del maestro Wigberto Jiménez Moreno. Hablaba de recuperar la grandeza de la historia prehispánica de México que se expresaba en la búsqueda y el encuentro con nuestra identidad. Teníamos un pasado y un presente propios no sólo fundamentados en los muchos hallazgos arqueológicos del México prehispánico, sino también en el rescate y valoración del presente multiétnico y pluricultural, expresado por las culturas indígenas contemporáneas que eran caracterizadas y revaloradas por la etnología, la lingüística y la etnografía.

Fue también muy significativo escuchar al presidente aceptar la propuesta de fundar un nuevo museo y saber que se contaba con un tiempo limitado a dos años para su construcción, por lo que se decidió incorporar en ese proyecto a los estudiantes de antropología interesados en formar parte de esa gran obra. Inicialmente fuimos contratados para catalogar las piezas obtenidas de excavaciones y las colecciones de objetos indígenas que resguardaba el viejo museo, así como para registrar su traslado al nuevo museo y apoyar los programas de trabajo de campo dedicados al rescate arqueológico y etnográfico proyectado por los investigadores encargados de definir los guiones del museo.

Me incorporé al trabajo de investigación que se realizaba en el Museo Nacional ubicado en la calle de Moneda. Al principio trabajé en la Bodega de Etnología, bajo la orientación de Lina Odena y Mercedes Olivera. Ahí conocí como compañero de trabajo a Plácido Villanueva, con quien aprendí técnicas de clasificación de los materiales culturales. Con esa experiencia me cambié a la Bodega de Arqueología, dirigida por la arqueóloga Amalia Cardos de Méndez, como ayudante del arqueólogo Jorge Canseco y como compañero de Otto Schöndube y de Rosa Reyna, quienes en esa época eran pasantes de arqueología. Ellos me introdujeron a la metodología de la clasificación de material arqueológico. Todo esto ocurría cuando el director del museo era el arqueólogo Ignacio Bernal, que tenía una gran personalidad y a menudo bajaba a la bodega para revisar el trabajo que realizábamos y nos instruía sobre el significado de las piezas. Así adquirimos experiencia y una serie de planteamientos y conocimientos que dejaron huella en el inicio de mi formación como arqueólogo.

* Investigador de la Dirección de Etnohistoria, INAH (ecorona_etnohistoria@yahoo.com.mx).



También aprendí técnicas museográficas y de resguardo de las piezas que se trasladaban al nuevo museo y no sólo me involucré como observador, sino también como protagonista en el cuidado del traslado de las esculturas mexicas en grandes grúas y camiones dispuestos *ex profeso* para el museo en construcción. Así, me tocó vivir cuando se trajo la escultura de la deidad de “jugo de la tierra” o Tláloc de la “casa de la sierpe” o Coatlinchán, con base en concesiones a las comunidades que la habían resguardado durante casi 13 siglos. Este hecho cobró un significado de cierta manera mágico y enigmático, ya que mientras la escultura era trasladada a la ciudad de México y daba la vuelta al Zócalo capitalino, llovió con gran fuerza, como si se tratara de un mensaje de los dioses que recuperaban espacios, al volver a la antigua ciudad de México-Tenochtitlán.

Los *macehualtin* del museo: el trabajo en la Bodega de Arqueología

Aprendí, junto con mis compañeros, a clasificar las colecciones de material arqueológico acumulado en el viejo museo de Moneda 13. Las bodegas del nuevo museo se ampliaban más y más, ya que junto con las piezas de las excavaciones del INAH resguardadas en cajas, llegaban muchas que habían sido exhibidas en las vitrinas del viejo museo: adquisiciones y productos de las

excavaciones realizadas en la isla de Jaina, Tlatelolco, Tlatilco, Zaachila y otros lugares. Había que resguardarlas y clasificarlas para su exhibición en las diferentes salas del museo.

Entonces el trabajo era organizado por el consejo de planeación, que distribuía las piezas de acuerdo con la cultura, región y sitio de procedencia. Se hicieron estantes armados *ex profeso* en las bodegas, tanto de Arqueología como de Etnografía, ubicadas en los sótanos del museo. Ahí estaban compañeros pasantes como Otto Schöndube, Rosa María Reyna y Silvia Garza Tarazona, y fueron llegando más estudiantes, entre los que recuerdo a Arturo Oliveros, Antonio García de León, Luis Barjau y Álvaro Brizuela, con quienes integramos un grupo de *macehualtin* en un *telpochcalli*. También resultó significativa nuestra amistad con los trabajadores oriundos de poblaciones indígenas, como Juanito, de Acolman, Eduardo y Nachito, de Oaxaca, y otros más que nos auxiliaban como ayudantes en nuestras tareas, conformando con ellos verdaderos equipos de trabajo. De ellos escuchábamos relatos sobre las tradiciones y las costumbres de sus lugares de origen.

Los guiones museográficos estaban definidos por nuestros maestros antropólogos, como Román Piña Chan, Ignacio Bernal, Carlos Navarrete, José García Payón, Roberto Williams, Barbro Dalhgren y el ingeniero Weitlaner, que nos visitaban y nos enseñaban a analizar las piezas.

También experimentamos con instrumentos musicales, en busca de diferencias de sonidos o escuchando variantes de tonos con el apoyo de etnomusicólogos de la Universidad Veracruzana, lo que asimismo puso a prueba nuestros conocimientos de antropología.

Trabajamos, investigamos, clasificamos y caracterizamos las representaciones zoomorfas y fitomorfas como parte de la interacción del ser humano con la naturaleza y como recursos de reproducción de la sociedad. Ese papel se demostraría en las vitrinas, en cuyo montaje funcionábamos como ayudantes de los arqueólogos y de los museógrafos e incluso, algunas veces, nos atrevíamos a tomar la iniciativa. Cuando se abrió el museo funcionamos como encargados de sala y como responsables de proyectos de investigación, ampliando la experiencia adquirida durante la construcción del museo.

La vivencia más importante como parte del museo fue, sin duda, la amistad que surgió entre nosotros como aprendices de antropólogos, iniciados, maestros y tamemes que transitábamos de *macehualtin* a *tecpanpouhque*, como Arturo Oliveros, Otto Schöndube y Andrés Medina, quienes trabajaban en proyectos de exploración arqueológica. Otros compañeros y yo hicimos también este trabajo, pero eso fue un poco más tarde.

Plácido Villanueva, Antonio García de León, Luis Barjau y Álvaro Brizuela, entre otros de los que me acuerdo, trabajaban en la Bodega de Etnografía, clasificando las colecciones de indumentaria, instrumentos, objetos rituales e implementos, aportados o adquiridos de entre los grupos nahuas de las diversas regiones, así como tarascos, totonacas, tepehuas y grupos del norte como los coras, huicholes, kikapoos y tarahumaras. Catalogábamos materiales culturales, registros y expresiones de sus formas de vida actual, con criterios que rebasaban las limitadas especificaciones de las fichas de catalogación, e implementando en el museo formas de resguardo y protección, más que de esas colecciones, de las tradiciones que les dieron lugar.

Éramos un grupo de aprendices de arqueólogos, etnólogos y antropólogos sociales, que compartíamos experiencias de trabajo en un ámbito de compañerismo basado en nuestra juventud, ya que todos éramos más o menos de la misma edad: entre 18 y 21 años. Así, del museo surgió una amistad que nos permitía platicar con libertad sobre el momento que nos tocaba vivir como antropólogos en formación y sobre el papel que cumplíamos en el museo, desde su corazón, en lo

profundo del inframundo, en las bodegas, en busca de evidencias históricas de culturas del pasado o del presente, rodeados de muros y anaqueles para resguardar piezas, las cuales eran la expresión tangible de distintas formas de vida y que constituían el corazón del museo. Era lo que animaba a las salas y a las vitrinas, no como escaparates, sino como espacios que permitían que se contara la historia de la que formaron parte.

Sabíamos de otros compañeros que no siempre se encontraban entre los muros del museo en construcción, que formaban parte de los proyectos de rescate arqueológico o etnográfico y que participaban en exploraciones de trabajo de campo, como las que se implementaron en La Ventilla, en Teotihuacán, o en la isla de Jaina, entre otros sitios, así como el magno proyecto de Teotihuacán que realizaba el doctor Ignacio Bernal.

Otros compañeros, pasantes de antropología, formaron parte de expediciones de trabajo etnográfico que coordinaban antropólogos reconocidos como Fernando Cámara, Roberto Weitlaner o Barbro Dahlgren, entre otros, y que eran responsables de los guiones de las salas del museo. En éstas también participaron compañeros estudiantes como Andrés Medina, que trabajó en el montaje de la Sala Maya, en el área de los mayas de Tierras Altas, y en la adquisición de materiales etnográficos de la parte norte de los Altos de Chiapas: Tenango, Yajalón, Chilón y en la región chol. De igual manera Roger Bartra colaboró como ayudante de Guillermo Bonfil Batalla, que se proponía dotar a las salas del museo con objetos usados en la celebración del Día de Muertos en Michoacán (Bartra, 2005: 335).

La unión del pasado con el presente: la construcción del Museo Nacional de Antropología

Para 1963 ya funcionaba la propuesta hecha por los antropólogos del INAH para crear el Museo Nacional de Antropología en el bosque de Chapultepec, bajo la dirección del arqueólogo prehistoriador Luis Aveyrya y varios antropólogos que ya mencioné. De manera paralela, la construcción avanzaba a cargo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien, con base en su estrecha relación con los antropólogos, avanzaba de manera audaz con nuevas propuestas de comunicación y diseño, en un marco sincrético que recuperaba, en su planeación y construcción, ciudades y estilos del México prehispánico. Así, según el arquitecto Marquina, el museo “expresa un gran equilibrio, refleja el senti-



do del mundo prehispánico, ubicándolo en el contexto contemporáneo. La gran simbiosis que constituye lo mexicano" (*idem*).

Al respecto, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (2005: 36) escribió:

Para la solución arquitectónica del Museo Nacional de Antropología fue fundamental el hecho de que el contenido, es decir, nuestra historia prehispánica, resultara congruente con el continente que lo alojara, es decir el edificio. Por ello, siempre se persiguió la armonía total del ámbito arquitectónico con el mensaje de su contenido. Nunca nos guiaron las pretendidas arquitecturas "de vanguardia"; deseábamos unificar, con respeto, el valor cultural de nuestra historia prehispánica con la arquitectura, técnica y respeto, el valor cultural de nuestra historia prehispánica con la arquitectura, técnica y materiales propios de la época. Imaginábamos aquello que habría hecho el constructor prehispánico si hubiera tenido acceso a las nuevas técnicas de edificación y a la disponibilidad de los materiales y sistemas producto de las nuevas tecnologías.

Al seleccionar los acabados arquitectónicos perseguimos conservar los valores de respeto de los materiales

naturales, su color y su textura característicos, especialmente de las culturas olmeca, maya, teotihuacana y nahua, pero concebidos y aplicados por mexicanos de hoy.

Los tecpanpouhque

Marquina también observó la importancia de la gran capacidad productiva de los obreros mexicanos en la construcción del museo. Con base en esto se planeaban los tiempos de construcción y sus niveles de calidad, y en muchos casos de excelencia, al reconocer y partir "del gran empeño y la dedicación del obrero mexicano cuya dinámica en ejecución tanto contribuyó a dar prestancia a esta extraordinaria obra" (Marquina, 1994: 92). Y agregaba:

Eran dignos de verse, y ahora de recordarse, los días inolvidables en que se hizo esta obra, turno tras turno de trabajadores incansables en un ruido constante, ya por el labrado de la piedra, ya por el continuo movimiento de obreros; impresionantes por la noche, iluminado por multitud de fogatas, útiles en el trabajo o en la preparación de sus alimentos, era aquello una feria del trabajo (*idem*).

Se trataba de un hormiguero de seres humanos, un conjunto de talleres, uno tras otro, de artistas, de arquitectos, y nosotros saltando por todos esos espacios como chapulines, de allá para acá, lo cual me hacía pensar en cómo se debían de haber construido las pirámides de Teotihuacán, de Tenochtitlán o de Xochicalco, con un enjambre de peones, canteros, albañiles, zapadores, ahora armando las varillas, haciendo los cimientos, trabajando la madera, diseñando los pisos, como si estuvieran conscientes de lo que estaban haciendo y que debía realizarse en un plazo de 730 días, dos años, 104 semanas.

Y alrededor de ellos, como verdaderos *tlamatinime*, aparecían por aquí y por allá los creadores de ese gran imaginario: Luis Aveleyra, Ignacio Bernal, Román Piña Chan, Barbro Dahlgren, Jorge Acosta, Alfonso Caso, Alberto Ruz, Fernando Cámara Barbachano, Arturo Romano, Javier Romero, Mauricio Swadesh, Roberto Weitlaner; es decir, los arqueólogos, antropólogos sociales, etnólogos, antropólogos físicos y lingüistas responsables de los guiones de esa obra. Estaban rodeados, además, por un laboratorio de sonido dirigido por Raúl Helmer, así como laboratorios de fotografía

donde laboraban compañeros antropólogos como Andrés Medina, en asociación con Alfonso Muñoz y Guillermo Bonfil Batalla, a más de los talleres de artistas con sus ayudantes y modelos plasmando obras que se insertarían en esa mole para reflejar la presencia del ser humano como hacedor de esas culturas.

Los tetepanctle

Los que veían y sentían surgir día tras día esa obra eran, por un lado, los arquitectos Ramírez Vázquez y Campuzano, quienes con el apoyo financiero de Fernando Ortiz Mena y del CAPFCE, aunado a la voluntad de Uruchurtu, cuidaban cada detalle del trabajo y dirección de los arquitectos e ingenieros, así como los talleres de obreros especializados, como el de herreros o el de los carpinteros, que trabajaban la madera de Chiapas o diseñaban muebles inspirados en el formato prehispánico, y los canteros, que se ocupaban del tecali de Puebla, el mármol del 30 de Guerrero, el tezontle de Chiconauhtla, o bien los artesanos, artistas en plástico y acrílico guiados por Antúnez, que recreaban el mercado de Tlatelolco.



Visitantes sobre el monolito de Tláloc, en Coatlinchán **Fotografía** © Archivo Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México

Se podía sentir y revivir el pasado al recorrer las salas emplazadas entre la arquitectura que conmemoraba edificios de identidad prehispánica, los cuales reencontraron su espacio y cobraron vida en el nuevo museo, como el Palacio de las Monjas de Uxmal, emulado por la gran plaza del Museo Nacional de Antropología, con las celosías de serpientes metálicas del artista Miguel Felguérez, al igual que las equis ensambladas de madera que también emulaban la celosía del Palacio de las Monjas, revivido al enmarcar el espacio de acceso al recinto, así como las escalinatas con moldura y de peralte corto y huella tendida, realizadas en mármol como expresión de un sobrio acceso al pasado y a lo incognoscible, que conducían tanto a la biblioteca como a la ENAH, con su sobrio patio de columnas, al igual que los patios columnados de los consejos que concentraban a los jóvenes guerreros de Tula.

Se recuperaron, en lo imaginario, las grandes ciudades del México prehispánico a través de las maquetas del Tajín, Monte Albán, Teotihuacán, Chichén Itzá y Palenque, entre otras. Resultado de verdaderos arquitectos e ingenieros, ahora eran reproducidas por los *amanteca*, artistas meticulosos, especialistas del trabajo de acrílico y de plástico que recuperaban el urbanismo mesoamericano, tal como lo hicieron quienes recrearon la cacería del mamut en los llanos de Tepexpan, o el trabajo femenino en la domesticación del maíz, o las escenas del mercado de Tlatelolco, figura por figura, para dar vida a diferentes personajes que formaron parte del entramado de la vida social y que Cortés y Bernal Díaz del Castillo describieron, impresionados, al referirse a este mercado, con más de 60 000 almas, “tan grande como dos veces la ciudad de Salamanca” (Cortés, 1967: 77).

Se reprodujeron también a escala, en acrílico, los relieves de Chalcatzingo, con los sacerdotes ofrendantes y controladores del tiempo; de igual manera los murales de los danzantes de Monte Albán, o la fachada de un templo Puuc, o las estelas de Piedras Negras y de Quiriguá. Y qué decir de la reproducción del templo de Quetzalcóatl y del Quetzalpapálotl de Teotihuacán, o la tumba de Pakal en Palenque, cuya grandeza ahora era posible admirar con la misma escala y la cual hacía sentir, en términos escenográficos, que uno estaba allí, formando parte de esa historia. Lo mismo se experimentaba en la reconstrucción de la Tumba 104 de Monte Albán.

Se recreaba y revaloraba así la capacidad de trabajo alcanzado a través de las réplicas de algunas de las

piezas de orfebrería encontradas como ofrendas en la Tumba VII de Monte Albán, Oaxaca, junto con el escudo de oro y turquesa de Yanhuitlán y otros objetos de oro, los cuales se podían admirar junto con la cerámica tipo códice de Zaachila y una parte reconstruida de un espacio del inframundo, la tumba explorada por Roberto Gallegos, que en conjunto conducen a reconocer los logros alcanzados en la capacidad de trabajo del ser humano mesoamericano.

In tlacuilome

Y qué decir de los talleres de pintores de murales como los paisajes del Dr. Atl y sus ayudantes, que, al igual que el jaguar de Tamayo, que el arribo del hombre asiático por el estrecho de Bering de Iker Larrauri, los mapas de Mesoamérica y de varias regiones de Miguel Covarrubias, la construcción de las ciudades de Camarena, y muchas imágenes más sobre la historia de Tula, la caída de Teotihuacán por Raúl Anguiano, la huida de Quetzalcóatl en su balsa de serpientes, la cosmovisión maya y nahua, entre muchos más, traducían en imágenes los procesos que explicaban y daban marco a esa historia prehispánica.

Así, tanto los paisajes como las fiestas, los mitos, las leyendas y la cosmogonía indígena cobraban vida y realce bajo sus pinceles.

En ese sentido, el arquitecto Ramírez Vázquez (2005: 55) hacía énfasis en la entrega, capacidad, altruismo y ética en la colaboración y presencia de los artistas en este magno recinto:

En el Museo Nacional de Antropología están presentes las obras de muchos artistas que han sido Premio Nacional de Arte, reconocidos por el gobierno de México, Jorge González Camarena, el Dr. Atl y Nicolás Moreno, Alfredo Zalce, Pablo O'Higgins, Mathias Goeritz, Carlos Mérida, Leonora Carrington y Rufino Tamayo, entre otros, ninguno de los cuales cobró un solo peso por su participación.

Baste decir que los artistas no fueron seleccionados en forma incidental, sino como consecuencia directa del guión y propósito museográfico determinado por el asesor científico de cada área; por lo tanto no debe considerarse como una exposición de arte contemporáneo paralela dentro del museo, las obras son parte misma del contenido conceptual de diversas salas.

Por su lado, el arquitecto Ignacio Marquina (1994: 92) precisaba:



Acierto muy laudable fue la participación de los pintores mexicanos, quienes dieron un grande sentido y un valor estético e histórico a esta aportación: ya la decoración abstracta de Carlos Mérida, la síntesis del mestizaje que incluye Jorge González Camarena, el trazo del mural en la Sala de Mesoamérica, de José Chávez Morado, la participación de Mathias Goeritz, que recupera las fórmulas de los coras y huicholes; Pablo O'Higgins, quien recordó los campos michoacanos, el hábitat de los tarahumaras y reminiscencias del occidente y el estupendo mural de Rufino Tamayo que nos hace ver la lucha entre Quetzalcóatl y Tezcatlipoca.

Con base en un diálogo con los arqueólogos y etnólogos, los pintores del museo recuperaban los mitos indígenas. Con sus pinceles cobraron vida los símbolos, las leyendas y las historias recuperadas de los códices, las crónicas o expresos en las pinturas rupestres, la pintura mural teotihuacana y los murales de la Tumba 104 de Monte Albán, reproducidos en forma excelente por Agustín Villagra y José Santos, al igual que las batallas de los murales de Bonampak realizados por Rina Lazo, y otros ejemplos más que compartían ahora el espacio de las salas con los murales contemporáneos que expresan los paisajes del valle de México, las fórmu-

las de vida maya, las diferentes formas de desarrollo de la humanidad, sus tradiciones y su cosmogonía.

La reproducción de los murales prehispánicos, junto con murales contemporáneos, no se expresaba como un arte sobre otro, ya que no competían, sino que se articulaban de manera consecuente, como parte y producto del proceso social e histórico de la formación social mexicana, como nación, al igual que la lietoescultura en relieves de acrílico o la fotografía y las reproducciones de códices, o de estructuras, integradas al imaginario y al discurso del museo como parte de su museografía, ayudando a generar la toma de conciencia social de un devenir histórico, como en el caso del resumen histórico labrado en la columna que sostiene el paraguas por los hermanos Chávez Morado: allí, siguiendo el concepto y guión de Jaime Torres Bodet (Ramírez, 2005: 40), se explica el papel del museo en relación con la política económica y social de López Mateos hasta ese momento (1964), como parte y producto de una historia ancestral de culturas originarias que se mestizaron para forjar una nueva historia y un país, agredido en su devenir desde el exterior en su proceso de integración a la historia universal, pese a lo cual continuaba empeñado en su sino histórico como nación.

Los *tlamatine*: recuperación de la historia, los mitos y los símbolos

Tampoco se olvida la memoria histórica que recuperaron los párrafos seleccionados por Ángel María Garibay, Miguel León Portilla y los asesores de cada sala, recuperados del *Popol Vuh*, del *Chilam Balam*, del *Códice Matritense*, de los *Memoriales de Culhuacán*, de los cantos de Huexotzinco o de los consejos de los Huehuetlatolli, registrados por los *tlatinime* mesoamericanos, y que ahora recuperaban los arqueólogos, historiadores y etnohistoriadores para transmitir esa filosofía en lápidas de mármol colocadas en los accesos a las diferentes salas del museo.

Por ningún motivo quiero dejar de mencionar el papel de los museógrafos y discípulos de Fernando Gamboa, Carlos Pellicer, Rubín de la Borbolla y Luis Covarrubias, como Mario Vázquez y Alfonso Soto Soria (*ibidem*: 52), con ayudantes como José Lameiras y Manuel Oropeza. En palabras de Ramírez Vázquez (*idem*):

Para que la lógica diversidad no hiciera perder la identificación integral del museo proyectaron y definieron alternativas de soportes horizontales para las piezas, variantes modulares de vitrinas aisladas o adheridas que se fabricaron en serie y se utilizaban de acuerdo con la congruencia de la sala. Igualmente se presentó una gama de cédulas, colores y tipografías que podían aplicarse con libertad. Esto permitió que, a pesar de la diversidad de tratamiento de los curadores, en el Museo Nacional de Antropología hubiera una unidad en el conjunto, sin distorsionar el carácter propio de cada sala.

Los *amanteca*

Se trataba de una museografía innovadora, que articulaba el trabajo antropológico de investigación con las propuestas arquitectónicas y museográficas y el trabajo especializado de artistas. Es decir, un conglomerado interdisciplinario, de gente que conocía, que aportaba ideas y las participaba.

Sin embargo, el papel de la eficiencia no sólo descansaba en el conocimiento académico adquirido y transmitido, sino también en el esfuerzo humano, el cual requirió su gestación. Allí laboraban cientos de obreros, se construyeron talleres donde se concentraba el trabajo especializado de carpinteros, escultores, artistas plásticos, pintores especialistas en el traba-

jo de plástico, del hule y del acrílico, que reconstruían en detalle las escenas que impresionaron a Cortés y Díaz del Castillo y que siguen impresionando al público visitante.

Además, al igual que en el campo arquitectónico, se realizaban varias fases consecuentes de trabajo al mismo tiempo. Así, los albañiles, con sus maestros, gañanes o chalanes, recortaban y pulían las lápidas de cantera o de mármol del 30, o los mosaicos de mármol de Tepeaca o de tezontle de Chinauhtla y basalto del Ajusco, para conseguir, a partir del aprovechamiento de nuestros recursos mineros, un acabado consecuente con nuestro paisaje altioplánico.

Al mismo tiempo, los maestros carpinteros realizaban en maderas serranas y tropicales las láminas que cubrirían los muros o mamparas, definidos por los museógrafos en términos de un programa museológico de comunicación, diseñando nuevas formas de exponer las piezas con estanterías que imprimían movimiento a la exposición de cada pieza, producto de la historia mesoamericana, obtenida de excavaciones, reconstruida por especialistas e interpretada por arqueólogos o etnógrafos, como un conocimiento de orden científico antropológico que ahora era transmitido en el museo, a modo de ponerlo al alcance de los visitantes nacionales e internacionales para revalorar la cultura del ser humano.

De cierta manera se reproducía esa capacidad y distribución de trabajo de los pueblos y civilizaciones mesoamericanas, de alguna manera emuladas y resurgidas gracias a los obreros *tecpanpouhque*, artistas *amanteca*, *tlatilizmatini-tlacatlacuilo* y sabios-*tlatinini tlamacachioni*, arquitectos-tolteca, escultores-*tetepancte*, ingenieros, museógrafos-*tequihua* y antropólogos-*mihmatini*, junto con sus aprendices-*tlatequipanohuani*, del Cemanáhuac del México contemporáneo.

No debemos menoscabar las esculturas originales, producto de los *tetepancte* mesoamericanos, como el luchador y las cabezas colosales olmecas, las estelas de Veracruz y las de Monte Albán, el tablero del Templo de la Cruz de Palenque, las estelas mayas de Yaxchilán, la Chalchihutlicue y la estela de La Ventilla de Teotihuacán, el atlante de Tula, la Coatlicue, la Piedra del Sol, la maqueta, la piedra de Tizoc de Tenochtitlán, y muchas más que se mostraban como dignos ejemplares de una capacidad creativa, estética, del trabajo civil de las sociedades mesoamericanas.

Tampoco podemos dejar de lado las expresiones de cerámica olmeca, huasteca, tarasca, de occidente,

mixteca, entre otras, que parecen recién elaboradas, con cánones que se antojan modernistas o demasiado prácticos y difíciles de describir, resultado más de manos de artistas que de artesanos.

Y qué se puede decir de los grupos de población originarios del México indígena multiétnico, expresados por los huicholes, los otomíes, mayas, totonacos y mixtecas, entre muchos otros que aportaron su mejor artesanía, sus utensilios de vida diaria a través de las pesquisas de etnólogos y antropólogos sociales, e incluso musicólogos que recorrían sus comunidades para recuperar tradiciones y manifestaciones culturales de ese momento, o asimismo accedían al museo para construir con sus propias manos, con los propios materiales de las regiones en las que habitaban, sus propias casas o habitaciones, sus templos o sus mercados, acompañados de igual forma a escala museográfica por pintores contemporáneos que supieron captar su imaginario o pintaron el paisaje para encuadrar o contextualizar esas formas de vida étnica indígena, ampliada mediante la museografía del acrílico, de la carpintería y de la albañilería, a modo de reconstruir sus espacios sagrados.

O bien las figuras o esculturas obtenidas de los modelos humanos, de los personajes indígenas, con la intención de reconstruir algunas de sus fiestas, ritos, formas y fórmulas de vida y de mercado, con la intención de recuperar o recorrer por el museo las diferentes regiones indígenas que expresaban su ingenio y conocimientos ancestrales y propios, desde Chiapas hasta Chihuahua o Baja California. Ahora podíamos ver a un México que, más que desconocido e ignorado, era recuperado en estas salas en las que, más que un museo con vitrinas o escaparates, era una especie de espejo de las propias culturas que reconstruían allí sus modos de vida en un plano plural, igualitario, junto con los demás técnicos involucrados en su quehacer.

El recuerdo de lo olvidado

En este sentido adquirió especial importancia, dado el carácter del museo, la ya inexistente sala de Introducción a la Antropología. A ésta se ingresaba por un mural de la inspiración de Jorge González Camarena donde, como introducción, no sólo se planteaba el papel de la investigación antropológica, o más bien la diversidad de formas de expresión humana a escala universal como expresión del estudio de la antropología, sino del quehacer del antropólogo físico, del lin-

güista, del arqueólogo, con ejemplos de tipo universal como ataúdes egipcios, esquemas del trabajo arqueológico de la estratigrafía y una serie de instancias más que permitían que el gran público se identificara con la labor antropológica.

Otra sala que ya no existe en el museo era la de Mesoamérica, donde museográficamente, según Piña Chan, se caracterizaban las diferentes regiones étnicas que definían e integraban esa área cultural, a través de un plano que servía de eje para las visitas a las diferentes salas. Esa Sala de Mesoamérica tenía su contraparte en la Sala de Orientación, aún vigente, donde por medio de una serie de dioramas de gran calidad, ubicados en diferentes planos con base en un sistema rotativo y de pequeños elevadores, se iba reseñando el trabajo antropológico realizado en torno al México prehispánico.

Uno y todo: la complejidad del museo

En sus memorias, Ignacio Marquina (1994: 92) se refiere a la diversidad del conjunto de instancias que componían el museo:

La planeación de esta obra permite destacar las dotes de Ramírez Vázquez. Trató de construir un museo científico y educativo, se planearon talleres, laboratorios, lugares para estudio, oficinas, locales de investigación, un gran auditorio, auditorios pequeños pensando en traducción simultánea y todo aquello que completara los elementos para su precisa función, además de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y la ENAH. Nada escapó al proyecto de este magnífico edificio, teatro al aire libre, área de juegos, cafetería y restaurante, todo ello fue pensado y todo ello ejecutado.

Si bien para su proyección como museo se comparó con otros recintos en el ámbito mundial en cuanto a los diferentes espacios que lo integraban, también se partió del modelo ya existente del Museo Nacional de la calle de Moneda.

A principios de la década de 1950, entre los investigadores que había en el Museo Nacional, en los campos de la antropología social, la etnología y la etnohistoria teníamos, entre otros, a Patricia Barreda, Fernando Cámara, Ricardo Pozas, Silvia Rendón, Roberto Weitlaner, Pedro Carrasco, Barbro Dahlgren, Concepción de la Calle, Julio de la Fuente, Wigberto Jiménez Moreno y Arturo Monzón.



La articulación del museo con la ENAH, la biblioteca, Servicios Educativos y otras áreas de investigación eran ya parte de su complejo académico y como unidad académica al servicio de la comunidad. Todo esto como expresión del consejo de planeación, que conjugaba a los antropólogos, museólogos, artistas y compañías responsables del diseño arquitectónico y que Ramírez Vázquez y las compañías de arquitectos que contrató consideraron, tradujeron y modernizaron.

El amoxcalli

De este modo se construyó un amplio recinto para la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, de sobrio diseño, que le confería carácter y prestancia a la política de resguardo y consulta de la amplia colección

de libros incunables y documentos, resultado de la formación de México como nación desde el momento de la Independencia, así como revistas, una hemeroteca y el más importante acervo de códices en México, para los cuales se construyó un recinto especial. También se contó con un espacio para la investigación, donde trabajaba Eulalia Guzmán.

El acervo era procurado y dirigido celosamente por don Antonio Pompa y Pompa, su flamante director, y por Óscar Sambrano, que no olvidaba nada de la historia de la biblioteca. De él recuerdo las pláticas que sostenía con Antonio Pompa y Pompa y con José Corona Núñez, con quienes se armaba un verdadero trío que armaba y amenizaba anécdotas y conocimientos sobre la defensa de las colecciones de la biblioteca y la historia de México.

Se trataba de un repositorio actualizado en antropología donde los estudiantes encontrábamos la bibliografía requerida por los maestros para afianzar nuestra formación y la elaboración de la tesis. De hecho era un punto necesario en nuestra formación académica y asimismo para convalidar el trabajo de investigación antropológica que realizaban investigadores tanto nacionales como extranjeros. Por ese motivo, para aquellos momentos albergaba un área de investigación, un pequeño auditorio para impartir la docencia o para complementar la política de difusión en ciclos de conferencias.

El *calmecac*

De manera simétrica, al otro costado de la biblioteca, a lo largo de un pasillo armado con techos que simulaban la bóveda falsa maya, se encontraba la ENAH, la cual se asemejaba a uno de los patios columnados que conformaban los diferentes consejos de guerreros en que se organizaba el Estado tolteca de Tula.

La ubicación de las oficinas, del auditorio y de las aulas de diferente tamaño alrededor del patio permitían la convivencia e integración de los estudiantes, los cuales se distribuían hacia los salones donde se impartían las clases.

Para esos momentos la ENAH contaba con maestros de gran valía, como Jorge A. Vivó, que impartía geografía humana; el maestro Garcés, que impartía culturas asiáticas; don Pedro Bosch Gimpera, profesor de prehistoria; Johana Faulhaber, que disertaba sobre la caracterización del cuerpo humano desde el punto de vista de la antropología física y que ponía a prueba, mediante una caja con huesos de diferentes edades y sexo que había que analizar; José Luis Lorenzo, con su rigor científico; Román Piña Chan, disertando sobre Mesoamérica, y Wigberto Jiménez Moreno, hablando sobre la historia antigua de México o dialogando en náhuatl con Horcasitas.

También fueron significativos en nuestra formación como antropólogos maestros como Julio César Olivé, Beatriz Barba de Piña Chan, Carlos Martínez Marín, Carlos Bosch García, Jaime Litvak, Noemí Castillo, Ángel Palerm, Evangelina Arana, Eduardo Noguera y muchos más que transitaban por las aulas y los pasillos de la ENAH, discutiendo las nuevas concepciones de la antropología mexicana y universal.

Ese sentido didáctico y educativo del museo era parte de las consignas que le daban cuerpo en relación

con la Secretaría de Educación Pública, de la que forma parte el INAH. Por eso, desde 1952 se contaba con un Departamento de Servicios Educativos en el museo de Moneda 13. Ésta fue una de las instancias que recuperó Torres Bodet, para quien el Museo Nacional de Antropología adquiría importancia en la formación de una conciencia de identidad nacional. Por eso la visita al museo se integró a sus programas escolares, desde la enseñanza primaria hasta la preparatoria.

Esa sección educativa se encuentra ambientada con murales de Fanny Rabel, los cuales aluden al papel de la educación en todos los tiempos de la formación social mexicana, desde la época prehispánica hasta la contemporánea. Por su parte, los murales de Regina Raull estilizan a la sociedad mexicana en sus formas de producción e intercambio, el ciclo de vida y la cosmogonía de una manera accesible y comprensible para los educandos.

En esa sección había, además, un auditorio que, a modo de taller, contaba con mesas para pintar o esculpir. Allí los educandos no sólo reproducían a su manera la pieza observada en el museo, sino que también podían identificar las obras reproducidas como parte y producto de lo mexicano o del ser mexicano. Conformar una conciencia social con identidad nacional era parte de una política impulsada por la SEP desde Manuel Gamio (1883-1960), expresada en el mensaje que dejó transcrito en la placa del museo que recibe al visitante:

VALOR Y CONFIANZA ANTE EL PORVENIR HALLAN LOS PUEBLOS EN LA GRANDEZA DE SU PASADO. MEXICANO, CONTÉMPLETE EN EL ESPEJO DE ESA GRANDEZA. COMPRUEBA AQUÍ, EXTRANJERO, LA UNIDAD DEL DESTINO HUMANO. PASAN LAS CIVILIZACIONES, PERO EN LOS HOMBRES QUEDARÁ SIEMPRE LA GLORIA DE QUE OTROS HOMBRES HAYAN LUCHADO POR ERIGIRLAS.

El licenciado Adolfo López Mateos aludió en su discurso de inauguración a la historia de México recuperada por la antropología, como expresión del pasado y el presente del México indígena, que se contrasta con el México de hoy:

El pueblo mexicano levanta este monumento en honor de las admirables culturas que florecieron durante la era precolumbina en regiones que son ahora territorio de la República. Frente a los testimonios de aquellas culturas, el México de hoy rinde homenaje al México indígena, en cuyo ejemplo reconoce características de su originalidad nacional.



Adolfo López Mateos recorre el MNA durante su inauguración **Fotografía** © Archivo Casasola, FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México

El resguardo de la memoria:

Axcan Nican, el 17 de septiembre de 1964

La mañana del 17 de septiembre de 1964, después de la noche del Grito del 15 y del desfile militar del 16, se cumplieron 500 días desde el anuncio oficial realizado en el marco del XXXV Congreso Internacional de Americanistas, el 20 de agosto de 1962. La construcción se había iniciado seis meses después, en 1963. Aunque se había acelerado el paso en las labores y redoblado las guardias, no estaba del todo terminado, por lo cual desde seis semanas antes se estableció una estrategia que descansaba en el valor del trabajo humano. Se organizaron equipos que implicaron la transición

del grupo interdisciplinario de proyección del museo a una organización estamentaria en el trabajo de ejecución: equipos en que participábamos nosotros llevando y trayendo con nuestros carritos las piezas ya clasificadas para su exhibición.

Según el arquitecto Ramírez Vázquez (2005: 57): “Así, se organizaron cuadrillas por sala, a cargo del aspecto científico, con un arquitecto residente, un museógrafo, su electricista, su carpintero, su instalador, su vidriero, su pintor, su redactor de cédulas, etc.; es decir, un equipo completo dedicado específicamente a cada sala, de tal forma que las seis semanas sí fueron suficientes para trasladar e instalar, y que se inaugurara el museo, completo, en el día señalado”.

El museo contaba con varios talleres de trabajo en acrílico, carpintería, herrería, serigrafía, de arquitectura, museografía, entre otros, algunos de los cuales siguieron funcionando después de la inauguración, como instancias ubicadas en el sótano, en el inframundo aquel que le daba vida al supramundo conformado por las salas de exhibición.

Para el presidente de la República el museo significaba, como lo comentó alguna vez a Óscar Sambrano, lo mismo que el Palacio de Correos significó para Porfirio Díaz: la capacidad del México actual de levantar palacios a la cultura.

En ese plano son vehementes también los recuerdos del arquitecto Ramírez Vázquez (*idem*):

La presencia del Estado Mayor Presidencial obligó a que el día anterior, a partir de las ocho horas, desalojáramos todos los enseres de trabajo, carpintería, pintores, albañiles, plantas, jardineros, etc., para ubicarlos en los espacios provisionales habilitados en el Auditorio Nacional. A las 11 de la noche, el H. Cuerpo de Bomberos de la ciudad de México llevó a cabo la limpieza total de la plaza y descubrió el piso de mármol blanco, ya pulido y brillante, que se había empapelado para protegerlo.

De esta forma entregamos el Museo Nacional de Antropología, totalmente terminado y equipado, para que se inaugurara a las nueve de la mañana del 17 de septiembre de 1964.

Faltaban, sin embargo, algunas cosillas por terminar, y así, desde la noche anterior y a lo largo de la mañana, los estudiantes y pasantes de la ENAH, con batas de bodegueros, estuvimos empujando mamparas o sellando vitrinas, con el corazón en la mano, viendo la obra en que habíamos colaborado por dos años, como niño que nació y creció demasiado rápido, pero lleno de vigor y de osadía: el magno Museo Nacional de Antropología.

Allí estaban también presentes todos los maestros investigadores, creadores de los guiones y forjadores del museo, los arquitectos, los ingenieros, los museógrafos y sus ayudantes, los artistas, los pintores y los oficiales de artes plásticas, los modelos, los artesanos carpinteros, los herreros, los administradores, los policías, y nosotros, que hacíamos valla en la salas para dirigir a la comitiva que acompañaba al presidente de la República, Adolfo López Mateos.

Hacían acto de presencia, como testigos de ese momento histórico que quedó sellado en una estela de

identidad maya diseñada por Wigberto Jiménez Moreno, políticos nacionales y extranjeros, intelectuales, periodistas de radio y de televisión, estudiantes de la ENAH, de la UNAM y de otras universidades, y gente en general que siempre anda por Chapultepec, incluso procedente de varios estados y poblados indígenas, algunos de ellos agolpados alrededor de esa gran mole del Tláloc de Coatlinchán que se transformó en el ícono del recinto.

Y había mucha gente más de la que ya no me acuerdo, si bien aún evoco los discursos del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, del arquitecto Ignacio Marquina, del doctor Jaime Torres Bodet y del presidente Adolfo López Mateos.

Hoy, 17 de septiembre de 1964, tengo la honda satisfacción de inaugurar el nuevo Museo Nacional de Antropología, monumento erigido por el pueblo mexicano en honor de las admirables culturas que florecieron, durante la era precolombina, en regiones que son ahora territorio de la República.

Frente a los restos de aquellas culturas, el México de hoy rinde homenaje al México indígena, en cuyo ejemplo reconoce características esenciales de su originalidad nacional.

Que la grandeza de ayer inspire siempre, en la Independencia, nuestros esfuerzos para realizar dignamente la historia de la patria (*Boletín INAH*, 1964).

Se reconocía de esta manera la trascendencia del Museo Nacional de Antropología en la historia y en el devenir de México, como parte de un esfuerzo que se enmarcaba en nuestra independencia política y social como nación.

En ese contexto formativo, quiero reiterar que, para mí, incorporarme a la gestación del nuevo museo significó formar parte de ese México que transitaba hacia la modernidad con base en el trabajo de investigación antropológico comprometido con la formación social mexicana a la que pertenecemos.

Bibliografía

- Bartra, Roger, "Sonata etnográfica en no bemo!" en *Museo Nacional de Antropología*, México, Conaliteg, 2005.
Boletín INAH, septiembre de 1964.
Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, México, Porrúa, 1967.
Marquina, Ignacio, *Memorias*, México, INAH, 1994.
Ramírez Vázquez, Pedro, "El museo hace 40 años", en *Museo Nacional de Antropología*, México, Conaliteg, 2005.

