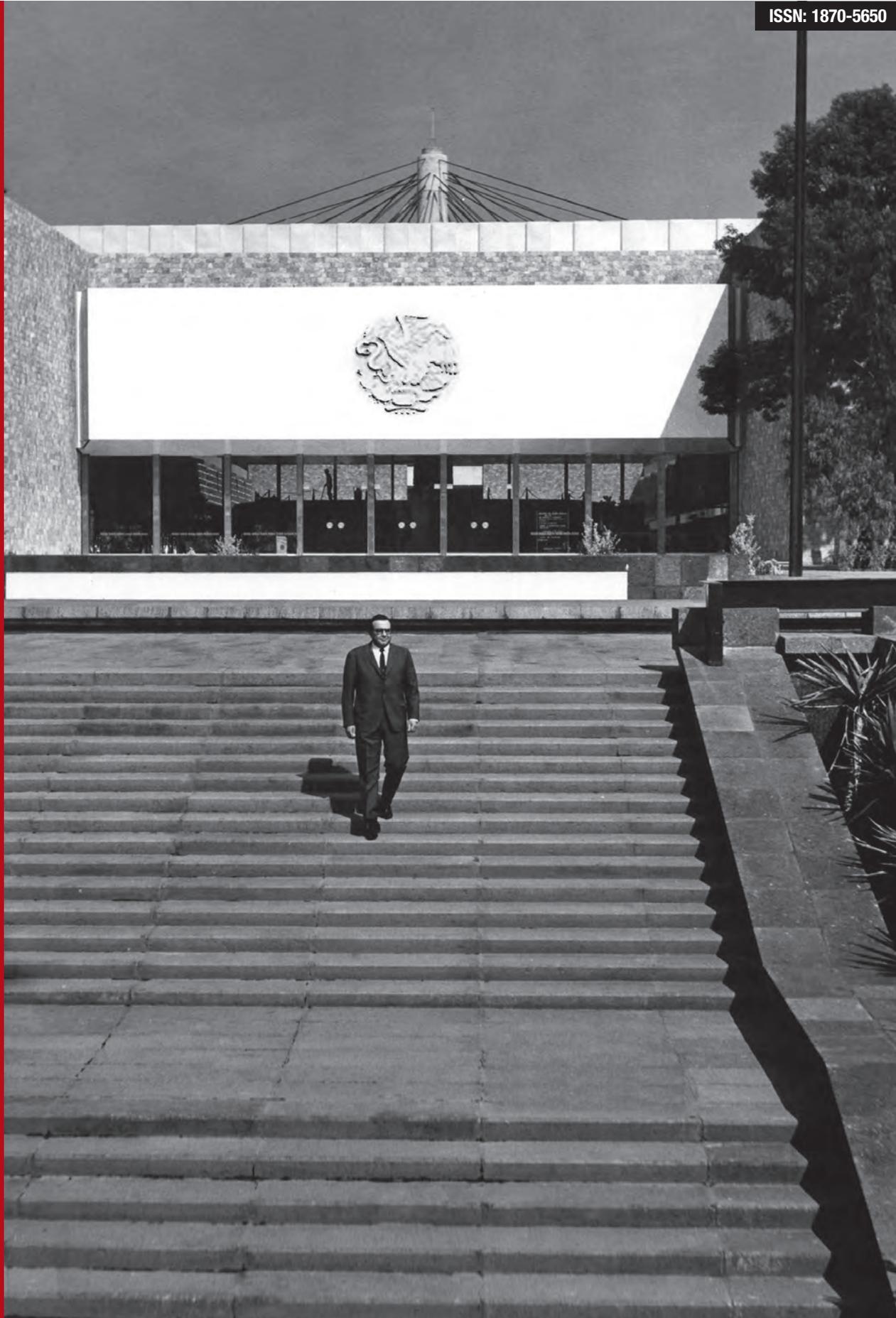


GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | DICIEMBRE DE 2013-MARZO DE 2014 | NÚMERO 57
45 PESOS



PEDRO RAMÍREZ VÁZQUEZ

In memoriam (1919-2013), desde sus museos

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidente Rafael Tovar y de Teresa

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Directora General

María Teresa Franco

Secretario Técnico

César Moheno

Secretario Administrativo

José Francisco Lujano Torres

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

José Enrique Ortiz Lanz

Directora de Exposiciones

Eva María Ayala Canseco

Director de Museos

Juan Garibay López

Directora Técnica

Ana Elena González Vélez

Coordinadora Nacional de Difusión

Leticia Perlasca Núñez

Subdirector de Publicaciones Periódicas

Benigno Casas de la Torre

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla Giles

Fernando Félix Valenzuela

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion Puga

María del Consuelo Maquívar Maquívar

Emilio Montemayor Anaya

Rodolfo Palma Rojo

Bertha Peña Tenorio

Carlos Vázquez Olvera

Editora y coordinadora del número Carla Zurián de la Fuente

Asistente editorial María Gabriela Sandoval Méndez

Fotógrafo Gliserio Castañeda García

Investigación iconográfica Erandi Rubio y Carla Zurián

Edición y diseño Raccorta

Portada Pedro Ramírez Vázquez en la explanada del Museo Nacional de Antropología

Fotografía © Archivo Pedro Ramírez Vázquez



GACETA DE MUSEOS tercera época, núm. 57, diciembre de 2013-marzo de 2014, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102. ISSN: 1870-5650. Licitud de título: en trámite. Licitud de contenido: en trámite. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: Offset Santiago, S.A. de C.V., Río San Joaquín 436, col. Ampliación Granada, C.P. 11520, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 20 de diciembre de 2013 con un tiraje de 2000 ejemplares.

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

Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro.

Sumario

- 2 Pedro Ramírez Vázquez:
la apropiación simbólica del espacio
María Teresa Franco
- 4 Pedro Ramírez Vázquez: protagonista en la construcción
de la cultura mexicana del siglo XX
Enrique X. de Anda Alanís
- 12 Un libro de texto abierto: Pedro Ramírez Vázquez
y la Galería de Historia, Museo del Caracol
Bertha Hernández
- 18 Museo de Arte de Ciudad Juárez
Rosa Elva Vázquez Ruiz
- 24 Museo Nacional de Antropología. Gestación, proyecto
y construcción
Pedro Ramírez Vázquez
- 32 Museo de Arte Moderno del INBA: arquitectura de
Pedro Ramírez Vázquez y prácticas museísticas del siglo XXI
Eugenia Macías
- 38 Museo de las Civilizaciones Negras de Dakar:
el proyecto de un lugar de memoria
Ery Camara Thiam
- 44 Proyectos a escala humana: Museo del Templo Mayor
y Museo de Sitio de Teotihuacan
Eduardo Matos Moctezuma
- 50 Las latitudes de Pedro Ramírez Vázquez
Tomás Zurián
- HUMOR
- 62 Los misterios estéticos del silicón
Denise Hellion
- FOTO DEL RECUERDO
- 64 Aunque han pasado los años, nunca ha pasado aquel día
Raúl de la Rosa

Pedro Ramírez Vázquez: la apropiación simbólica del espacio

Durante la cátedra extraordinaria “Federico E. Mariscal”, otorgada en 1984 a Pedro Ramírez Vázquez (1919-2013) por la Facultad de Arquitectura de la UNAM, el arquitecto reiteró la importancia del compromiso social en su disciplina: “La arquitectura debe estar al servicio de los demás, no del autor. Por ello nunca me he preocupado por hacer una arquitectura que se identifique conmigo, sino con el servicio que ha de prestar al usuario directo, dentro o fuera de ella, como enriquecedora del medio ambiente y como aportación al patrimonio artístico”.

Estas palabras reflejan un aprendizaje de vida; dotan de identidad al quehacer arquitectónico de la segunda mitad del siglo xx, del mismo modo que delinean la personalidad que el arquitecto Ramírez Vázquez siempre transmitió a sus colaboradores y alumnos: la arquitectura ejercida con la mayor seriedad y dedicación posible; la adaptación al medio social y sus transformaciones; el respeto por el patrimonio de la nación; el ineludible y necesario trabajo grupal, así como la vinculación de esos espacios culturales, educativos y de esparcimiento con las comunidades para las que fueron destinadas. Fue un hombre que entendió a la arquitectura en su más vasta extensión y creó espacios donde se desarrollaría la cotidianidad de los individuos.

La experiencia de cada uno de estos rubros resultó fundamental en la vida del arquitecto. Si bien consideraba a su disciplina como una de las actividades que por antonomasia se definían y generaban en un grupo, el encuentro con el mundo de los museos (cuyo trabajo, por definición natural, se ancla en la colectividad y diversidad de profesiones) resultó estimulante por partida doble. Tanto, que desde 1960 hasta sus últimos días, en 2013, Ramírez Vázquez concibió los proyectos para más de 30 museos, además de que fungió como jurado, asesor y perito de otros muchos programas de construcción, remodelación y ampliación de museos en México y en el extranjero.

En cada uno de estos desafíos Ramírez Vázquez procuró incorporar lo mejor de cada especialidad. Pobló de rostros, ideas, disciplinas, inquietudes y oficios sus vastos programas de museos, los cuales, después de concluirse y abrir sus puertas, dejaban de “pertenecer” a aquel nutrido grupo de hacedores para convertirse en ámbitos de convivencia; esto es, en espacios “socialmente útiles”. “Participar en una obra colectiva”, recordaba el arquitecto, “exige la humildad de aceptar que se requieren otros especialistas, pero también reclama el valor de sentirse seguro de lo que uno aporta. El equipo no sólo lo integran quienes intervienen en el análisis, en el estudio, el proyecto o la realización; está formado también por todos los que contribuyen a crear las condiciones propicias para lograrlo.”

A lo largo de los años no sólo dominó la disciplina, sino que supo explorar cuantos significados y posibilidades el quehacer arquitectónico, la planeación urbanística y el diseño eran capaces de ofrecer en cualquier latitud y en cada contexto temporal que se presentaran. Para sus proyectos estudiaba el

AGRADECIMIENTOS

GACETA DE MUSEOS agradece a los siguientes archivos fotográficos su apoyo en la realización de este número especial: Archivo del Museo de Arte Moderno, INBA; Archivo Fotográfico Rodrigo Moya; Archivo Pedro Ramírez Vázquez; Biblioteca Lino Picaseño y Cuevas, Facultad de Arquitectura, UNAM; Colección Fotográfica del Museo de Arte de Ciudad Juárez, INBA; Coordinación Nacional de Difusión, INAH;

lugar, a sus pobladores y su historia; se nutría de experiencias; ensayaba, observaba y aprendía. Asimismo integró de un modo respetuoso y sutil sus museos tanto al paisaje como al entorno donde se edificarían, con bloques que no demeritaban los espacios naturales ni los sitios patrimoniales. Incluso llegó a prever el comportamiento de los materiales utilizados y de sus sistemas constructivos.

El legado de Pedro Ramírez Vázquez ha rebasado la proyección de espacios arquitectónicos para reafirmarse como creador de auténticos lugares de memoria. En cada aula, escuela, universidad o museo se conjuga la felicidad de la obra cumplida con su función esencial: la posibilidad de construcción de conocimiento. A raíz de la muerte del arquitecto, el 16 de abril de 2013, **GACETA DE MUSEOS** publicó un recordatorio de su trayectoria. Poco después su comité editorial consideró necesaria la planeación de un número especial sobre el arquitecto Ramírez Vázquez para abordar con mayor amplitud su trabajo en los museos, como conformador de memorables equipos de trabajo, así como insistente y rendido observador de la naturaleza, a la que otorgó un lugar privilegiado en su obra.

Si bien estas líneas resultan insuficientes para analizar el conjunto de la obra del arquitecto Ramírez Vázquez, la publicación de este especial de **GACETA DE MUSEOS** abunda un poco más en la reflexión de diversos ámbitos museísticos concebidos por él, hechos realidad gracias a la voluntad de sus enseñanzas, sus esfuerzos y su creatividad, al ofrecer un nuevo sentido, una lectura actualizada de las colecciones reunidas, por largos años y desde infinidad de lugares, al dotarlas de identidad durante sus recorridos expositivos. El número está conformado por 10 ensayos de investigadores y especialistas en diversas disciplinas humanísticas que integran en sola voz, por medio de sus análisis, búsquedas y recuerdos, el espectro social, cultural y generacional de uno de los artífices pioneros de la arquitectura mexicana del siglo xx.

De igual manera, este especial de **GACETA DE MUSEOS** se encuentra dedicado a las voces, las manos y las propuestas de cada uno de los trabajadores nacionales y extranjeros (obreros, albañiles, ingenieros, museógrafos, pintores, escultores, fotógrafos, arquitectos, iluminadores, montajistas, diseñadores, antropólogos, historiadores, arqueólogos, lingüistas, dibujantes, académicos) que bajo la coordinación generosa del arquitecto materializaron el que hoy por hoy es el legado del trabajo, integración plástica, modernización en ámbitos educativos e infraestructura de quien hace más de 60 años, para ser exactos en 1952, cuando el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez era un joven estudiante, colaboró en la construcción de la soberbia Facultad de Medicina de la novísima Ciudad Universitaria ✦

María Teresa Franco
Directora General del INAH



Pedro Ramírez Vázquez:

protagonista en la construcción de la cultura mexicana del siglo XX

Enrique X. de Anda Alanís*

Me han pedido que redacte un texto sobre Pedro Ramírez Vázquez. Estoy en el extranjero y, por lo tanto, no tengo a la mano mis notas de archivo ni los anecdóticos registrados en las conversaciones sostenidas con el arquitecto. Al mencionar que no tengo a la mano estas referencias no tiene otro objetivo que proceder de acuerdo con la metodología del historiador: no debo consignar nada si no tengo la certeza de su verificación respecto de un origen, cuya estirpe sea lo más auténtica y verdadera posible. Para este caso, lo que se me solicita es la “impresión personal” de la contundencia de una acción en la vida.

También me hallaba fuera del país cuando supe de su partida. Los colegas con quienes me encontraba en aquel momento me participaron de la noticia, con la certeza de que cualquiera que hubiera sido mi opinión sobre la obra del arquitecto, su insoslayable relación con la cultura mexicana del siglo XX, hacía que la noticia fuese de gran impacto para muchos. Así lo fue para mí; me provocó una gran tristeza por la relación personal que habíamos conformado a lo largo de los últimos 20 años. Se hizo presente la sensación de orfandad intelectual (la “otra orfandad”, la única y absoluta, ésa ya había llegado años atrás), la que se experimenta ante la ausencia de alguien que con su experiencia ha influido en la conformación personal del que la sufre. Signo del avance en la escala de la madurez es la certeza de que hay que prepararse para aceptar con toda su amplitud la segunda parte de la vida, la de la salida, que no necesita ser negativa respecto a la primera, la de la juventud. De tal suerte que, cuando me despedía del arquitecto, sobre todo en las últimas entrevistas, me resultaba imposible no pensar: “¿Será el último apretón de manos?”

Don Pedro también se preparaba. Nunca lo había visto sin la formalidad del traje ni la corbata oscuras: al final, y con la silla de ruedas a un lado, vestía una chamarra *sport*. En la última entrevista le pedí que me regalara una copia autografiada de su fotografía frente a la fuente del “paraguas” en el Museo Nacional de Antropología. La tengo. Una imagen donde aparece con toda la seguridad y la fuerza del constructor no sólo del Museo de Antropología (*el* paradigma de la arquitectura mexicana del siglo XX), sino como coadyuvante del proceso cultural de México. De eso quiero escribir.

Hace apenas unos días anoté algo que de suyo puede resultar polémico: escribí que el día en que murió Ramírez Vázquez bien se podría considerar como el cierre del ciclo en el cual la arquitectura mexicana del siglo XX avanzó desde una visión historicista hacia la consolidación de un proyecto de modernidad. Antes de seguir adelante debo aclarar varias cosas, tanto sobre el uso de los términos como de mi posición profesional. Como historiador no acepto referir ni explicar las dinámicas del pasado con los datos precisos de inicio y término, dado que, en tanto *continuum* de vida, todos los eventos se traslapan. Decir que el día de la partida final de Ramírez Vázquez fue “el cierre del ciclo de la cultura arquitectónica mexicana moderna” debe ser interpretado como una licencia de expresión, porque ni siquiera lo es de metodología. Hay dos asuntos involucrados con tal “licencia” que me han llevado a proponer este término, el cual no creo que resulte hiperbólico (aunque no dejo de reconocer que existe una porción de emotividad en este escrito), sino por la relación de los acontecimientos en que participó el arquitecto.



Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMH-INAH

El primero tiene que ver con su intervención directa en la realización de obras sobresalientes de la arquitectura del siglo pasado, al operar como un vínculo entre los postulados teóricos del funcionalismo mexicano y los modelos de pensamiento arquitectónico de la década de 1960, mucho más flexibles respecto a los recursos a utilizar para concebir los edificios públicos. El otro territorio donde se movió Ramírez Vázquez fue el de la conformación de ámbitos culturales. Y utilizo con toda intención el término “ámbito” porque no me refiero a la fundación de una empresa cultural en específico, en las que también participó, sino a haber propiciado las condiciones más amplias para que se llevaran a cabo tareas que fueron consolidando algunos de los grandes acontecimientos nacionales. Con esto aludo a la educación, a la planificación nacional, a la valoración de los objetos (que con el paso del tiempo han adquirido notable importancia en la construcción de la historia del país) y a la normación de los asentamientos humanos en el territorio nacional. Para la segunda mitad del siglo xx éstos debieron adaptarse a las nuevas condiciones a que daba lugar la expulsión social del campo y el poblamiento de las ciudades de las áreas intermedias hacia la periferia, en un proceso que no siempre

obedeció a la lógica de la topografía ni a la del suministro de servicios públicos.

Existe consenso en cuanto a que hubo una primera generación de mexicanos que, tras las luchas armadas de la Revolución y la Cristiada, construyó las nuevas instituciones del país: del Banco de México a la Universidad Nacional Autónoma de México; del estridentismo y los contemporáneos a la Secretaría de Educación Pública; de los integrantes del “grupo sin grupo” de Jaime Torres Bodet, de José Vasconcelos, de Diego Rivera y Juan O’Gorman, de Antonieta Rivas Mercado y de José Villagrán García. Todo estaba por hacerse en un México que si bien no había cambiado sus sistemas económicos, sí se había convulsionado y se había propuesto innovar por entero la institución porfiriana. Aquí empezó la tarea de sustituir lo que el vendaval de la Revolución había desechado; de aquí derivó en realidad el proceso de modernización cultural del país, quizá sin seguir un prototipo teórico, sino en busca de la sustitución mediante conceptos seleccionados del imaginario social creado tanto en Estados Unidos como en Europa.

Ramírez Vázquez perteneció a la siguiente generación, la de los discípulos de Carlos Pellicer en la Preparatoria y



Torre de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Tlatelolco **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes Valerio, CNMH-INAH

de José Villagrán en la clase de Teoría Superior en la Nacional de Arquitectura, pero también a la del arquitecto José Luis Cuevas Pietrasanta, que ya en la década de 1930 leía a los clásicos de la arquitectura moderna en inglés y francés. Fue la generación de Mario Pani, que convenció al presidente Miguel Alemán de que el futuro de la habitación para la clase media, la más numerosa en las ciudades, era la de los edificios en altura; la de Enrique Yáñez, al proyectar los hospitales que el país necesitaba, pero también al crear las normas para que los otros también proyectaran mediante el aprovechamiento de la experiencia de la “modernidad” hospitalaria. Fue la generación de Bernardo Quintana y Javier Barros Sierra en la ingeniería, así como la de José Gaos, Félix Candela y Juan de la Encina que dictaban cátedras en la UNAM, en tanto conspicuos representantes de la República española en el exilio. Junto con ellos, y otros más, Ramírez Vázquez contribuyó a la consolidación del proyecto de modernidad que no sólo estaba en los discursos presidenciales, sino que empezó a hacerse presente en la Casa de España y la Ciudad Universitaria, en la Unidad Cultural del Bosque y en el Plan Nacional de Museos, estos últimos dirigidos por el arquitecto.

Una condición fundamental de la conducta social de Ramírez Vázquez fue la comprensión de la arquitectura como una disciplina de amplio espectro social, capaz de influir en la forma de vida del grupo y no en la de los usuarios de un edificio. Es decir, la arquitectura iba más allá del compromiso individual con un problema arquitectónico, al extenderse para influir en la naturaleza social del conglomerado. En este sentido la arquitectura sólo podía desarrollarse mediante la planificación nacional y, por supuesto, del ejercicio de la política. Ramírez Vázquez lo sabía, pues fue discípulo de José Luis Cuevas, el arquitecto que instaló en la conciencia del poder político la certeza de que la planificación nacional era básica para dirigir al país, y que estaba en manos de los arquitectos y urbanistas. (A partir del gobierno de Miguel de la Madrid los economistas se hicieron cargo de esta tarea.) De igual manera fue compañero gremial de Carlos Lazo, arquitecto que inventó el tema de la política vinculada con la planeación nacional. Asimismo vivió la etapa de los arquitectos que ocupaban espacios en el organigrama del gobierno federal (Rosel, Yáñez, Lazo), sin abandonar el trabajo en el otro territorio de las propuestas, las realizadas en sus gabinetes personales. Política y poder han sido binomio. Desde prin-

cipios de la década de 1950 Ramírez Vázquez nunca estuvo alejado del poder político nacional, aunque no dejó de lado la conformación de los “ámbitos de cultura”: escuelas, museos, asentamientos humanos.

Hay un tema que encontró un modo particular de ser en la mente de Ramírez Vázquez: la representación espacial y plástica de algo de suyo polémico, lo que referido al contexto cultural del lopezmateísmo podría ser mencionado como el “imaginario de la mexicanidad”. Me explico. Al principio del texto aludo a que la generación de Ramírez Vázquez fue un puente entre los proyectos de la posrevolución y una manera más cosmopolita de entender la cultura hacia finales de la década de 1960; en otras palabras, ayudó a resolver



Pedro Ramírez Vázquez (izquierda), con Avery Brundage (centro) y Adolfo López Malo (de espaldas) durante la organización de la XIX Olimpiada de México 1968
Fotografía © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 496471

la tensión entre nacionalismo e inicio de la internacionalización, fenómeno que, a mi modo de ver, se dio durante el periodo presidencial de Adolfo López Mateos (1958-1964). El imaginario nacionalista clásico ya había sido puesto en crisis por el proyecto de amplitud de miras hacia lo moderno, iniciado por los estridentistas desde el primer lustro de la década de 1920.

Sin embargo, la peculiaridad con que operó la comprensión de Ramírez Vázquez respecto los temas que habían sido paradigmáticos (sobre todo para el muralismo y la novela derivada de la Revolución), y la forma en que estimuló a sus grupos de trabajo a proponer respuestas que llegaron a ser los “nuevos” clásicos de un espíritu colectivo, es lo que me lleva a proponer la tesis de que Ramírez Vázquez

y sus grupos multidisciplinarios de operadores (“mis segundas manos siempre son de primera”, solía decir el arquitecto) inventaron una expresión tangible de la abstracción de aquello identificado como mexicanidad. Tal expresión es del todo distinta a la de los ensayos nacionalistas de la década de 1920 (máquina de ornatos virreinales), puesto que en los tableros de dibujo del grupo de trabajo tomó en cuenta la tradición cultural, escalas, materiales, colores e imaginarios legendarios.

A mi modo de ver, los mejores ejemplos de esto son dos: la “urna” de la “galería de la lucha del pueblo mexicano por su libertad”, que en términos funcionales resguarda una “copia” de la Constitución de 1917, pero de modo sensorial involucra al escudo nacional reinterpretado por Chávez Morado, a Quetzalcóatl, la bandera, la monumentalidad del espacio vacío prehispánico, el recuerdo del “hombre en llamas” de Orozco y las fachadas virreinales citadas con el tezontle. El otro caso es, por supuesto, el Museo Nacional de Antropología, que se volvió atemporal y que, entre otros muchos detalles, es de los últimos edificios que recibió “con dignidad arquitectónica” el labrado del escudo nacional como tema de fachada. Años después esto ya no fue una solución bien vista.

Como en su momento lo hizo José Vasconcelos, Jaime Torres Bodet dio lugar a grandes empresas culturales desde la Secretaría de Educación Pública. Adolfo López Mateos prohió en su proyecto de nación el fortalecimiento de los ámbitos culturales y Ramírez Vázquez fue el creador de los sitios donde los proyectos culturales tomaron cuerpo social. Dos grandes escenarios se desarrollaron durante el periodo lopezmateísta: la construcción de escuelas, iniciada por José Luis Cuevas en 1944, y el Plan Nacional de Museos. De las escuelas cito apenas algunos puntos que me parecen cruciales del proyecto de Ramírez Vázquez: el incremento de la estandarización con el apoyo de la producción industrial en línea, con base en las condiciones climáticas regionales y la necesidad de hacer partícipe a la mano de obra local. La fórmula arquitectónica, que incorporó la vivienda del maestro rural junto al aula, fue el segundo gran paso en México después de las escuelas de O’Gorman en 1933. También representó el periodo en que México encabezó, con su experiencia, la edificación escolar de todo América Latina desde el Centro Regional de Construcciones Escolares para América Latina (Conescal), instancia creada a sugerencia de la UNESCO con el apoyo del gobierno de México.

El Plan Nacional de Museos fue la otra gran empresa puesta en acción durante el sexenio lopezmateísta. Se trataba de volver la atención a los museos nacionales, bien para remodelar su museografía o para la creación de nuevos edificios. La experiencia de Fernando Gamboa, de Iker Larrauri y de los egresados de museografía de la Escuela Nacional



Discurso de Pedro Ramírez Vázquez el día de la inauguración de la XIX Olimpiada de México 1968. En el podio, Eduardo Hay (izquierda) y Avery Brundage (centro)
Fotografía © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 623612

de Restauración generó un estilo peculiar para el discurso museístico. Participaron cuantos profesionales tenían algo que decir o hacer en el diseño de este ámbito, cuyo cometido era resguardar piezas históricas. Para la nación mexicana, este simbolismo los hacía muy importantes. Además había que diseñar los “espacios de la mexicanidad” en binomio con la modernidad: esa nueva sensación en los edificios que configuraba el escenario para las grandes colecciones, pero que también en sí mismo constituía la naturaleza del nuevo diseño arquitectónico.

Cabe citar un comentario en torno a dos condiciones permanentes en la producción arquitectónica de Ramírez Vázquez, dos cualidades que se entienden a partir de la vocación social de los empeños del arquitecto: se trata de la calidad constructiva y la orquestación de los grupos de trabajo a cargo de los proyectos. La calidad se observa con el paso del tiempo mediante la solidez y permanencia de las obras, la estabilidad de los acabados y de todos los componentes del edificio, lo cual se logró a partir del rigor en la supervisión de la ejecución de la obra, con la conciencia de que, al tratarse de obra pública, debía transmitir la formalidad con que el Estado invierte el dinero público en obras que den servicio y garanticen su permanencia. Para ejemplificar la posición contraria de esta idea, baste tan sólo con dar una ojeada a las obras públicas realizadas durante el sexenio que acaba de concluir, en el que quizá la Cineteca Nacional represente uno de los casos más dramáticos.

Por otra parte, el tema de los grupos de trabajo especializados, multidisciplinarios y de gran rigor profesional es la razón de las variantes temático formales de la obra. Entre 1960 y 1980, un alto porcentaje de los arquitectos mexicanos con una singularidad profesional se relacionó de alguna manera con los proyectos arquitectónicos y sociales de Ramírez Vázquez: la fundación de la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas (SAHOP) y la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), entre otros no menos sobresalientes.

Quizá la culminación del trabajo involucrado con los ámbitos de la cultura, dada la importancia que se dio a la obra pública y a la integración de la multidisciplinaria, tuvo lugar en los años en que fue responsable de la SAHOP (1976-1982), secretaria de Estado propuesta por él para privilegiar el proyecto de planeación del territorio heredado de Carlos Lazo. El instrumento fue la ley del ramo y la convocatoria una vez más a los especialistas, al ofrecer en aquella oportunidad atención especial a dos disciplinas derivadas de la arquitectura: el urbanismo y la planeación del territorio. Por primera vez se estipularon normas y obligaciones que debían ser cumplidas por los tres niveles de gobierno en beneficio de la operación de las ciudades, pero también del mejor aprovechamiento del potencial del territorio.

Todas las generaciones de mexicanos, a partir de la década de 1970, han tenido que ver en su desarrollo con alguno de los “ámbitos” culturales potenciados por Ramírez Vázquez. Hacer un juicio sobre su actuación va más allá del análisis crítico de las obras firmadas por él. Resulta necesario explorar la profundidad con que sus propuestas sociales definieron los escenarios donde, si bien se han asumido los símbolos del Estado, también se ha resuelto el *confort* básico en toda obra arquitectónica y se han puesto en comunicación colectiva distintas maneras de entender la tradición. Finalmente, en ellos se ha desenvuelto una parte importante de la hazaña de la cultura mexicana ❖

* Profesor-investigador, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM





Un libro de texto abierto: Pedro Ramírez Vázquez y la Galería de Historia, Museo del Caracol

Bertha Hernández*

La arquitectura, escribió Pedro Ramírez Vázquez, es una “disciplina de servicio”. Bajo esa premisa, una parte esencial de su obra se desplegó en la creación de espacios educativos, tanto en el ámbito estrictamente formal como en la que llamó “enseñanza extraescolar y general”, en referencia a los museos. Esa vocación social se ve enriquecida cuando “se aloja en el relato de la historia” (Ramírez, 1960), aseguró en la mañana del 21 de noviembre de 1960, durante la inauguración de la Galería de Historia, a la que en términos familiares se le conoce como Museo del Caracol. El Caracol significó el primer contacto de Pedro Ramírez Vázquez con el mundo museístico. El buen término al que llegó el proyecto le allanó el camino para hacer una larga carrera en ese universo. El siguiente paso sería, ya dentro del Plan Nacional de Museos, el grandioso espacio del Museo Nacional de Antropología, cuya responsabilidad, cuenta la anécdota, se decidió a las puertas del jovencísimo museo, cuando un satisfecho Adolfo López Mateos terminó el recorrido inaugural de la Galería de Historia, aquella mañana de 1960.

Fachada de la Galería de Historia **Fotografía** Gliserio Castañeda, INAH-Conaculta, Fototeca de la CNME





EL PROYECTO EDUCATIVO Y LA OBRA CONMEMORATIVA

En los planos, documentos y proyectos que, relativos al Caracol, se conservan en el archivo personal de Pedro Ramírez Vázquez,¹ resulta evidente la vocación formativa que desde un principio se dio al nuevo espacio. El primer nombre del lugar varía de un documento a otro: “galería didáctica”, “museo didáctico”. Al final adquirió su nombre definitivo, Galería de Historia, dedicada a albergar una exposición permanente titulada *La lucha del pueblo mexicano por su libertad*,

como una obra conmemorativa con un importante aliento didáctico, impregnado por un fuerte nacionalismo y el objetivo de inculcar entre los escolares mexicanos sólidos valores cívico-patrióticos, anclados en el pasado nacional. A ello se sumaba una necesidad concreta, conocida en el ámbito museístico: hacía falta, en el Museo Nacional de Historia, una sala introductoria que dotara al visitante de instrumentos conceptuales para acercarse a las colecciones del Castillo de Chapultepec (Vargas, 1995: 20-21).² Al secretario Torres



Salas helicoidales de la Galería de Historia **Fotografía** © Gliserio Castañeda, INAH-Conaculta, Fototeca de la CNME

desde la guerra de Independencia hasta la Constitución de 1917. El origen del planteamiento temático se encuentra en la coyuntura de las conmemoraciones de 1960: el cincuentenario de la Revolución mexicana y el 150 aniversario del inicio del movimiento independentista. “Muchas obras se harían con tal motivo”, recordó en sus memorias Jaime Torres Bodet (1972: 372). “Una, a mi juicio, era indispensable: la de enseñar a los niños, de la manera más objetiva, cómo habían luchado sus antecesores para obtener y afianzar la libertad de nuestro país”. Así, la Galería de Historia se planteó

Bodet le pareció que era el momento pertinente de concretar ese espacio, al tiempo que desde el sector educativo se aportaba una obra relevante a las conmemoraciones cívico-históricas de aquel año.

Eso explica la rapidez con que se tomó la decisión de construir el Museo del Caracol. El elegido para llevar a cabo la tarea fue Pedro Ramírez Vázquez, a quien el secretario Torres Bodet conocía desde su primera gestión al frente de la SEP, en la década de 1940, cuando el arquitecto era un joven recién titulado al que se le encomendó ocuparse de la dele-

gación tabasqueña del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE). Durante la segunda gestión de Torres Bodet en la SEP, iniciada en 1958, Ramírez Vázquez fue designado titular del CAPFCE. Allí coincidieron las ideas del educador y del arquitecto: “Demos a la niñez de nuestro pueblo las aulas y los maestros que necesita”, escribió el secretario de Educación. “Será la mejor manera de dar un alma –lúcida y vigilante– al progreso de la Nación” (Torres Bodet, 1972).

EL PLANTEAMIENTO ARQUITECTÓNICO Y LOS CONTENIDOS

Las obras de la Galería de Historia, ubicada en un antiguo charro sobre la ladera del cerro del Chapulín, se iniciaron el 4 de mayo de 1960. Los últimos toques se dieron la víspera de su inauguración, propuesta en origen para el 20 de noviembre del mismo año, en la fecha exacta del cincuentenario de la Revolución, aunque por razones logísticas y de agenda se trasladó para el día siguiente. Ramírez Vázquez optó por una propuesta amigable al entorno, que se



A lo largo del sexenio lopezmateísta esa meta se cumpliría con el “aula casa rural”, ideada por Ramírez Vázquez y que proliferó por todo el país. Sin embargo, el gran proyecto educativo sexenal, conocido como Plan de Once Años, veía más allá del salón de clases: consideraba la creación de museos como una extensión del aula y la creación del libro de texto gratuito como garante de la educación pública estipulada en la Constitución. Se trataba de una estrategia integral que no dejaba nada al azar cuando se hablaba de la formación de los ciudadanos de la segunda mitad del siglo xx.

adaptara al espacio disponible y no rompiera la armonía del paisaje. Así, al edificio, a base de concreto armado y con forma circular, se le dotó con ventanales de cristal polarizado en verde, los cuales le dieron una iluminación natural y lo “fundieron” con el bosque (Ramírez, 1960). El día de la inauguración el arquitecto se ufaná de no haber afectado los árboles circundantes con el proceso de construcción.

En busca de un discurso que aludiera al vínculo entre la galería y el Castillo de Chapultepec, el núcleo central se diseñó para que apareciera como un eco del antiguo Ca-

ballero Alto del Museo Nacional de Historia. El eje helicoidal, del que la galería obtendría su sobrenombre de “El Caracol”, marcó la pauta de la rampa descendente continua –“por momentos imperceptible”, apuntó Torres Bodet–, la cual daría ritmo a las salas que de manera sucesiva mostrarían a los visitantes el desarrollo por los “momentos estelares” de poco más de un siglo de historia. La necesidad de establecer un recorrido estrictamente cronológico, “con un principio, un fin y una consecuencia”, constituyó el factor decisivo para que la galería tomase su forma circular (Ramírez, 1989: 82).

Todo en El Caracol se resolvió a partir de los recursos más avanzados con que se contaba en la época, sin descuidar el valor estético de la propuesta: en opinión de Ramírez Vázquez (*ibidem*: 84), el visitante podría “alternar el gusto por la historia de México con el goce de la vista del medio natural exterior”. Torres Bodet se hallaba convencido de que la gale-

ría y los museos que le seguirían serían fundamentales para ampliar los horizontes culturales de la población.

Tanta expectativa generó el rápido avance de la obra, que en su informe presidencial de septiembre de 1960 Adolfo López Mateos (2006: 94) dio cuenta del proyecto y sus cualidades tecnológicas: “Merced a un dispositivo radiofónico, las escenas figuradas en cada sala serán explicadas al público en forma de que el recorrido general del museo proporcione a los visitantes una enseñanza histórica amena, clara y bien coordinada”. Un año después, en su tercer informe, el mandatario aportó otro dato interesante: durante su primer año de vida la Galería de Historia había recibido a 350 mil visitantes.

Para la exposición de los contenidos históricos, cuyo guión estuvo a cargo del historiador Arturo Arnáiz y Freg,³ se decidió que los dioramas se constituirían como el elemento narrativo principal, pues “ofrecen más completa informa-



Entrada principal **Fotografía** © Gliserio Castañeda, INAH-Conaculta, Fototeca de la CNME



Diorama *El Abrazo de Acatempan*

Fotografía © Bertha Hernández, Galería de Historia-INAH

“La Galería de Historia es parte del Museo de Historia, que está instalado en el Castillo de Chapultepec; es la sala, digamos, “introdutoria”. Aquí se presenta de forma breve y amena todo el proceso histórico: se llama *La lucha del pueblo mexicano por su libertad, de la Independencia a la Constitución de 1917*. Por eso es una secuencia continua que se resuelve muy bien en una rampa, en un museo de un helicoide, que va desde el principio hasta el remate en la capilla final –que es una capilla laica a la Constitución que nos rige–. Eso es la sala, la Galería de Historia. El usuario, el pueblo, el visitante de Chapultepec lo identifica como El Caracol.”

Pedro Ramírez Vázquez entrevistado por la maestra
Marcela Montellano, subdirectora de Extensión Académica
de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH

ción y atraen sobre todo la atención de los niños”. De este modo Ramírez Vázquez entró en interacción con artesanos, diseñadores y artistas. Julio Prieto dotó a los dioramas de dimensión dramática, teatral. Iker Larrauri coordinó la construcción de los escenarios del pasado nacional, los cuales se volvieron realidad con el trabajo de los escultores y miniaturistas encabezados por Mario Cirett y Apolinar Gómez. El trabajo museográfico estuvo a cargo de Federico Hernández Serrano, en tanto que José Chávez Morado coronó la obra con el espléndido cancel de la entrada, que alude al mestizaje, y con el águila monumental, de una sola pieza de cantera, que preside la última sala y custodia la “capilla laica y patriótica” en que se convirtió.

Los escenarios que integraron el discurso museográfico de El Caracol retrataron, así, la emoción del recibimiento capitalino a Madero en 1911; el arrojó de Guillermo Prieto en el momento de salvar a Juárez de los fusiles conservadores; la tensión de Hidalgo y sus seguidores a las puertas de la parroquia de Dolores. Se trató de una lectura de la historia hermanada con la gráfica de los primeros libros de texto gratuito, que se habían empezado a distribuir en ese mismo año de 1960. El engranaje perfecto de tal proyecto de enseñanza de la historia se ensambló a la perfección. Otros tiempos, otras interpretaciones de la historia llegarían después. Sin embargo, el entrañable Caracol todavía ofrece, en el luminoso espacio creado por Pedro Ramírez Vázquez, una lección de historia y un fragmento de lo que fuimos hace medio siglo ❖

* Periodista e historiadora, asesora de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (Conaliteg)

Notas

¹ La autora agradece al arquitecto Javier Ramírez Campuzano, hijo del arquitecto Ramírez Vázquez y actual propietario de este archivo, el generoso apoyo y las facilidades para consultarlo.

² A pesar de que Torres Bodet tenía muy claro el perfil introductorio con que debería contar El Caracol, se llegó a considerar instalar la galería en el edificio de La Ciudadela, en el centro de la ciudad. La idea se desechó a causa del tiempo que habría requerido la restauración y habilitación del espacio (véase al respecto Ramírez, 1987).

³ De Arturo Arnáiz y Freg (1915-1980), su colega Álvaro Matute refiere que en su tiempo fue uno de los historiadores más conocidos. Investigador y profesor de la UNAM, integrante de la Academia Mexicana de la Historia, una semblanza suya se puede leer en Matute (1994: 287-288).

Bibliografía

- López Mateos, Adolfo, “Segundo informe presidencial, 1 de septiembre de 1960”, en *Informes presidenciales: Adolfo López Mateos*, México, Dirección de Servicios y Análisis-Subdirección de Referencia Especializada-Cámara de Diputados-LX Legislatura, México, 2006, en línea [<http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/re/RE-ISS-09-06-12.pdf>].
- Matute, Álvaro, “Semblanza de Arturo Arnáiz y Freg”, en *Setenta años de la Facultad de Filosofía y Letras*, México, UNAM, 1994.
- Ramírez Vázquez, Pedro, *Ramírez Vázquez en la arquitectura*, México, Diana, 1989.
- _____, *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Guernika, 1987.
- _____, “Discurso durante la inauguración de la Galería de Historia, Museo del Caracol”, México, 21 de noviembre de 1960, en línea [<http://caracol.inah.gob.mx/images/stories/hitoriag/pedoramirezvazquez.pdf>].
- Torres Bodet, Jaime, *Memorias. La tierra prometida*, México, Porrúa, 1972.
- Vargas Salguero, Ramón, *Pabellones y museos de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Limusa/Grupo Noriega, 1995.





Museo de Arte de Ciudad Juárez

Rosa Elva Vázquez Ruiz*

Ciudad Juárez, histórica frontera y baluarte de México en el norte, constituye un centro de trabajo, así como una de las puertas más importantes de entrada al país, merced a su colindancia con Estados Unidos. Hacia la década de 1960 se llevó a cabo en esta ciudad uno de los proyectos modernizadores más importantes de su tiempo, debido a la puesta en marcha del Programa Nacional Fronterizo (Pronaf), decretado por el presidente Adolfo López Mateos. El Pronaf se estableció en 1961 en respuesta a la necesidad de elevar el nivel económico, urbano, funcional y cultural en las poblaciones fronterizas del norte y el sur del país. Uno de los objetivos planteados en el Pronaf era la creación de centros culturales, comerciales y de esparcimiento a lo largo de la franja entre México y Estados Unidos. La implementación estratégica de desarrollo de fronteras permitió la inversión de grandes sumas de dinero, lo cual benefició a ciudades como Mexicali y Tijuana, Baja California Norte; Nogales, Sonora; Piedras Negras, Coahuila; Nuevo Laredo, Reynosa y Matamoros, Tamaulipas, y Ciudad Juárez, Chihuahua. Así lo estipulaban algunos de sus principios:

IV. Transformar el ambiente de las poblaciones fronterizas creando atractivos culturales y recreativos, con la idea de estimular al máximo las corrientes turísticas, en particular el turismo familiar, lo que sólo podrá lograrse con un medio de orden y moralidad [...]

V. Llevar a las zonas fronterizas toda la gama de la producción artesanal de las diversas regiones de nuestro país, destacando su indiscutible valor artístico [...]

VII. Cambiar la apariencia física de las poblaciones fronterizas en beneficio de la fama y buen nombre de México, ya que estas poblaciones constituyen las puertas de entrada a nuestro país y son la primera impresión que recibe tanto el mexicano que regresa a su patria, como el extranjero que nos visita. Esto tiene, además, el propósito deliberado de disminuir, hasta borrar, los contrastes deprimentes y en ocasiones denigrantes que han existido entre las poblaciones nuestras y las norteamericanas [...]

VIII. El nivel cultural de la zona fronteriza debe ser objeto de una constante superación, poniendo especial interés en la preparación técnica de sus habitantes para aprovechar la habilidad innata del mexicano en las nuevas industrias que se establezcan. Además, debe arraigarse la población escolar mexicana para que no tenga necesidad de acudir a los planteles del lado estadounidense por falta de cupo en los nuestros (Pronaf, 1963).



Pasillo central **Fotografía** © Colección fotográfica del Museo de Arte de Ciudad Juárez, INBA

En Ciudad Juárez se llevó a cabo una importante inversión en cuanto a urbanización se refiere. Estas destacadas obras arquitectónicas y de infraestructura incluyeron el bulevar Abraham Lincoln, el “anillo envolvente” del Pronaf, la Sala de Convenciones (proyecto del arquitecto Mario Pani), el Centro Artesanal (Fonart), el lienzo charro Adolfo López Mateos, el monumento a Abraham Lincoln, la avenida López Mateos (que ayudó a comunicar la zona más poblada de Ciudad Juárez, antes aislada), el Puente de la Amistad (o puente de Córdoba), así como la ampliación y pavimentación del puente internacional Zaragoza-Isleta, lo cual facilitó en forma notable el tránsito de vehículos entre México y Estados Unidos, además de otras construcciones ya desaparecidas, como el suntuoso hotel Camino Real.

Dentro de este despliegue urbanístico, entre 1962 y 1963 se concibió y edificó, con un diseño arquitectónico único en su género, el que entonces se llamó Museo de Arte e Historia de Ciudad Juárez, obra original del reconocido arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien realizó otros proyectos importantes en el ámbito nacional; por ejemplo, sólo en la ciudad de México, el Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de Antropología, la Basílica de Guadalupe y el Estadio Azteca. Para el proyecto arquitectónico del Museo de Juárez Pedro Ramírez Vázquez consideró, en su proceso creativo, la tendencia del turista hacia las genuinas expresiones regionales de los países que visitó, así como el

arraigo del mexicano por su patria. Así, en las soluciones constructivas del edificio se usaron materiales y formas de carácter tradicional en la historia de nuestra arquitectura, tratados de manera moderna pero procurando mantener el recuerdo de las características nacionales.

La construcción principal del conjunto muestra un gran recinto de forma circular de 400 m² de superficie, cubierto con una cúpula de plástico translúcida (resina-poliéster) a manera de domo, con más de 28 metros de diámetro y cinco centímetros de espesor. Esto constituyó algo innovador en la industria de la construcción mexicana, ya que se realizó en una sola pieza. La superficie interior se dividió con mamparas radiales, con la intención de crear espacios adecuados para la organización del discurso curatorial y alojar las colecciones que, en forma armoniosa y gráfica, mostraban de modo cronológico las etapas sucesivas del arte mexicano: desde las culturas arcaicas hasta las últimas escuelas del siglo xx. A su vez, en el recinto se exponían manifestaciones de la arquitectura contemporánea con sus propios elementos. Anexo al inmueble principal se encuentran dos salas semicirculares que alcanzan, entre las dos, un área de 441 m² y se comunican con el cuerpo central mediante un corredor. El área circular se proyectó sobre un espejo de agua que contiene 600 mil litros de agua, aproximadamente. Entre los materiales utilizados en su construcción destacan el concreto, aluminio y vidrio.

Si bien el museo se inauguró en septiembre de 1963 por parte del presidente Adolfo López Mateos y el entonces gobernador de Chihuahua, general Praxedis Giner Durán, no abrió sus puertas al público hasta marzo de 1964, bajo la dirección del arquitecto Felipe Lacouture Fornelli. En sus inicios se le conoció como Museo de Arte e Historia, pues originalmente resguardaba colecciones prehispánicas, virreinales y de arte moderno. De igual forma el museo tuvo como finalidad exponer muestras de artesanía mexicana, así como del desarrollo industrial y comercial del país. Notables piezas con alto valor histórico y artístico de las culturas que florecieron en suelo mexicano se exhibieron en el recinto. La museografía original ofrecía un recorrido cronológico por etapas emblemáticas del arte mexicano. Se iniciaba con la época prehispánica, representada con reproducciones en fibra de vidrio del atlante de Tula, de una cabeza olmeca, del calendario azteca y un conjunto de piezas originales provenientes del Museo Nacional de Antropología. Ésta era seguida por la época colonial, área en la que se encontraban pinturas de caballete, esculturas talladas y estofadas del siglo XVIII, además de herrajes característicos de la época. El recorrido finalizaba con un salto en el tiempo, por medio de una exposición iconográfica con fotomurales de la obra de José Guadalupe Posada y otras reproducciones de los murales representativos del siglo XX. En uno de los anexos semicirculares se mostraba la cultura regional, de la que destacaba una pequeña colección de cerámica de Paquimé, mientras que la tercera sala se acondicionó para mostrar arte contemporáneo, sobre todo de pintores y escultores regionales.

A su primer director lo siguió el arquitecto José Diego Lizárraga, a cargo del espacio durante 20 años, quien al frente del recinto marcó una época no sólo co-



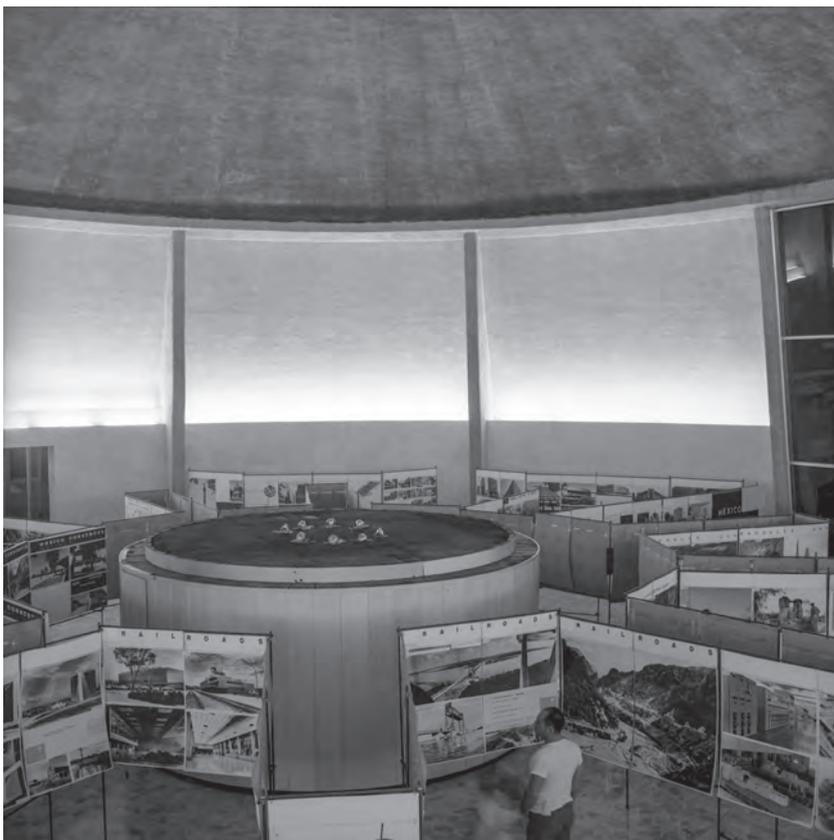
Espejo de agua **Fotografía** © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 378872

mo director, sino como gestor cultural y artístico de Ciudad Juárez, al abrir el espacio de esta institución, única en la frontera, a diversas manifestaciones del arte, como música, literatura, teatro y danza. Incluso se fomentó la cultura popular, con eventos que sobrevivieron por muchos años y se arraigaron en la comunidad, como la celebración del Día de Muertos. En adelante el museo apuntalaría su vocación de promotor y divulgador del arte. En las décadas de 1970 y 1980 se albergaron las exposiciones que el INBA enviaba a varios estados de la República, entre las que destacaron las de José García Ochoa y Rufino Tamayo. Este último inauguró su muestra pictórica en Ciudad Juárez en compañía de Olga, su esposa. Hasta 1980 el museo fue administrado por la Junta Federal de Mejoras Materiales, y más tarde fue cedido al INBA, que lo absorbió en calidad de organismo subsidiado. A lo largo de esta etapa se convirtió en el centro de reunión de los artistas y amantes de las artes. Se estableció allí un taller de pintura que formó a una destacada generación de pintores fronterizos y fue sede del Taller Literario del INBA. Asimismo estableció una excelente relación binacional con instituciones culturales de los estados de Texas y Nuevo México, en Estados Unidos.

A partir de 1992 el museo fue dirigido por el doctor Enrique Cortázar Gaytán, quien definió la vocación del espacio como un museo de arte. Durante su gestión (1992-2001) importantes personalidades artísticas nacionales presentaron su obra en la frontera, entre ellos José Luis Cuevas, Sebastián y Benjamín Domínguez. Además, se otorgó una amplia difusión a la literatura mexicana mediante la presencia de autores como Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska, Emilio Carballido, Carlos Monsiváis y Carlos Montemayor, por citar algunos. Cortázar continuó con la tradición de promover la música



El museo en construcción **Fotografía** © Colección fotográfica del Museo de Arte de Ciudad Juárez, INBA



Sala de exhibición **Fotografía** © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 378919

ca en el museo, con intérpretes como el Trío México, Carlos Prieto y Roberto Limón. Es importante mencionar que las artes locales gozaron de un espacio permanente, pues con frecuencia se presentaban exposiciones individuales y colectivas, lecturas literarias, conferencias, conciertos e incluso un cineclub.

Desde el año 2002, bajo mi administración, se inició un proceso de necesaria reestructuración, a fin de darle certeza jurídica a la institución. Se fortaleció el vínculo con el INBA, al sujetar el área administrativa y operativa a la normatividad del instituto, al tiempo que se gestionó un presupuesto propio que ha permitido una mejor operación y ampliación de la oferta cultural. De ser un museo subsidiado por el gobierno federal, se transformó en un recinto debidamente integrado a la red nacional de museos del INBA. Esta incorporación fue muy importante, pues a lo largo de los años el edificio fue presentando un deterioro



Fachada **Fotografía** © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 378867

paulatino que evidenció la necesidad de una intervención mayor para restaurarlo, preservar su arquitectura y permitir continuar con dignidad su imprescindible labor cultural desarrollada a lo largo de cuatro décadas. Si bien a partir de 2005, con la integración del museo al INBA, se iniciaron las gestiones para realizar el proyecto de restauración, no fue hasta 2009 cuando se dieron los primeros pasos para hacer llevar a cabo el proyecto. En 2010 el museo se integró a las metas fijadas en el plan Todos Somos Juárez. Por tal motivo, en mayo del mismo año el recinto cerró sus puertas al público para dar inicio a las obras, sin que las actividades que ofrecía con regularidad se vieran afectadas, pues continuaron en otros espacios culturales.

Con esta larga y fructífera existencia el Museo de Arte de Ciudad Juárez se ha consolidado como un espacio dedicado al montaje de exposiciones de artes visuales, sin perder en su vocación la difusión de otras disciplinas artísticas, como la creación de un programa de conciertos con artistas de la Coordinación Nacional de Música y Ópera del INBA, además de crear un proyecto en el que se presentan jóvenes artistas fronterizos. El recinto ha sido sede de exposiciones de reconocidos artistas plásticos regionales, nacionales e internacionales y regionales. Hoy en día se han ampliado y reforzado sus relaciones con otros museos mexicanos, a fin de presentar en la frontera colecciones provenientes de espacios como el Museo Soumaya, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y la Colección Famsa. Además de las muestras temporales de arte visual, el Museo de Arte de Ciudad Juárez ha enriquecido en la actualidad sus espacios con un área de servicios educativos, una biblioteca y una explanada en el exterior para eventos al aire libre, al tiempo que ha incrementado su oferta cultural con conferencias y presentaciones literarias, ciclos de cine, talleres de literatura, pintura, canto y fotografía.

Hoy en día el Museo de Arte de Ciudad Juárez se consolida como un espacio noble y generoso que ofrece a su comunidad el acceso a las artes y permite a las nuevas generaciones entender los procesos vitales de la cultura, del mismo modo que continuar como un lugar de reunión en torno a la expresión artística, así como un referente de la historia cultural de la ciudad. La idea humanista del Programa Nacional Fronterizo, y sobre todo la visión nacionalista e innovadora del maestro Pedro Ramírez Vázquez, se encuentran presentes en este ícono que avanza dignamente hacia el futuro ❖

* Directora del Museo de Arte de Ciudad Juárez

Bibliografía

- Bermúdez, Antonio J., *El rescate del mercado fronterizo*, México, Eufesa, 1966.
 Programa Nacional Fronterizo (Pronaf), México, 1963.



Museo Nacional de Antropología

Gestación, proyecto y construcción*

Pedro Ramírez Vázquez

EL ORIGEN DE UN PROYECTO

El 17 de septiembre de 1964 se abrió al público la nueva sede del Museo Nacional de Antropología en el bosque de Chapultepec, fecha que se marca en mi memoria por la fascinante experiencia de haber participado en otras de las muchas acciones que, para el bien de México, realizó don Jaime Torres Bodet, inspirado seguramente por el recuerdo vivo de su convivencia con la figura ejemplar de José Vasconcelos. Al autoexiliarse Vasconcelos, los jóvenes que lo apoyaban se refugiaron en el estudio y la enseñanza. [Por ejemplo] mi maestro de Historia Universal en la Secundaria núm. 4 fue Carlos Pellicer, quien me orientó a descubrir la arquitectura como ámbito de convivencia, pues en el desarrollo de su clase nos hizo un cálido relato de la vida ateniense. Nos detalló la variada e intensa convivencia que se desarrollaba en el foro, en el ágora, en el templo, en la actividad física del deporte. Fue así como tomé la decisión de estudiar arquitectura. [A lo largo de mi carrera] recibí las enseñanzas de Federico Mariscal, Carlos M. Lazo, José Villagrán, Mauricio M. Campos y José Luis Cuevas Pietrasanta. [En la década de 1930] las instalaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México se hallaban dispersas en el centro histórico de la ciudad de México. A cuadra y media de la Academia de San Carlos —donde estudiábamos arquitectura—, en la calle de Moneda, se encontraba el antiguo Museo Nacional. Ahí tuve la oportunidad de conocer el grande y cuidado almacén de los vestigios acumulados de nuestro pasado prehispánico, presentados ya con el respeto y conocimiento profundo de nuestros historiadores, antropólogos y arqueólogos.

[En la década de 1950] el entonces secretario del Trabajo, Adolfo López Mateos, asistía con frecuencia a las reuniones que cada sábado organizaban amigos comunes, como Federico Canessi, Zita Basich, José Chávez Morado y Raúl Anguiano. Durante algunas de las conversaciones naturalmente surgía el triste comentario sobre las condiciones en que se encontraba el museo [hasta] que un día se decidió que, guiados por Zita y el arqueólogo Luis Aveleyra, recorriéramos el viejo edificio. [En 1958, ya como presidente], al integrar su gabinete, López Mateos reincorporó a Jaime Torres Bodet a la Secretaría de Educación Pública, quien anunció a finales de 1960: “Durante la inauguración del congreso [realizado en Santiago de Calimaya, Estado de México], me pareció ocasión propicia para anunciar la decisión adoptada por el Ejecutivo. Construiríamos sin demora, en Chapultepec, un edificio moderno, digno de las riquezas acumuladas en el museo de la calle de la Moneda”.

El terreno que se seleccionó para el museo se encontraba ocupado por la Secretaría de Comunicaciones y Transportes. Era un área destinada a la recreación de sus empleados,

la cual contaba con cinco canchas de tenis y una pequeña estación telegráfica en desuso, por lo que no se provocaba ninguna deforestación: la zona no estaba arbolada. En atención a estas consideraciones, el presidente Adolfo López Mateos y el regente Ernesto P. Uruchurtu accedieron a ceder este espacio. Cuando se tomó la decisión de construir allí el museo, Torres Bodet le dijo a López Mateos: “Indique usted al arquitecto qué es lo que espera del Museo Nacional de Antropología”. El licenciado López Mateos lo pensó un momento y dijo: “Quisiera que los mexicanos, al salir de él, se sientan orgullosos de serlo”.

LOS HACEDORES

El Museo Nacional de Antropología se construyó en sólo 19 meses, lo cual debe mencionarse con sumo cuidado: no hay que pensar que fue el resultado de una supuesta capacidad de improvisación del mexicano.

Cuando se hizo la primera estimación del tiempo que requería la mudanza del viejo museo, el director, Luis Aveleyra, nos planteó que se requerían cuando menos seis meses para hacerla. Pero en nuestra ruta crítica del total contábamos sólo con seis semanas; por lo tanto, fue necesaria una compleja organización para la mudanza desde la calle de Moneda y la adecuada instalación de las piezas en el corto tiempo de que disponíamos. Así se organizaron cuadrillas por sala [25 en total] cada una con un asesor científico responsable, su museógrafo, su director de instalaciones, su vitrinero, su electricista, su carpintero, su instalador, su pintor, su redactor de cédulas. Entonces resultó que seis semanas fueron suficientes. De no hacerlo así, se planteaba que nos resignáramos a terminar el edificio y dejar la instalación para después.

Con los asesores científicos de cada área se definió qué y cómo se iba a mostrar el contenido: en qué orden, con qué bases, con qué apoyos, con qué recursos de exhibición. Todo se definió y se empacó en cajas numeradas destinadas para cada espacio; y así, conforme llegaban las piezas de la mudanza, se tenía de inmediato resuelta su exhibición. Cerca de 200 jóvenes estudiantes de la Escuela Nacional de Arquitectura y de la de Antropología colaboraron y nos fue posible terminar en tiempo.

El Consejo Técnico estaba presidido por el arquitecto Ignacio Marquina. También formaron parte del consejo el doctor Eusebio Dávalos Hurtado; el doctor Luis Aveleyra Arroyo de Anda, director del antiguo Museo de Antropología, que fungió como coordinador y secretario del consejo; el doctor Alfonso Caso y el doctor Ignacio Bernal.

Como asesores técnicos estuvieron: en antropología física, el profesor Javier Romero Molina; en arqueología se sumaron Román Piña Chan, Alberto Ruz Lhuillier, Eduar-

do Noguera Auza, Jorge Acosta, José García Payán y José Corona Núñez; en lingüística, la profesora Evangelina Arana; en etnología, el profesor Alfonso Villa Rojas, el profesor Fernando Cámara Barbachano, Wigberto Jiménez Moreno, Roberto Williams y Barbro Dahlgren. Y las asesoras pedagógicas fueron Evangelina Arana, Lilia Trejo de Aveyra, Irma Salgado Meneeses y Cristina Sánchez Bueno.

En la planeación y realización museográfica: Iker Larrauri, Jorge Angulo, Miguel Celorio, Francisco González Rul, Otto Schöndube, José Lameiras, Miguel Oropeza, Hipólito Sánchez Vera y Alfonso González P.

En la realización de dioramas y maquetas, bajo la dirección de Carmen C. de Antúnez, participaron Mario Cirett, Moisés del Águila, Guillermo Carrillo, Carlos Rojas, José González Márquez y diversos auxiliares de la escuela de La Esmeralda.

El director de la museografía fue el arquitecto Ricardo de Robina, compañero de estudios en San Carlos, apoyado por dos coordinadores del programa museográfico, el profesor Mario Vázquez y Alfonso Soto Soria, y como realizador museográfico, el arquitecto Luis Arias Castro, apoyado a su vez por el arquitecto Enrique Langenscheidt.

El consejo decidió que, conforme a los programas y sugerencias establecidos, era necesario realizar un estudio de los museos más importantes que había entonces para conocer cuáles eran sus principales aciertos o inconvenientes.

El arquitecto Jorge Campuzano, coautor del proyecto, se encargó del estudio de los sistemas constructivos de acuerdo con la tecnología de la época: analizó todo lo relativo al equipamiento, al aire acondicionado, los controles de temperatura y de humedad, la flexibilidad máxima de los sistemas y redes de iluminación, los efectos del viento y de los sismos, la seguridad contra incendios y posibles robos; estudió también los sistemas de preservación, cuidado del con-



Sala de Monolitos del Museo Nacional

Fotografía © Fondo fotográfico del Archivo Histórico del MNA. Proyecto de digitalización de las colecciones del MNA

tenido y las importantes innovaciones tecnológicas en museografía. Hicimos un cuestionario para saber qué servicios educativos, de seguridad y de atención al público tenía cada museo, cómo se mostraba la cerámica, cómo se exhibían las joyas; cómo se conservaban y mostraba los códices y otros documentos; qué soluciones eran aconsejables y cuáles no. Una vez elaborado el cuestionario se estableció un programa para visitar los museos, tarea que nos dividimos entre los responsables para hacer el estudio. El arquitecto Ricardo de Robina, el arquitecto Jorge Campuzano y yo, acompañado de mi esposa Olga, visitamos los museos que habíamos de estudiar.

Yo me concentraba en las técnicas de exhibición museográfica, de la circulación del público, sus reacciones positivas para que el visitante no perdiera la secuencia del guión, para que los testimonios mostrados contribuyeran a la mejor comprensión de los conceptos del autor del guión. Así, muchos o todos los aciertos que se pueden encontrar en este Museo están en algún otro museo del mundo, pues los adoptamos aquí. Los defectos y los inconvenientes que encontramos en esos museos procuramos evitarlos. Por tanto, el Museo Nacional de Antropología es el resultado de una labor de equipo: es la suma de la experiencia de mucha gente, de muchos lugares del mundo.

Al organizar la obra se estableció la dirección del proyecto y obra en los propios espacios de construcción. Los ingenieros Colinas y De Buen establecieron su gabinete de cálculos en las inmediaciones del museo en construcción; también lo hicieron los asesores científicos del Consejo Ejecutivo bajo la dirección de Ignacio Marquina.

En sus reuniones diarias el consejo adoptaba decisiones y acuerdos de carácter multidisciplinario que impactaban al proyecto. En lo arquitectónico eran aprobadas por Torres Bodet o por el director general de la obra; las que se relacionaban con el sistema constructivo se turnaban al arquitecto Jorge Campuzano; si se referían a la museografía, en planta baja para arqueología, a Mario Vázquez, y en planta alta para etnografía, a Alfonso Soto Soria. Las decisiones se traducían de inmediato en órdenes de trabajo. Así se conformó la bitácora técnica de la obra. Todos tenían una sola meta, el 17 de septiembre a las 9:00 horas.



Salida de la Piedra del Sol del Museo Nacional

Fotografía © Fondo fotográfico del Archivo Histórico del MNA. Proyecto de digitalización de las colecciones del MNA

PLANTEAMIENTOS ARQUITECTÓNICOS Y MUSEOGRÁFICOS

La solución arquitectónica del Museo Nacional de Antropología tuvo presentes, concediéndoles la misma importancia, las necesidades específicas de su funcionamiento como museo y, sobre todo, la de alojar y mostrar con la máxima dignidad nuestros legados culturales, dentro de una expresión contemporánea que no fuese ajena a su origen. Ante esa preocupación esencial fue necesario recordar viejas reflexiones personales sobre la posibilidad de precisar las constantes de nuestra arquitectura a par-

tir de sus raíces prehispánicas, con el propósito de respetarlas, aun cuando no en sus soluciones y formas resultantes. Si la arquitectura es un reflejo fiel de las condiciones geográficas, tecnológicas, económicas y sociales del medio y época que la crean, es posible suponer que en un mismo medio geográfico, en un mismo grupo humano, las constantes permanentes, tales como el paisaje, el clima y los elementos inherentes a la naturaleza, caracterizan vigorosamente los espacios arquitectónicos creados. La arquitectura fundamentalmente es atmósfera. Bruno Zevi, uno de los teóricos contemporáneos de la arquitectura, menciona que la arquitectura no son los muros ni los techos ni el piso recursos para limitar el espacio, sino lo que está dentro, esa atmósfera, ese espacio que se está creando. Y a través de esa atmósfera y de ese espacio el hombre convive con sus contemporáneos.

En el museo la arquitectura no debe imperar sobre el contenido, ya que es sólo el ámbito que acoge el contenido; no es en sí pieza del museo, pues nace, se concibe, se construye y se instala con el propósito de comunicar al



Sala Mexica Fotografía © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 228985



Traslado del monolito de Coatlinchan **Fotografía** © Fondo fotográfico del Archivo Histórico del MNA. Proyecto de digitalización de las colecciones del MNA

visitante el contenido. Por su parte, la museografía es el medio para informar del conocimiento, comprensión y goce de la cultura de una época con su trascendencia histórica, artística y de aportaciones técnicas; debe ser una lección estimulante, de preferencia para el público joven. Una pieza relevante origina muchas veces la base del recuerdo de la visita, es decir, lo que se tiene presente como la pieza del recuerdo, como síntesis y expresión del museo.

El museo contemporáneo no puede concebirse como depósito de obras, archivo documental o galería de arte, sino que se ha de tener conciencia de su misión didáctica, auxiliarse con las técnicas audiovisuales más recientes y presentar el contenido a manera de un espectáculo público que transmita información cultural en forma agradable y eficiente, y que permita al visitante sentirse inmerso en el tema, época o cultura, respetando su objetivo de conservar, preservar e incluso restaurar el patrimonio.

La instalación del Museo Nacional de Antropología permitió difundir y consolidar, en las nuevas generaciones, los criterios y soluciones de lo que es ya tan conocido en el mundo de los museos: la herencia de la museografía mexicana didáctica, en la que mucho nos apoyamos recordando las enseñanzas de los maestros Rubín de la Borbolla, Luis Covarrubias, Carlos Pellicer, Fernando Gamboa, y de quienes nos formamos con ellos, como Mario Vázquez y Alfonso Soto Soria.

EL MONOLITO DE COATLINCHAN

Originalmente se pensó instalar a la entrada del nuevo Museo, sobre el Paseo de la Reforma y avenida Gandhi, una gran estela maya proveniente de la zona arqueológica de Edzná. Se desistió de ello porque las estelas mayas están esculpidas en una cantera caliza que se dañaría seriamente en el medio climáti-

co y con la contaminación de la ciudad de México. En la opinión de don Alfonso Caso y de Ricardo de Robia, se optó por la conveniencia de un monolito de origen teotihuacano.

Cuando se le informó al licenciado López Mateos, nos comentó que de su época de excursionista juvenil recordaba una pieza extraordinaria en las inmediaciones de Coatlinchan, cerca de Chapingo. Nos dijo: “¿Por qué no lo consultan con don Alfonso Caso?” Él nos indicó que efectivamente la pieza era muy importante, pero que por su peso no sería factible traerla a la ciudad de México. El presidente, con su serenidad de siempre, nos indicó que si teníamos la capacidad tecnológica para traerla lo hiciéramos. Se procedió a estudiar el monolito con las indicaciones de Alfonso Caso, Ricardo de Robina y Luis Aveleyra. Al investigar su peso resultó ser mayor del que suponíamos: ¡160 toneladas!, pues parte de la escultura estaba enterrada.

Así, se convocó a una reunión de vecinos para informarles el propósito y destino que tendría la piedra, como ellos la llamaban, en el nuevo museo. Aquella reunión estuvo presidida por las autoridades municipales y guiada por un viejo maestro rural de habla náhuatl. Se inició entonces el traslado de Tláloc, el dios de la lluvia, y lo entregaron personalmente a don Jaime Torres Bodet el 16 de abril de 1964, durante un aguacero intenso e inusual en esa época en la ciudad de México; ahí les afirmó que de por vida todos los habitantes de Coatlinchan tendrían acceso libre al Museo Nacional de Antropología. Se llegó a estudiar la posibilidad de colocar el monolito de Tláloc dentro del museo, por lo que se hizo y se colocó una maqueta a escala real, pero por las maniobras que se requerían para mover la gran plataforma no resultaba factible introducir el monolito, lo cual habría retrasado la construcción del paraguas, cuya cimentación ya se había iniciado.



Arribo del monolito al MNA **Fotografía** © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 229545



Tíloc en su emplazamiento actual **Fotografía** © Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

UN ENTORNO ARQUITECTÓNICAMENTE PROTEGIDO

En el Museo Nacional de Antropología, siguiendo la solución abierta de la arquitectura maya, siempre se mantiene un contacto directo y visual con el entorno y permite ver en un extremo el cielo y las áreas verdes. El patio no se cierra. Y la circulación obliga, en la planta baja, a que después de visitar dos salas se tenga salida al patio antes de entrar a la otra; ese entrar y salir al exterior tiene como efecto que el visitante descanse aun cuando no se lo hubiera propuesto; es así como el espacio arquitectónico conduce, manipula, induce al visitante a tener un descanso y a relajarse, lo contrario de lo que sucedía en el viejo museo.

El patio ofrece la posibilidad de circular libremente para las personas y que los grupos puedan entrar a las diversas salas. La única circunstancia que obstaculizaba esta libertad de movimiento era la época de lluvias. Ahora bien, si el problema son las lluvias y solemos protegernos con un paraguas, la solución es infantil, es obvia: dotamos al patio de un paraguas.

Podría haberse techado de edificio a edificio para obtener una superficie totalmente cubierta, pero al hacerlo así el espacio quedaba cerrado y lo que se buscaba era la amplitud que ofrece la vista del cielo, con lo que se permite la presencia constante del entorno a la vez que el visitante se siente dentro del bosque. El resultado de la solución no es un espacio abierto ni totalmente cubierto, sino protegido, con lo cual se permite que en su interior se sienta toda la dimensión del lugar, su conexión con la atmósfera, con el entorno de cielo y bosque. La superficie que cubre el paraguas es de 84 por 54 metros y parece soportarse en un apoyo central, pero arriba los cables suplen la función de apoyos verticales. El paraguas, señala el arquitecto Jorge Campuzano, es el único componente del museo que tiene pilotes de concreto; éstos no son por carga, ya que la carga se resolvió con una gran zapata aislada. Los pilotes trabajan como anclaje al terreno, como lo hacen las raíces de los árboles. Al terminar la construcción del paraguas, la columna adquiriría una importancia central cuando el museo estuviera operando.

La composición escultórica se orientó con base en los tres elementos clásicos de una columna: base, fuste y capitel, conservando como ejes básicos los cuatro puntos cardinales, lo cual resultó una excelente interpretación escultórica de los textos de Torres Bodet: “Vista al Este: Integración de México. Vista al Oeste: Proyección de México. Vista al Norte y al Sur: Lucha del pueblo mexicano por su libertad”. El arquitecto Jorge Campuzano tuvo la asistencia técnica del personal de empresas como la firma Hubard y Boulton, así como el apoyo de los ingenieros Félix Colinas y Óscar de Buen, y el auxilio del ingeniero Francisco Alonso Cué y del arquitecto Roberto Monter.



Agustín Villagra **Fotografía** © FN, Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 88504



Regina Raúl **Fotografía** © Fondo fotográfico del Archivo Histórico del MNA. Proyecto de digitalización de las colecciones del MNA



Nicolás Moreno **Fotografía** © Fondo fotográfico del Archivo Histórico del MNA. Proyecto de digitalización de las colecciones del MNA

LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA

En el Museo Nacional de Antropología se consideró indispensable vincular con el presente la participación del arte contemporáneo; por ello, de acuerdo con los asesores y con respeto al espacio arquitectónico, se analizó y determinó la participación de los artistas mexicanos que ya formaban parte de la riqueza plástica de México. Las obras corresponden al guión determinado por el asesor respectivo de cada sala; por lo tanto, no forman parte de una galería de arte contemporáneo sino que son congruentes con el guión científico de la sala y el concepto arquitectónico del proyecto.

Los autores realizaron sus obras en forma simultánea al desarrollo del guión durante la construcción del edificio, montando sus talleres en contacto directo con los obreros de la construcción, los técnicos, los arquitectos, los historiadores, los museógrafos y los asesores del consejo, logrando una labor de equipo que provocó una notable motivación colectiva. Don Jaime Torres Bodet tomó la decisión de que esa parte fundamental de cada guión de sala se le encomendara a los más reconocidos artistas plásticos de México, siempre de acuerdo con el presidente del consejo, Ignacio Marquina, y el asesor científico correspondiente, para asegurar así la congruencia del propósito, acorde con las características ya conocidas del artista seleccionado.

Así, en el Museo Nacional de Antropología están presentes las obras de artistas que han recibido el Premio Nacional de Arte, reconocidos por el gobierno de México: Raúl Anguiano, Jorge González Camarena, José Chávez Morado, el Dr. Atl y Nicolás Moreno; Alfredo Zalce, Pablo O'Higgins, Mathias Goeritz, Carlos Mérida, Leonora Carrington, Rufino Tamayo, Luis Covarrubias, Manuel Felguérez, Arturo García Bustos, Arturo Estrada, Iker Larrauri, Valeta Swann, Adolfo Mexiac, Regina Raúl, Fanny Rabel, Arturo Trejo y Nadine Prado, entre otros, ninguno de los cuales cobró un solo peso por su participación.

LA VÍSPERA DE LA INAUGURACIÓN

Cuando ya habían arribado a México, entre otros invitados, los directores del Museo Británico, del Metropolitano de Nueva York, de la Galería Nacional de Londres, de la Galería Nacional de Arte de Washington, del Museo del Hombre de París, etcétera, el director de protocolo, que llegó el día anterior a las siete de la noche al museo, entró y vio el vestíbulo —el piso de mármol ya estaba pulido y abrigado, pero se había empapelado para protegerlo—; vio el patio lleno de bancos de carpinteros, de tambos de pintura, de desperdicios de todo tipo y nada de jardinería. Era septiembre y había llovido, de modo que todo el exterior se hallaba cubierto de lodo, y antes de partir dijo: “¡Y haber invitado a tantas personalidades para inaugurar esto!”

Cuando el director de protocolo me hizo aquella observación pensé que tenía razón en dudar, pero sabía que teníamos acuartelados allí cerca, en el Auditorio Nacional, a 200 camiones de las compañías de construcción para sacar de nueve a 11 de la noche todo lo que había en el patio. Teníamos almacenada también toda la jardinería de Matsumoto, con 14 camiones y todo su personal. A las 11 de la noche llegarían los bomberos para lavar el vestíbulo y el patio. Si a esa hora hubiera habido un gran incendio en la ciudad de México, todo habría fallado. Afortunadamente no lo hubo. Al día siguiente, a las siete de la mañana regresé a mi casa a cambiarme. Al llegar, mi señora me preguntó:

—¿Qué vas a hacer?

—Me voy a bañar y a cambiar —le dije— y después voy al museo. Allí te espero con los niños a las nueve.

A esa hora también llegó el director de protocolo, quien totalmente sorprendido me preguntó:

—¿Qué fue lo que hicieron?

—Terminar —le contesté.

Es cierto. Mientras que por el frente entraba el presidente López Mateos con su comitiva al acto inauguración, por la parte trasera estaban saliendo, por fin, los últimos camiones y trabajadores.

LA MEMORIA

La gestación, proyecto y construcción del Museo Nacional de Antropología tuvo un costo de 160 millones de pesos, cubiertos por el CAPFCE, incluyendo los salarios de su personal y los correspondientes del INAH conforme los tabuladores de época.

Con la inauguración, el 17 de septiembre de 1964, termina el relato personal de la generación, proyecto y construcción del Museo Nacional de Antropología. El día de la inauguración el presidente Adolfo López Mateos le preguntó a Carlos Pellicer qué le había parecido el museo, y él, con el vozarrón que lo caracterizaba, contestó: “Yo soy el culpable”.

A partir de esa fecha el museo siguió operando, mostrando la vigencia de su arquitectura y museografía, a través de la acción de sus directores y con el persistente interés del INAH, pues de 1968 a 2007, con la profunda dedicación de María Teresa Franco, el arqueólogo Felipe Solís y el arquitecto Enrique Ortiz Lanz, se llevaron a cabo importantes acciones para actualizar la museografía de varias salas, aprovechando el frecuente incremento de las colecciones por las exploraciones e investigaciones derivadas de la actividad intensa del INAH, *alma mater* del conocimiento, preservación y divulgación de nuestro pasado ❖

* Fragmento del libro del mismo título (México, INAH, 2012)



Inauguración, 17 de septiembre de 1964 **Fotografía** © Fondo fotográfico del Archivo Histórico del MNA. Proyecto de digitalización de las colecciones del MNA



Museo de Arte Moderno del INBA: arquitectura de Pedro Ramírez Vázquez y prácticas museísticas del siglo XXI

Eugenia Macías*

I. EXPOSICIONES EN MUSEOS Y SU CONTEMPLACIÓN RENOVADA Y CRÍTICA

Reflexionar sobre la vigencia arquitectónica del Museo de Arte Moderno (MAM) del INBA en prácticas actuales de las instituciones museísticas es un caso lleno de matices para indagar respecto a determinados tópicos sobre las funciones de los museos en el presente.

Existe hoy un fuerte impulso en el mundo y en México que articula los museos bajo premisas originadas por los planteamientos de la nueva museología en la década de 1980, los cuales postulaban la integración participativa del espectador por medio del despliegue simultáneo en salas de dispositivos comunicativos diversos para divulgar los sentidos que alojan las exhibiciones: las piezas en sí, la información escrita y esquemática en muro, réplicas, audiovisuales y nuevas tecnologías como soportes de la interacción del público con los contenidos de la muestra, así como el diseño museográfico de recorridos y mobiliario.¹

Está, por otra parte, el replanteamiento constante de los móviles que subyacen en los discursos curatoriales y en los temas de las exhibiciones, consecuente con lo que hoy se denomina museología crítica, la cual revisa en forma constante si en las muestras se reproducen estereotipos de los temas tratados en torno a identidad, género, nación, nociones de arte, hegemonías y otros procesos sociopolíticos (Hernández, 2006: 197-226; Lepouras y Vassilakis, 2005; Melville, 2009: 23-42; Herranz, 2009: 57-67).

II. NUEVAS PRÁCTICAS EN MUSEOS: RAMÍREZ VÁZQUEZ Y COLABORADORES PARA UNA ARQUITECTURA DEL MAM

Es conveniente señalar el reciente estudio de Daniel Garza Usabiaga en torno a la historia del MAM,² en lo referente al tipo de exposiciones que el museo alojó desde sus orígenes, el cual convergió con la intencionalidad geométrica del diseño de su edificio. Desde su apertura, el MAM impulsó la exhibición de experimentaciones abstractas de artistas mexicanos entre el segundo y el tercer cuarto del siglo XX, así como otras grandes vertientes creativas provenientes de la arquitectura y el diseño (Garza, 2011: 15). Esto lo convirtió en un fuerte antecedente del impulso museológico crítico ya mencionado,

al buscar desde su apertura exhibiciones que trataran, en términos de experiencia sensible y estética, no sólo parámetros tradicionales de lo artístico. En la actualidad este espectro se sigue ampliando hacia manifestaciones de la vida cotidiana y proyectos estéticos sociocomunitarios, como lo muestra la asignación reciente de áreas específicas del recinto a las vertientes curatoriales: *Arena gráfica*, en el redondel del edificio principal, para proyectos dibujados con vinil en los muros de esa área; *Se traspasa*, para proyectos estéticos de colectivos, y *Lounge*, para proyectos vinculados con el urbanismo.

Para la vocación de un museo dedicado a la investigación, conservación y divulgación de arte moderno, el tipo de experiencias espaciales y estéticas que impulsa el conjunto diseñado por Pedro Ramírez Vázquez convergió con premisas centrales de la creación artística en los tres primeros cuartos del siglo XX. A continuación se describen algunos rasgos en este sentido.

a) La irregularidad curva y asimétrica de las plantas de los dos edificios, al final construidos con base en la propuesta original de cuatro edificios del proyecto de Ramírez Vázquez y colaboradores, aludía a una modernidad en constante cambio por medio de una estructura de espacios amplios y formas simples (*ibidem*: 21).³ El edificio principal, con cuatro extensas salas de exhibición (dos en la planta baja y dos en la alta, que a su vez son de planta redonda), así como con la sala Fernando Gamboa en el edificio adyacente al Monumento a los Niños Héroes, dividida en espacios para diferentes actividades, impulsan una de estas premisas modernistas: la búsqueda en lo geométrico como detonador de experiencia sensible. Por otra parte, el tránsito circular en las salas invita a la construcción curatorial de discursos museales con una estructura narrativa con ciclos y ritmos.

b) Los mundos internos, expresados en resoluciones máticas, plásticas y visuales que no se presentan “digeridas” al espectador, son otros rasgos del arte moderno presentes en la vivencia redonda del espacio en la arquitectura del MAM. De modo similar a las producciones modernistas, piden un trabajo contemplativo y de conexión del espectador con la producción artística que aprecia y reafirman el postulado



El museo en construcción **Fotografía** © Archivo fotográfico del Museo de Arte Moderno, INBA

mencionado en los inicios de este texto, que modificó la actividad museística desde la década de 1980, al dar el protagonismo a la participación del espectador en la construcción del conocimiento que comunican las exposiciones.

c) La alternancia entre lo figurativo y lo abstracto, así como las pugnas en los procesos creativos por desplegar la autonomía expresiva de cada disciplina —desde sus propios recursos y prácticas— es otro rasgo del arte moderno presente en la amplitud de los espacios al aire libre de la arquitectura del MAM. Desde su inauguración esto ha posibilitado la instalación en sus jardines de obra escultórica diversa, la cual permite al espectador fungir una vez más como agente, en primer plano, de la resignificación de lo expuesto, pero ahora fuera de sala, con vegetación y senderos como soportes perceptuales de lo exhibido, a modo de apreciar en las esculturas situadas en el exterior los distintos procesos de búsqueda artística modernista.

Lo anterior fue posible gracias a la existencia previa de áreas con una gran diversidad de plantas y árboles, debido a que el terreno había pertenecido al Museo de la Flora y Fauna y, más tarde, a la Escuela Dominical de Arte (*ibidem*: 21, 25).⁴ Al mismo tiempo esto significó un reto para Ramírez Vázquez y sus colaboradores en cuanto a generar una estructura que conviviera con las áreas boscosas sin invadirlas; proveer de ilu-

minación uniforme, pero alimentada de modo interno y externo, así como vincular la vocación del museo de exhibir arte de su presente, al relacionarlo con el mundo exterior mediante la vista que permitía la arquitectura acristalada (*ibidem*: 29-31; Ramírez *et al.*, 1990).

Las fachadas de cristal del conjunto aludieron a esta intención y en la actualidad se aprovechan en ciertas zonas de las salas para dar visibilidad desde el interior hacia los jardines y la obra escultórica. Sin embargo, no han estado exentos de polémica respecto a las entradas de luz y el potencial deterioro de las obras, con las consecuentes medidas de conservación derivadas de ello: instalación inicial de cortinajes, posterior aplicación de películas en los cristales, a los que recientemente se sumaron persianas más ligeras en su manejo y más limpias en su percepción visual dentro de sala (*ibidem*: 21, 25).

III. NOTAS FINALES A LA ARQUITECTURA DEL MAM COMO EXPRESIÓN DE NUEVAS POLÍTICAS CULTURALES

La arquitectura del MAM representó un cambio en la política cultural gubernamental a cargo de Adolfo López Mateos —un presidente coleccionista e informado de arte mexicano—, como parte de un amplio programa de construcción de museos de vocaciones y temáticas diversas, los cuales no dieron

centralidad al muralismo ni a la integración plástica de la Escuela Mexicana (*ibidem*: 27), como había sucedido en las primeras décadas posrevolucionarias, al erigirse en tendencias estéticas hegemónicas.

Se aprecia la implementación de estos cambios en materia de política cultural con la iniciativa, en 1960, de Jaime Torres Bodet, entonces secretario de Educación Pública, para construir tres de los cinco más importantes museos del país en las inmediaciones del Paseo de la Reforma y Chapultepec: el Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec, el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno. Los otros dos fueron el Museo Nacional del Virreinato en Tepotztlán, Estado de México, y el Museo Nacional de las Culturas en el centro histórico de la ciudad de México. Desde 1959 Pedro Ramírez Vázquez colaboraba con Torres Bodet en la implementación del Plan Nacional de Museos propuesto por este funcionario, previo a la edificación de los museos de Antropología y Arte Moderno.⁵ Dentro de este plan se proyectaron construcciones museísticas con funciones sociales muy claras: la Galería de Historia –conocido como Museo del Caracol–, como una sala didáctica para jóvenes y escolares al pie del Castillo de Chapultepec, o el Museo Fronterizo, hoy Museo de Arte de Ciudad Juárez, en Chihuahua, como parte de una iniciativa de activación sociocultural de esta zona.

Este último, impresionantemente parecido al MAM en su sala principal, constituiría el espacio de experimentación primera de soluciones de alzado cónico y cúpula de una sola pieza, hoy elementos emblemáticos en las virtudes constructivas de los dos edificios de época del MAM, regulados y preservados como patrimonio nacional ❖

* Profesora-investigadora, ENES-UNAM, Morelia. Hasta agosto de 2013 formó parte del equipo de curaduría e investigación del MAM.

Notas

¹ Para esta vertiente de la nueva museología veáanse, entre otros textos, Weis (1993a: 51-64, y 1993b: 332-356), Walsh (1995: 160-175) y Lacouture (2003: 17-18).

² Este investigador realizó un amplio estudio para el catálogo de la exposición *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, abierta al público entre finales de 2010 y los primeros meses de 2011.

³ La propuesta original de cuatro edificios incluía salas de exhibición y espacios para biblioteca, bodegas, cafetería y auditorio.

⁴ La Escuela Dominical de Arte fue impulsada por Carmen Marín de Barreda, en ese entonces directora del Salón de la Plástica Mexicana y más tarde directora del MAM.

⁵ Véanse, entre otros textos para la trayectoria de Pedro Ramírez Vázquez, Zurián (2013), Ragasol (2008: 24-46) e *Historia del arte mexicano* (1971).



Jardines del museo **Fotografía** © Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

Bibliografía

- Garza Usabiaga, Daniel, "El museo como máquina visual", en *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988*, México, INBA-MAM, 2011.
- Hernández, Francisca, "La museología crítica", en *Planteamientos teóricos de la museología*, Gijón, Trea, 2006.
- Herranz, Iñaki, "De la modestia en el arte: el MIAM", en *Alteridades*, año 19, núm. 37, enero-junio de 2009, pp. 23-42.
- Historia del arte mexicano*, vol. III: "Arte contemporáneo", México, Herrero, 1971.
- Lacouture, Felipe, "El discurso con el objeto", en *Gaceta de Museos*, suplemento del núm. 33: "In memoriam: Felipe Lacouture", tercera época, abril-septiembre de 2003, pp. 17-18.
- Lepouras, Georges y Costas Vassilakis, "Adaptive Virtual Reality Museums on the Web", en Chen Sherry Y. y George D. Magoulas (eds.), *Adaptable and Adoptive Hypermedia Systems*, Hershey, IIR Press/Idea Group, 2005.
- Melville, Georgia, "Museografía con una comunidad transnacional", en *Alteridades*, año 19, núm. 37, enero-junio de 2009, pp. 57-67.
- Ragasol, Tania, "Lo que podemos hacer. Pedro Ramírez Vázquez en entrevista", en *Diseñando México 68. Una identidad olímpica*, México, MAM/Landucci, 2008.
- Ramírez Vázquez, Pedro *et al.*, "Museo de Arte Moderno, 1964", en *Catálogo Ramírez Vázquez*, México, Javier Pizarro, 1990.
- Walsh, Kevin, "The Museum as a Facilitator", en *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World*, Londres, Routledge, 1995, pp. 160-175.
- Weis, Helene, "Problemática y metodología", en Georges Henri Riviére, *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*, Madrid, Akal, 1993, pp. 51-64.
- _____, "Museo, instrumento de educación y de cultura", en Georges Henri Riviére, *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*, Madrid, Akal, 1993, pp. 332-356.
- Zurián, Carla, "Pedro Ramírez Vázquez (ciudad de México, 1919-2013)", en *Gaceta de Museos*, tercera época, núm. 55, abril-julio de 2013.

Jardines del museo

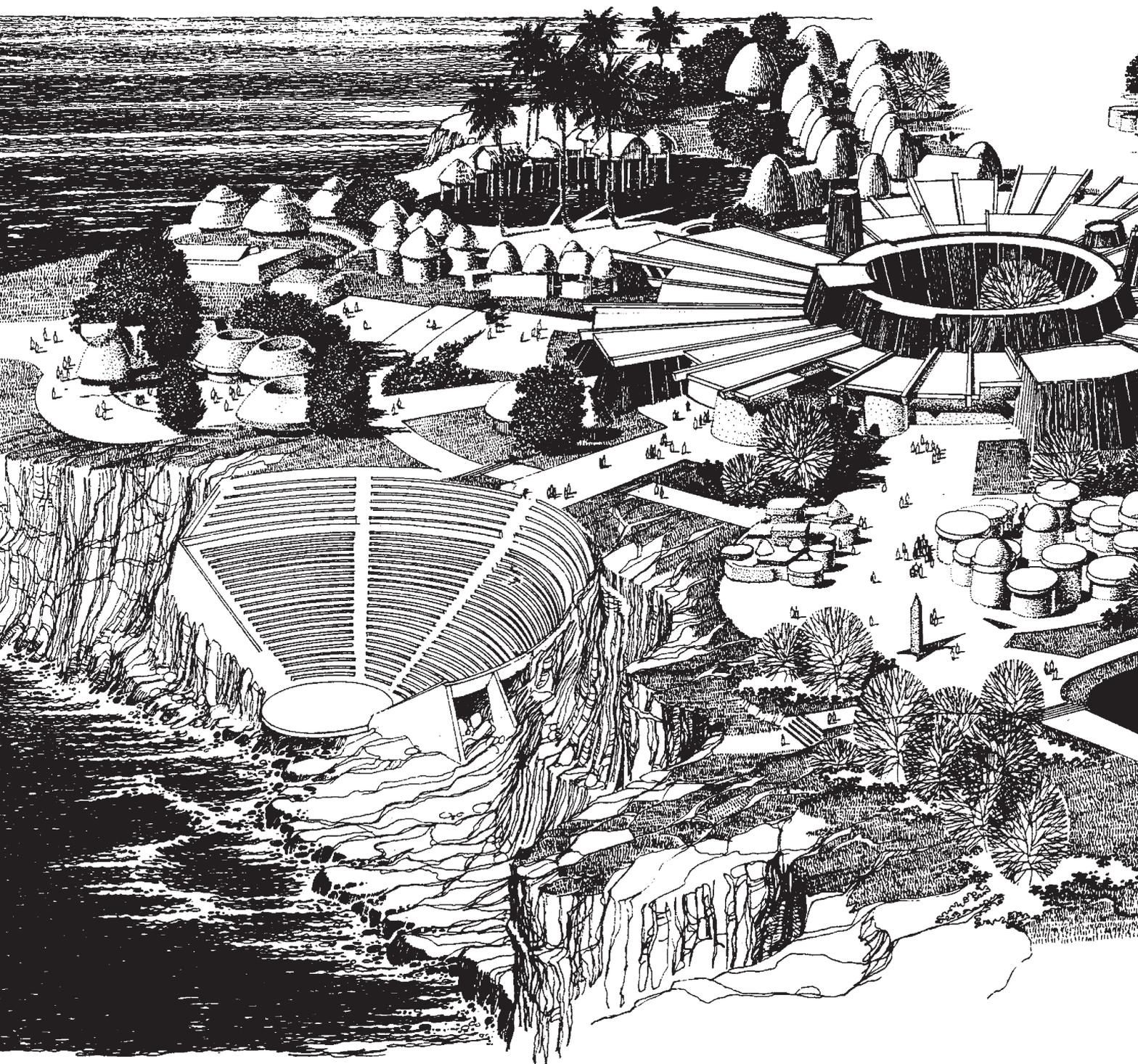
Fotografía © Gliserio Castañeda,
INAH-Conaculta, Fototeca de la CNME





Museo de las Civilizaciones Negras de Dakar: el proyecto de un lugar de memoria

Ery Camara Thiam*



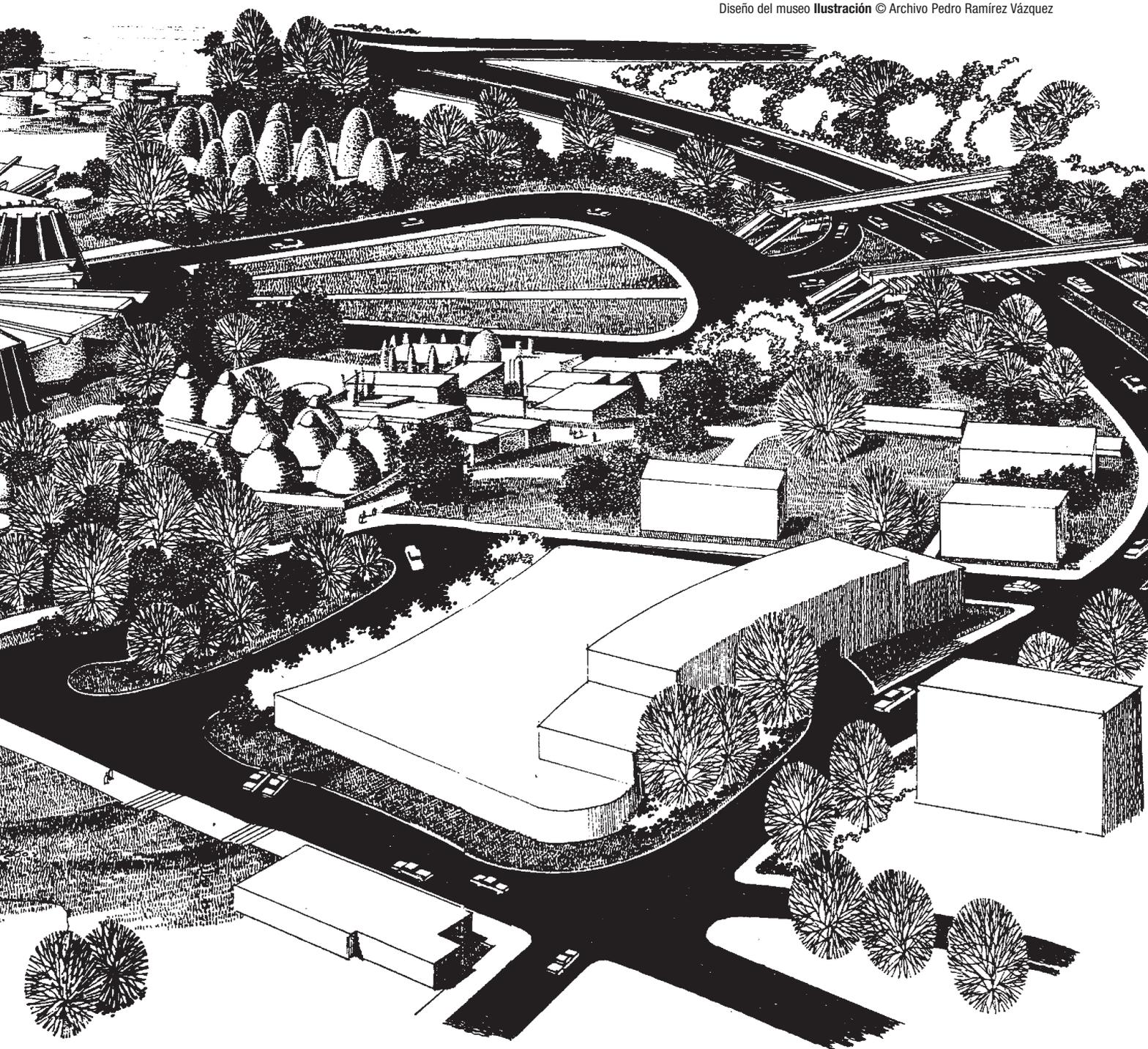
Luego del éxito del primer Festival Mundial de las Artes

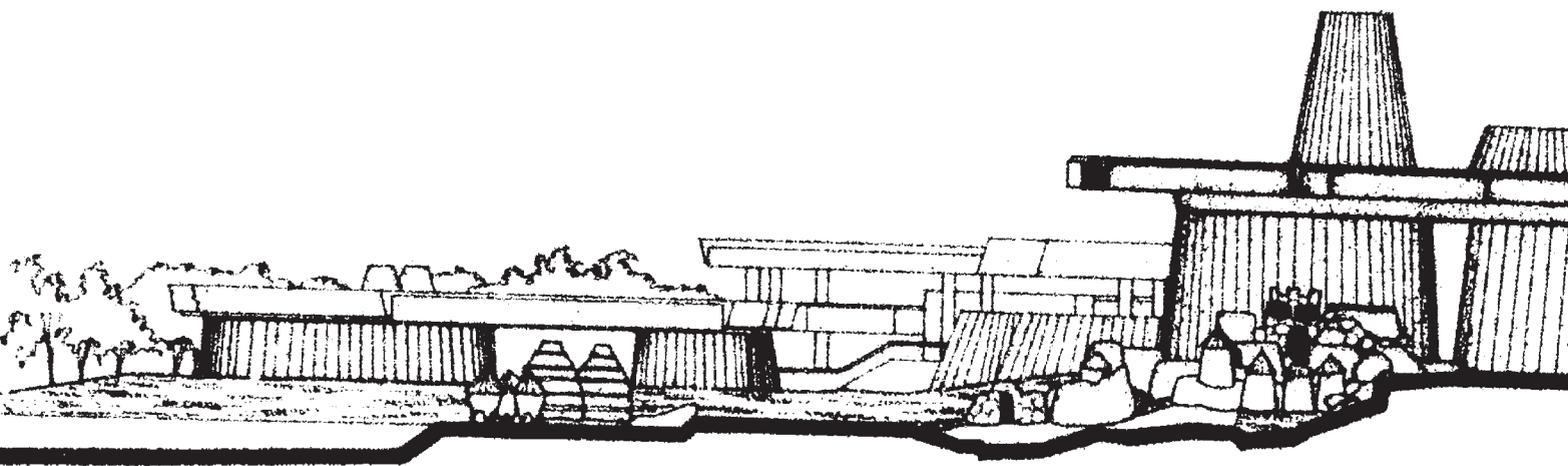
Negras en Dakar, organizado por el gobierno senegalés que presidía Léopold Sédar Senghor (1906-2002) y la Sociedad Africana de Cultura, dirigida por su compatriota Alioune Diop en 1966, las aspiraciones de Senghor, uno de los fundadores del Movimiento de la Negritud, se enfocaron en un ambicioso proyecto: procurar, para la investigación, documentación y promoción del patrimonio cultural africano y de la diáspora, una sede digna que reflejara, dentro de una museografía moderna, los valores culturales y artísticos que el continente ha legado al mundo. Este complejo cultural daría

a los africanos la oportunidad de rectificar los errores y prejuicios sembrados por la colonización e implementar, desde allí, un programa educativo que en la actualidad sigue haciendo falta tanto dentro como fuera de África.

Como presidente, Senghor tenía muy clara la necesidad de crear una infraestructura para rescatar del olvido el patrimonio cultural desconocido por las nuevas generaciones. Así lo subraya en el prólogo de la primera edición del catálogo del museo del Instituto Fundamental del África Negra (IFAN), ubicado en la plaza de Soweto: "Es en esta perspectiva que hemos concebido el proyecto de edificar en la bahía poniente de

Diseño del museo Ilustración © Archivo Pedro Ramírez Vázquez





Dakar, frente al océano Atlántico, un museo moderno de arte negro africano, donde encontrarán lugar unas 26 mil piezas, de las cuales 90% están actualmente conservadas en cajas” (Sédar, 1967). Este rescate de las piezas resguardadas por el IFAN se sumaría al coleccionismo emprendido por el Estado y a los objetivos planteados en la educación y el desarrollo cultural.

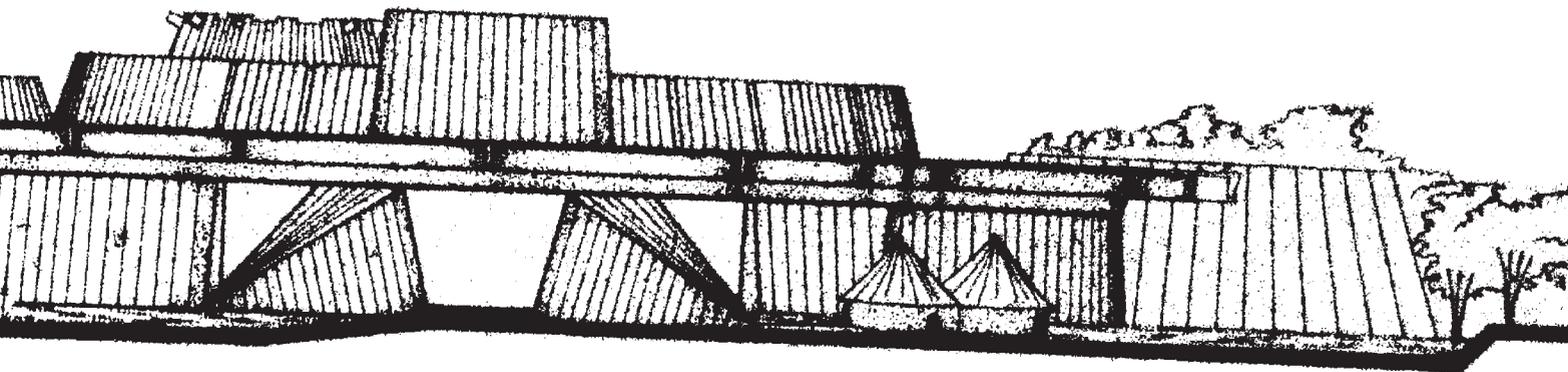
“Por sus dimensiones, el museo está concebido para ser el centro cultural más importante en su género en África occidental. Estará implantado sobre un terreno de una superficie de 20 hectáreas aproximadamente” (*idem*). Con esta visión el mandatario planteaba un modelo de renovación urbana que contribuiría al desarrollo de la comunidad y se convertiría en una plataforma para un discurso innovador y diferente del que se mantenía vigente en los museos edificados por los colonizadores. El proyecto incluía la elaboración de nuevos guiones temáticos que dieran una visión endógena de la historia, la antropología y la cultura africanas. Este recorrido abarcaba desde la prehistoria hasta el presente, con obras modernas y contemporáneas. El programa hacía convivir en un mismo recinto al arte, la cultura y la ciencia.

Por sus dimensiones y colecciones, el museo responderá a una triple vocación: a nivel nacional será como una de las realizaciones cardinales de la política cultural de Senegal. Permitirá expresar, de manera tangible, la dimensión de la cultura en el desarrollo nacional. En el plano regional, este museo representativo de toda una región cultural se erigirá como una voluntad de unidad y rechazo a la “balcanización”. Tendrá valor de ejemplo y provocará una sana emulación en las otras regiones culturales africanas que también se empeñaran en la exaltante tarea de colecta, conservación y promoción de sus bienes culturales. Finalmente, en el plano universal, el museo, contribuyendo a la preservación y a la promoción del arte negro concebido como parte integral del patrimonio cultural de la humanidad, será una aportación importante en la edificación de la civilización de lo universal (*idem*).

Con estos objetivos en mente, Senghor confió a la UNESCO la supervisión del concurso para el proyecto, de modo que el del arquitecto mexicano Pedro Ramírez Vázquez (1919-2013) y sus coautores, Jorge Campuzano y Thierry Melot, resultó elegido en 1972 como la mejor propuesta. No cabe duda de que el proyecto dejó muy satisfechas las expectativas del presidente, que no tardó en firmar convenios de intercambios culturales con el gobierno mexicano y realizar, en 1974, una visita de Estado a la capital mexicana para afianzar las relaciones. Al conocer el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México, obra del mismo arquitecto, escribiría más tarde: “En efecto, como bien lo entendieron los mexicanos, la antropología es inseparable del arte. Le da todo su significado. Esta referencia constante del presente al pasado expresará, entre otros, el carácter altamente educativo del museo” (*idem*).

El museo se proyectó en la costa poniente de la capital, cerca del Instituto de las Artes, la Escuela de Arquitectura y la Aldea de los Artesanos. Con la renovación de la colonia Reubeuss, el terreno elegido para edificar el museo recuperaba un espacio poco aprovechado para convertirlo en el paseo cultural más atractivo de la región. De acuerdo con la planeación y el diseño ejecutados por Ramírez Vázquez, Campuzano y Melot, el edificio del museo se desarrollaría alrededor de un patio circular y recurriría a esta figura geométrica como delimitadora de muchos espacios asignados a las exposiciones. En el idioma wolof, el término *penc* refiere a este punto de reunión, foco de interés de la comunidad y generador de intercambios.

Desde arriba el edificio parecía un sol que desplegaría sus rayos en desniveles conformados por techos y terrazas. De perfil, sus estructuras redondas o cónicas, el contraste entre la madera y el concreto, generarían una volumetría muy dinámica que disiparía su monumentalidad. Rodeado por recreaciones de aldeas típicas de regiones del África occidental y de jardines con flora local, el proyecto constaba de tres niveles: un sótano para los talleres de producción museográfi-



Corte longitudinal del museo **Ilustración** Tomada de *The International Academy of Architecture, World Architecture Magazine: Pedro Ramírez Vázquez, 1992*

ca, las bodegas, la intendencia y los cuartos de máquinas. La planta baja, a la que se tendría acceso al atravesar una gran explanada con exuberantes jardines, albergaría las salas de exposiciones permanente y temporal. Contaría además con tres auditorios, un planetario, una galería de arte contemporáneo, dos bibliotecas, librerías, laboratorios, oficinas y áreas de servicio que hacían del modelo arquitectónico algo novedoso en el ámbito museístico senegalés y africano.

Con sus grandes ventanales de vidrio que darían al patio, el edificio combinaría en su recorrido espacios internos y externos para proyectar la riqueza temática del museo. Sus espacios de descanso abarcarían terrazas, teatros al aire libre y recorridos que permitirían a los visitantes salir y entrar a las salas por múltiples accesos. Un *mezzanine* prolongaría el área de exposiciones y servicios, además de brindar otra perspectiva de las instalaciones museográficas y una apreciación del paisaje. La experiencia habría resultado en una inmersión total de gran impacto, así como en un atractivo para los visitantes. Los muros de concreto, con techos recubiertos de maderas locales del edificio, se inspiraban en características del hábitat local, sólo que con una tecnología moderna para garantizar su eficacia y, sobre todo, la conservación de las colecciones.

El edificio heredaba muchas soluciones exitosas de proyectos museográficos anteriores del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.¹ La solución de la circulación resultaba similar a la del Museo Nacional de Antropología de México. Desde el patio el visitante ingresaría a las salas o se refrescaría bajo la generosa sombra de un baobab. Otra atracción del proyecto era el teatro al aire libre o mirador, a construirse en el acantilado que linda con el mar, frente a la isla de Madeleines. El lugar tendría un embarcadero para que grupos de visitantes se desplazaran a esta isla o a Gorée, la otra ínsula cercana, la cual conserva los edificios desde donde partieron, contra su voluntad, miles de esclavos hacia el continente americano. Este teatro se habría prestado para muy diversas manifestaciones de la cultura senegalesa y respondería a las costum-

bres de realizar ceremonias al aire libre, de la misma manera que vincularía tradiciones antiguas y contemporáneas.

Cabe señalar la originalidad del proyecto con base en el trabajo de investigación, que adaptó en forma exitosa la construcción a las necesidades locales y a su integración en el paisaje urbano. Nadie antes había dado tanta importancia al estudio de los usos del espacio en la vida cotidiana senegalesa para la concepción de un museo. El equipo del arquitecto viajó por la región para observar y analizar aspectos fundamentales de la cultura local, que imprimirían al edificio un carácter simbólico. Este acercamiento difería de la actitud impositiva que impera en los museos de la región, construidos por los colonizadores. La mayoría son conversiones de antiguas residencias coloniales con muy pocas adaptaciones. En el proyecto del despacho mexicano todo contribuía a resaltar la relevancia de la herencia cultural de una pequeña nación, que en ese tiempo contaba con apenas 12 años de independencia.

Mi llegada a México, en 1975, se debió al proyecto del Museo de las Civilizaciones Negras de Dakar. El gobierno senegalés envió a muchos estudiantes a formarse en el extranjero para conformar el futuro personal del museo. En México nos recibió el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, entonces rector de la Universidad Autónoma Metropolitana. Desde entonces mi relación con él fue muy cordial y de mucha confianza. Para mí representó un guía muy importante, de quien siempre conté con su apoyo y generosidad. Con la esperanza de ver el museo realizado, procuraba enterarme de las decisiones en torno al proyecto con funcionarios de la cultura, a fin de informar a Ramírez Vázquez. Hasta la fecha no conozco propuesta arquitectónica, local o foránea, que haya superado el proyecto elegido. Por desgracia, el presidente Senghor terminó su administración y falleció en 2002 sin que se hubiera construido el museo. Su sucesor y delfín, Abdou Diouf, mostró poco interés en continuar con el proyecto y al final lo abandonó. Su gobierno impidió mi regreso y el de siete compañeros formados aquí en otras especialidades, al alegar restricciones impuestas por



Sala principal del museo **Ilustración** Tomada de *Museums 1952-1994*, Pedro Ramírez Vázquez, *Architectural Programs & Result*, Studio Beatrice Trueblood, 1995

los ajustes económicos acordados con el Fondo Monetario Internacional. Según esto no podían contratar a profesionistas de más de 30 años. Aunque nuestra beca nos comprometía a laborar 10 años en el sector público, no constituía un argumento para cambiar las decisiones.

Esta ruptura o falta de continuidad ocasionó el extravío de muchos documentos del proyecto, resguardados por autoridades senegalesas. Las colecciones quedaron vulnerables en estas condiciones inciertas y muchas piezas se perdieron por deterioro y por robo. Así, con los sucesivos cambios de administración, el interés de construir el museo se fue desbaratando. La carencia de personal calificado en este ámbito se convertía en una situación adversa para el avance de las gestiones. Una revisión de los planos del proyecto y del programa museográfico confirma las complejidades que obstaculizaron desde un principio la edificación del museo: entre otras, la ausencia de personal competente en museología y en la conservación de bienes culturales. La Secretaría de Cultura no contaba con el personal requerido para asegurar el seguimiento del proyecto. Tampoco la universidad. Pocos tenían

la capacidad de convertirse en interlocutores del arquitecto, ya que no existía experiencia alguna en este campo.

En 2003 Abdoulaye Wade, candidato del partido opositor y entonces recién elegido presidente de Senegal, me mandó llamar para manifestar su interés en retomar el proyecto y me mostró un proyecto que le había ofrecido un asesor en la materia: el arquitecto senegalés Pierre Goudiaby Atepa. La maqueta me parecía de un estadio más que de un museo y, por su cubierta de metal, frente al mar y bajo el sol del trópico, imaginé las complicaciones para su mantenimiento. Mi diagnóstico frenó el entusiasmo del presidente. Sin embargo, con el terreno apartado, se llevó a cabo la ceremonia de la puesta de la primera piedra ante una nutrida presencia de empresarios afroamericanos: probables financieros de la construcción.

Al día siguiente del evento, al que fui invitado, un periodista descubrió que, en efecto, tal proyecto correspondía al de un estadio comisionado al arquitecto en Arabia Saudita. Semejante escándalo detuvo todo y reavivó el interés del mandatario en conocer el proyecto desaparecido del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, así como en invitarlo a colaborar. Para mí era impor-

tante detener aquellos intentos de usurpación, en los cuales no se tenía idea del proyecto original. De regreso en México informé al arquitecto y éste manifestó su disponibilidad en colaborar, por lo que envié al presidente la documentación completa del proyecto, que yo entregué personalmente. Después de este acto vino un silencio prolongado por parte la presidencia, a pesar de las insistentes solicitudes de respuesta tanto de mi parte como del despacho del arquitecto.

En 2009 supe que el presidente deseaba organizar el Festival Mundial de las Artes Negras, de nuevo en Dakar. Decidí asistir con mis propios recursos como observador del evento, que arrancaba en diciembre. Durante esta visita descubrí, en una librería, un libro cuyo autor conocía el proyecto original. Se trataba de una tesis de doctorado en museología del ex director del Museo Dinámico, el cual fue convertido en sede de la Corte Suprema. Mi gran sorpresa consistió en ver que el proyecto del Museo de las Civilizaciones Negras se le atribuía a Pierre Goudiaby Atepa: una adaptación o, mejor dicho, un plagio del proyecto original. De inmediato me comuniqué a México para informar al arquitecto Ramírez Vázquez y más tarde denuncié el hecho en un periódico local. La reacción del arquitecto consistió en informar a la UNESCO, mediante una carta con copia a las autoridades senegalesas. Pierre Goudiaby intentó defender su osadía al escribirle una carta al arquitecto, quien le respondió con mucha sabiduría. La revista *La Gazette* de Dakar entrevistó a Ramírez Vázquez, quien siempre refrendó su disponibilidad para colaborar con quienquiera que resultara designado por la autoridad senegalesa. Si bien se especuló que el museo se construiría con inversión china, tras una derrota Abdoulaye Wade dejó el poder sin lograr construir el museo.

El Museo de las Civilizaciones Negras de Dakar, concebido por Léopold Sédar Senghor y Pedro Ramírez Vázquez, dos visionarios del siglo XX, es un proyecto que espero ver realizado un día. Esto sólo se logrará si se asegura la formación de profesionales que garanticen su promoción, administración y operación. El proyecto original conserva su vigencia y se puede adaptar a las nuevas tecnologías integradas a los museos. Con voluntad política, la nueva administración podría retomar los cabildeos para conseguir la construcción del recinto. Se requieren más voces y profesionistas para continuar con las negociaciones. Es un museo que hace mucha falta en el país y en la región, con el cual el arquitecto Ramírez Vázquez refrendaba el espíritu universalista que compartía con el poeta: materializar el proyecto y mantenerlo, a más de cuatro décadas de su creación, vigente e insuperable. ✚

* Curador y museógrafo, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM

Nota

¹ Recomiendo la revisión de los dos libros publicados sobre los museos proyectados o construidos por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, donde se aprecian los planos y dibujos que proyectan los ambientes del museo y la maqueta referidos aquí: Trueblood (1995) y Vargas (1995).

Bibliografía

Sédar Senghor, Léopold, "Prefacio", en Michel Renaudeau, *Musée de Dakar, Témoin de l'Art Nègre*, Dakar, Delroisse, 1967.

Trueblood, Beatrice (ed.), *Pedro Ramírez Vázquez, Museums, 1952-1994, Architectural Program & Result*, México, 1995

Vargas Salguero, Ramón, *Pabellones y museos de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Limusa/Noriega, 1995.



Maqueta del museo **Fotografía** © Archivo Pedro Ramírez Vázquez





Proyectos a escala humana: Museo del Templo Mayor y Museo de Sitio de Teotihuacan

Eduardo Matos Moctezuma*

MUSEO DEL TEMPLO MAYOR

Este museo surgió al derivarse de un proyecto de investigación cuyo objetivo consistía en excavar el principal edificio de los mexicas. El interés de la investigación se aceleró por el hallazgo fortuito de la monumental escultura de la diosa Coyolxauhqui, encontrada por obreros de la Compañía de Luz y Fuerza del Centro el 21 de febrero de 1978, en la esquina de las calles de Guatemala y Argentina, en pleno corazón de la ciudad de México. Dentro de los alcances del Proyecto Templo Mayor contemplé que, una vez obtenida la información necesaria, se establecería un museo de sitio en el lugar a fin de dar a conocer al público en general los hallazgos recuperados y su significado (Matos, 1979). Para ello se escogió el predio localizado en la parte posterior de los vestigios arquitectónicos del Templo Mayor, lugar donde se efectuó previamente un rescate arqueológico. De esta manera, tanto la zona arqueológica como el museo formarían una unidad relacionada con el principal edificio mexica y el pueblo que lo construyó.

Con tales antecedentes se planificó la construcción del recinto, con base en el guión que preparé al tomar como punto de partida los datos proporcionados por la excavación arqueológica. Fue como el museo se orientó hacia el poniente, tal como lo estuvo el edificio prehispánico, y como contó con dos alas, cada una con cuatro salas, para atender a la división del antiguo monumento: una mitad dedicada a Huitzilopochtli, dios solar y de la guerra, y la otra a Tláloc, dios del agua y la fertilidad. De esta manera se respetó tanto la orientación como el culto que se rindió a estas deidades. El diseño del museo, a cargo de los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Javier Ramírez Campuzano, tomó en cuenta estos principios y colocó en el vestíbulo y en medio de ambas alas una enorme maqueta con la representación del recinto sagrado de Tenochtitlan. La maqueta se inspiró en la elaborada por el arquitecto Ignacio Marquina en la década de 1950, si bien se agregaron edificios y datos rescatados por nuestra excavación. La museografía estuvo a cargo de Miguel Ángel Fernández, quien supo resaltar de manera notable aquellas piezas que así lo ameritaban.

Vista general de las excavaciones del Templo Mayor **Fotografía** © Fondo fotográfico del Archivo Histórico del MNA.
Proyecto de digitalización de las colecciones del MNA



Descubrimiento de la Coyolxauhqui **Fotografía** © Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural-INAH

Un criterio temático se siguió en la distribución de las salas. La Sala 1 (entrando, a la derecha) muestra una historia resumida de los principales hallazgos encontrados desde 1790, como la Coatlicue, la Piedra del Sol y la de Tizoc, hasta llegar al descubrimiento de Coyolxauhqui, en 1978. A continuación se brindan al visitante los tres tipos de ofrendas localizados: aquéllas depositadas en cistas, las colocadas en el relleno del edificio y las que se metían en cajas de piedra. Una maqueta muestra las diferentes etapas constructivas del Templo Mayor, para culminar con piezas provenientes del Programa de Arqueología Urbana (PAU). La Sala 2 se dedica a las piezas más antiguas encontradas y a mostrar algunas ofrendas. Entre ellas destacan dos urnas funerarias de barro anaranjado que contenían restos óseos quemados, los cuales se estudiaron posteriormente y parecen apuntar a que se trata de guerreros de alta jerarquía incinerados y colocados en su interior.

Desde aquí se sube hacia la Sala 3, destinada, conforme al guión, a la expansión mexicana, y donde se aprecian las diferentes regiones conquistadas militarmente y a las que se les

imponía un tributo. La región oaxaqueña, el actual estado de Guerrero y el de Puebla, así como ambas costas, se encuentran presentes por medio de objetos traídos desde esas latitudes o imitados por los mexicas y elaborados en Tenochtitlan. Destacan piezas como las dos máscaras que recuerdan las de Teotihuacan y una pequeña máscara olmeca de alrededor del año 800 a.C., elaborada en piedra verde. La Sala 4 ocupa el piso más alto del museo y en ella se aprecian piezas de enorme importancia. Tal es el caso de la figura en barro de tamaño natural de un guerrero águila y la de Mictlantecuhtli, las dos localizadas en el recinto de Las Águilas, al norte del Templo Mayor. Otras esculturas en piedra se encuentran presentes, como la deidad en piedra verde hallada en una cámara a mitad de la escalera que asciende hacia el adoratorio de Huitzilopochtli en la etapa IVb (ca. 1470 d.C.). Otro tanto ocurre con la escultura de Huehuetéotl, de estilo mexicana, pero inspirada en los dioses viejos encontrados en Teotihuacan.

En este punto se hace la conexión con la otra ala dedicada a Tláloc. Entre ambos lados se aprecia la figura de Coyolxauhqui vista desde arriba. Comenté con el arquitecto Ramírez Vázquez que la pieza se apreciaba en toda su magnitud desde la parte alta del Templo Mayor, ya que estaba colocada abajo, sobre la plataforma en que se asentaba el edificio. De esta manera se puede ver la figura desmembrada de la deidad en toda su grandiosidad.

Estamos ahora en el lado de Tláloc. La Sala 5 nos recibe con la olla pintada de azul del dios de la lluvia, pieza única en su género, junto con otra de similar factura. Diversas representaciones del dios se aprecian en diferentes estilos: Mezcala, zapoteco, mexicana... Una pieza que sin lugar a dudas destaca desde el punto de vista estético es el caracol de piedra, por lo que sugerí un espacio especial para ella. Así, la museografía logró resaltar su movimiento insondable y las características que le son propias.

De esta sala comienza el descenso a la parte baja del museo y es así como llegamos a la 6, destinada a la flora y fauna encontradas en el Templo Mayor. Sala única en su género, biología y arqueología se combinaron para mostrarnos la importancia de estos materiales y su simbolismo. En fechas recientes ésta se adecuó para incorporar nuevos hallazgos, por lo que ahora apreciamos también restos de telas, papel y desde luego nuevos especímenes de flora y fauna. Llegamos a la Sala 7, donde observamos los materiales que proporcionaban el lago y sus alrededores. Diversas imágenes de deidades relacionadas con la agricultura están presentes. Entre ellas vemos la olla policromada con la representación de Chicomecóatl, diosa de la agricultura, en cuyo interior había cientos de pequeñas piedras verdes. Se aprecia el ciclo agrícola y se culmina con la de una parte del mercado de Tlatelolco, lugar donde se vendía y distribuía una gran diversidad de productos.



Sala principal del Museo del Templo Mayor **Fotografía** © Gliserio Castañeda, INAH-Conaculta, Fototeca de la CNME

Por último llegamos a la Sala 8, dedicada a mostrar el momento de la conquista y la influencia colonial en la ciudad recién sometida. Desde entonces cerámicas mayólicas, vidriadas y azulejos predominarían en la producción alfarera. La nao de China traería desde Manila sedas y otros pro-



Coyolxauhqui **Fotografía** © Gliserio Castañeda, INAH-Conaculta, Fototeca de la CNME

ductos como cerámica china, la misma que se ha encontrado en los niveles coloniales de la excavación. Algunos heraldos o escudos de familias pudientes fueron localizados, por lo que también se muestran allí. La caja que sirvió como primera piedra del templo de Las Ánimas del Purgatorio, detrás de la Catedral, también se exhibe. Para finalizar se aprecian objetos modernos (soldaditos de plomo, herraduras y piezas de vidrio, entre otras), como ejemplo del México actual. Culmina el recorrido con otra escultura rota en varios fragmentos de Coyolxauhqui, símbolo de la destrucción a que fueron sujetos los edificios y esculturas, considerados por los conquistadores como obra del demonio...

Algo que hay que destacar es la manera en que don Pedro concibió la vialidad del museo. El recorrido no se interrumpe en ningún momento, ya que se da continuidad al mismo de manera ascendente-descendente y el visitante se hace una buena idea del mundo mexica desde sus inicios hasta la destrucción por parte de los conquistadores.

Por otra parte, quiero comentar que en alguna ocasión en que la revista *Correo de la UNESCO* me pidió un artículo sobre el Museo del Templo Mayor, lo titulé con el encabezado "Un museo a escala humana". ¿A qué me refería con esto? A que los grandes museos del mundo, ya sea el Hermitage, el Louvre, el Británico, el Metropolitano de Nueva York e incluso el Nacio-

nal de Antropología, son recintos enormes con una gran cantidad de salas, de donde uno sale con la sensación de no haberlos apreciado en su totalidad. El Museo del Templo Mayor encierra los vestigios de una cultura específica y, por su tamaño y diseño, permite recorrerlo de principio a fin (incluida la zona arqueológica), para contar aún con tiempo para visitar el centro histórico, con su presencia colonial.

Este museo fue inaugurado por el presidente de la República el 12 de octubre de 1987. Cabe agregar que, gracias a la riqueza de los vestigios prehispánicos y coloniales, la UNESCO declaró al centro de la ciudad de México como patrimonio de la humanidad en 1992.

MUSEO DE SITIO DE TEOTIHUACAN

En 1995 se inauguró el Museo de sitio de Teotihuacan, ubicado al sur de la pirámide del Sol. Una vez más, y como producto de las excavaciones a mi cargo emprendidas entre 1992 y 1994, en el marco de los “proyectos especiales” llevados a cabo por el INAH, se construyó este nuevo recinto en el sitio donde en 1910 se erigió un museo por parte de don Leopoldo Batres. Éste se demolió en 1964, lo cual constituyó una de las razones por las que escogí el lugar, pues ya había sido alterado por los cimientos del antiguo museo. Pese a esto, ordené que se hicieran excavaciones de rescate por si algún dato hubiese faltado de ser obtenido.

Se repetía así la conjunción de un arquitecto y un arqueólogo para la realización del Museo de la Cultura Teotihuacana. Las palabras de Rafael Tovar y de Teresa (1995: 16-18), por entonces presidente del Conaculta, señalan que en este proyecto “se han conjuntado la valiosa experiencia de especialistas como el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma, quien tuvo bajo su responsabilidad el guión museográfico, contando con el diseño del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez”. En efecto, en diversas ocasiones nos reunimos en



Vista de la maqueta de la zona con la pirámide del Sol al fondo

Teotihuacan el arquitecto y yo para hablar acerca de las características del futuro espacio. Sugerí a don Pedro que me gustaría un patrón similar al del Museo del Templo Mayor, es decir, que una maqueta dividiera las dos alas de que constaría el recinto: una donde se mostrara el desarrollo de la ciudad, la división social y la producción cerámica, lítica, textil y el trabajo en concha y hueso, y la otra con aspectos religiosos, artísticos y su relación con otros centros contemporáneos.

El arquitecto, con la sensibilidad creativa que le era propia, me contestó:

—No se preocupe, profesor. Estarán las dos alas que usted pide y habrá una maqueta monumental sobre la que los visitantes podrán caminar. No sólo eso:



Fotografía © Gliserio Castañeda, INAH-Conaculta, Fototeca de la CNME

pienso poner la pirámide del Sol como pieza principal del museo. En un principio no le entendí ¿Cómo haría introducir la impresionante mole de la pirámide? Veamos como lo concibió y llevó a cabo el arquitecto Ramírez Vázquez (1995: 20-22):

Por ello, en su sala principal se ubica una gran maqueta que da idea clara de la magnitud de la ciudad original, maqueta que se visita sobre una pasarela de cristal [...] Esta sala se abre con un gran ventanal de 12 por 8 metros, que ve directamente a la pirámide del Sol, de manera que ésta abarca el horizonte, mostrando de manera fehaciente su

gran dimensión e importancia. Esta solución museográfica permite incorporar la pirámide del Sol en una vitrina, como la pieza arqueológica de mayor importancia del museo.

Y así lo hizo. Otro aspecto que me preocupaba era que, por su cercanía con la calle de Los Muertos y la pirámide misma, este moderno conjunto rompiera con el paisaje de la antigua ciudad. Otra vez don Pedro encontró la solución adecuada: “Al estar enclavado dentro de la zona arqueológica, se tuvo la intención de mimetizar la nueva construcción para que su impacto visual fuera mínimo y no destacara como obra arquitectónica contemporánea. El volumen construido debe dar la impresión de un montículo más sin explorar y expresar así el respeto total a los vestigios arquitectónicos originales”.

Para lograr lo anterior, mandó colocar vegetación en el techo del inmueble y sus alrededores, con lo que se consiguió que aun desde lo alto de la pirámide del Sol el museo pasara inadvertido. Fue una experiencia singular colaborar en la creación de estos dos museos con quien considero uno de los arquitectos más destacados del siglo xx: Pedro Ramírez Vázquez. Su poder creador se encuentra a la vista y su ejemplo perdura a través de sus obras ✨

* Profesor-investigador emérito, INAH

Bibliografía

- Matos Moctezuma, Eduardo, “El Proyecto Templo Mayor, objetivos y programa”, en *Trabajos arqueológicos en el centro de la ciudad de México*, México, INAH, 1979.
- Ramírez Vázquez, Pedro, “Museo de Sitio de Teotihuacan”, en Eduardo Matos Moctezuma, *Museo de la Cultura Teotihuacana*, México, Instituto Cultural Domecq, 1995, pp. 20-22.
- Tovar y de Teresa, Rafael, “Teotihuacan”, en Eduardo Matos Moctezuma, *Museo de la Cultura Teotihuacana*, México, Instituto Cultural Domecq, 1995, pp. 16-18.

Las latitudes de Pedro Ramírez Vázquez

Tomás Zurián*

1919

• Futuro arquitecto, urbanista y docente, Pedro Ramírez Vázquez nace en la ciudad de México el 16 de abril.

1937-1941

• Carrera de arquitecto en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, ubicada en la antigua Academia de San Carlos.

1939

• Representante de los alumnos de la Escuela de Arquitectura y miembro del Consejo Universitario.

1940

• Alumno de las clases de urbanismo impartidas por el arquitecto José Luis Cuevas Pietrasanta, pionero en planificación urbana.

1942

• Hasta 1958 imparte clases de diseño y planificación urbana en la Escuela de Arquitectura.

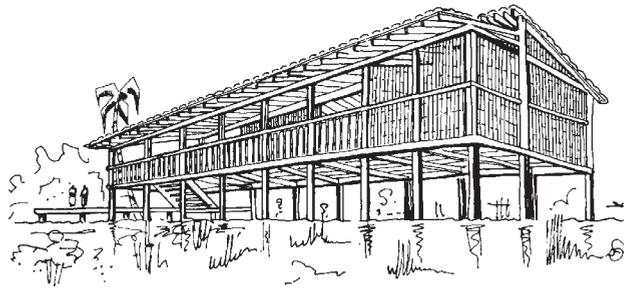
1943

• Obtiene el título de arquitecto el 17 de diciembre, con la primera tesis de urbanismo, “Estudio urbanístico de Ciudad Guzmán. Alojamientos durante la feria”, en cuya introducción asienta: “La investigación primitiva que diera base a este estudio fue iniciada en el mes de septiembre de 1941, bajo el patrocinio de la Secretaría de Asistencia Pública y la Universidad Nacional Autónoma de México. Una brigada de maestros y alumnos de la Escuela Nacional de Arquitectura efectuó un recorrido por los principales poblados que, en la región sur del estado de Jalisco, fueron afectados por los sismos registrados en abril del mismo año”.

1944

• Diseña y construye la casa de sus padres en la colonia del Valle, México, Distrito Federal.
• Imparte la clase de composición en la Escuela Nacional de Arquitectura hasta 1958.

• Proyecta el “aula-casa rural” e instala, a lo largo de 20 años, más de 35 mil aulas en todo el país, para el Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE).



Diseño del aula-casa rural, 1944 **Ilustración** Tomada de Beatrice Trueblood, *Pedro Ramírez Vázquez. Un Architecte Mexican*, México, Karl Krämer Verlag, 1979

• Jefe de zona del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE) en el estado de Tabasco, hasta 1947.

1947

• Jefe del Departamento de Conservación de Edificios Escolares de la Secretaría de Educación Pública (SEP), hasta 1958.

1948

• Elabora el Plan Regulador de Frontera, Tabasco, encauzado por el arquitecto Carlos Lazo.

1949

• Obras para el Comité Federal de Construcción de Escuelas de México y en el Patronato del Distrito Federal.

1951

• Con el arquitecto Horacio Boy proyecta la Escuela Primaria “El Pípila”, México, D.F.

1952

• En 1943, al tiempo que se logra la publicación de la Ley de Fundación de la Ciudad Universitaria, el entonces rector de la UNAM, licenciado Rodolfo Brito Foucher (1942-1944), seleccio-

na terrenos ejidales para ser urbanizados en el Pedregal de San Ángel. En 1946, como el sitio ideal a favor de la educación superior, se promulga el decreto para la expropiación de estos solares. Decidida la construcción de la Ciudad Universitaria, encabezan el proyecto los arquitectos Enrique del Moral, Mario Pani y Mauricio M. Campos, este último fallecido antes de iniciarse los trabajos y, curiosamente, el único arquitecto que presenta en su tesis de 1928 la propuesta de una ciudad universitaria en la zona de Huipulco. A causa de la complejidad de los proyectos y la diversidad de los jóvenes arquitectos involucrados, Carlos Lazo propone un árbitro internacional que sancione la calidad de las propuestas. El austriaco Richard Neutra elogia el gran proyecto y desea conocer a los autores. Mario Pani, Enrique del Moral y Salvador Ortega diseñan la torre de Rectoría, con murales de David Alfaro Siqueiros. Por su parte, Juan O’Gorman, Gustavo Saavedra y Juan Martínez Velasco proyectan la Biblioteca Central, con murales del primero, realizados con piedras naturales de color. Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro y Jorge Bravo Jiménez conciben el Estadio Universitario, prodigioso diseño que semeja un cráter volcánico, con murales de Diego Rivera a base de piedras naturales de color. Jesús Aguilar Moreno, Silvio A. Margáin y Carlos Reygadas Prieto proyectan la Escuela Nacional de Odontología, que ostenta un mosaico mural de Francisco Eppens. Raúl Cacho, Eugenio Peschard y Félix Sánchez proyectan la facultad e institutos de Ciencias, con murales de José Chávez Morado.

- Para la Ciudad Universitaria, Pedro Ramírez Vázquez, Roberto Álvarez Espinoza, Héctor Velázquez y Ramón Torres proyectan la Facultad de Medicina. En la fachada, Francisco Eppens ejecuta un mural en cerámica vidriada que representa la cosmovisión indígena, la dualidad vida-muerte y los elementos primigenios: agua, aire, tierra, fuego. El 20 de noviembre de 1952 se inaugura solemnemente la Ciudad Universitaria por parte de Miguel Alemán Valdés, presidente de la República.

- Organiza y coordina la Exposición del VIII Congreso Panamericano de Arquitectos, distribuida en las facultades de Arquitectura, Ingeniería, Ciencias Químicas, Economía, Derecho, Filosofía y Letras, así como en la Biblioteca Central, la torre de Ciencias y diversos puntos del campus central. Colaboran los arquitectos Rafael Mijares, Jorge Carriva, Óscar Urrutia, Ignacio Miranda y Pascual Broid.

1953

- Miembro honorario de la American Institute of Architects (AIA) y miembro del Comité Ejecutivo de la Unión Internacional de Arquitectos hasta 1957.
- Presidente del Colegio de Arquitectos de México y de la Sociedad de Arquitectos de México (CAMSAM) por tres periodos consecutivos, hasta 1957.
- Director fundador de la Unidad Artística y Cultural del Bosque de Chapultepec, hasta 1965.

1954

- Proyecta con Rafael Mijares el edificio de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, en México, D.F. A partir de este momento ensaya con los espacios circulares y elípticos, así como con el sistema de cimentación flotante y el empleo de fuentes, espejos y cortinas de agua.

1955

- Con Félix Candela, Rafael Mijares, Javier Echeverría y Juan José Díaz Infante planea y proyecta, entre 1955 y 1957, 15 mercados en La Lagunilla, La Merced, Tepito, Coyoacán, Azcapotzalco, la colonia Anáhuac, Balbuena y San Pedro de los Pinos, en México, D.F.

1956

- Premio de honor del Festival Internacional de Arquitectura y Arte en París por la exposición y el libro conmemorativo homónimo *4 000 años de arquitectura mexicana*.

1958

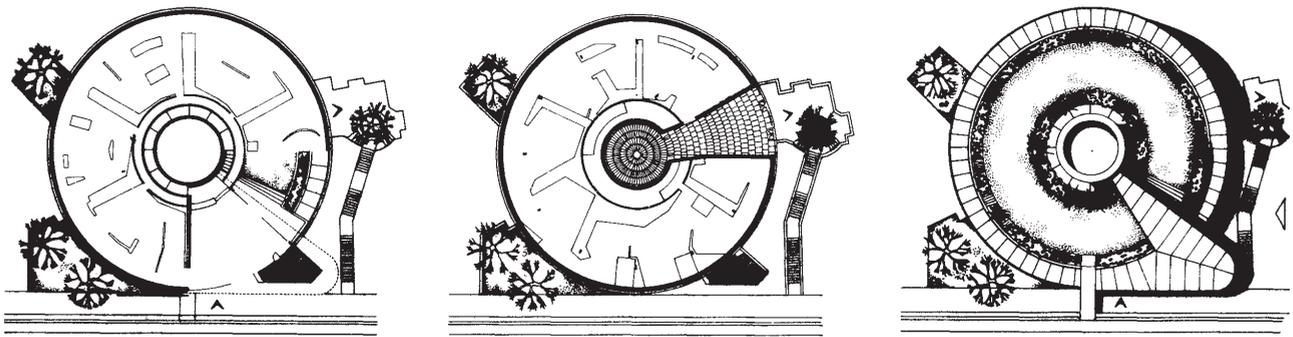
- Con Rafael Mijares, Óscar Urrutia, el pintor José Chávez Morado, el escultor Federico Canessi y el museógrafo Fernando Gamboa realiza el Pabellón de México en la Exposición Mundial de Bruselas.
- Edifica su residencia particular en el Pedregal de San Ángel, México, D.F.
- Encargado de la Comisión de Urbanismo del Consejo de Planeación Económica y Social en el Distrito Federal, entrega al entonces candidato a la presidencia, Adolfo López Mateos, un amplio informe para la organización de la ciudad de México.
- Gerente general del CAFCE, hasta 1964.
- Con el arquitecto Ramiro González del Sordo y el ingeniero Elías Macotela García diseña el Aula Casa Rural (Escuelas Prefabricadas). Entre 1958 y 1988 se construyen más de 150 mil en toda la República, así como en varios países de América Latina, Yugoslavia, Italia, la India e Indonesia.
- Caballero de la Orden de la Corona del Rey Leopoldo II de Bélgica y Estrella de Oro de Bélgica en reconocimiento al Pabellón de México en la Exposición Mundial de Bruselas.

1959

- Con Rafael Mijares proyecta la Escuela Nacional de Educación Física, en México, D.F.

1960

- Para la celebración del 150 Aniversario de la Independencia nacional, con la arquitecta Ruth Rivera Marín colabora en la remodelación integral de Dolores Hidalgo, Guanajuato, donde se reglamenta la restauración de fachadas y se rehabilita la infraestructura urbana: pavimento, drenaje, sistemas eléctricos, telefónicos y de agua.



Plantas de la Galería de Historia (Museo del Caracol), 1960 Ilustración Tomada de Beatrice Trueblood, Pedro Ramírez Vázquez. *Un Architecte Mexican*, México, Karl Krämer Verlag, 1979

- Proyecta la Galería de Historia (o Museo del Caracol) a un costado del Castillo de Chapultepec, cuyo lema es *Galería de la lucha del pueblo mexicano por su libertad*. En el proyecto colaboran el arquitecto Federico Hernández Serrano, su primer director; el museógrafo Julio Prieto; los pintores y escultores Iker Larrauri, Apolinar Gómez, Prometeo Barragán, Mario Cirett, José y Tomás Chávez Morado (autores del águila monumental); el historiador Arturo Arnáiz y Freg, y la profesora Carmen Antúnez. Concebido como un anexo introductorio del Museo de Historia (Castillo de Chapultepec), su disposición arquitectónica permite un tránsito helicoidal a lo largo de una rampa de doble circulación. Se inaugura el 20 de noviembre, en el marco de los 150 años de la Independencia y los 50 de la Revolución, por parte del presidente Adolfo López Mateos y el secretario de Educación Jaime Torres Bodet.
- Oficinas de Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares en el Pedregal de San Ángel, México, D.F.
- Proyecta con Rafael Mijares el Instituto Nacional de Protección a la Infancia (INPI) en México, D.F. En esta obra colabora el escultor Augusto Escobedo y el pintor Arnold Belkin, que ejecuta el mural *A nuestra generación corresponde decidir*, donde representa a niños hambrientos y de piel morena que molestaron a la primera dama, por creer que alteraba la realidad de la niñez mexicana, los cuales primero fueron censurados y a la postre eliminados.
- Monumento a Francisco I. Madero en la casa presidencial de Los Pinos, en colaboración con el escultor Juan Urbina.
- Medalla de oro de la XII Trienal de Milán por su proyecto del Aula Casa Rural (Escuela Rural Prefabricada), en Milán, Italia.
- Se publica su ensayo “Arquitectura y urbanismo”, como parte de la obra colectiva *Cincuenta años de Revolución. La cultura* (México, FCE).

1961

- Sistematiza los espacios del ex convento de Santiago Tlatelolco, en la unidad habitacional de Tlatelolco, para crear el Museo Tecpan, donde se ejecuta el mural *Cuauhtémoc con-*

tra el mito, de David Alfaro Siqueiros, rescatado de una casa particular de la calle de Sonora número 9 en la colonia Condesa. Esta casa perteneció a la señora Electa Bastar de Arenal, suegra de Siqueiros, pero al venderse se convirtió en un lujoso prostíbulo, lo cual determinó el rescate del mural. Tal circunstancia resulta de algún modo favorable, ya que el “Cuauhtémoc” regresa a un ámbito histórico compatible, pues en Tlatelolco los conquistadores otorgaron a los indígenas un lugar donde juzgar sus litigios.

- Proyecta la sede del Partido Revolucionario Institucional (PRI), en México, D.F.

1962

- Pabellón de México en la Exposición Mundial de Seattle, Washington, con Rafael Mijares, museografía de Iker Larrauri y esculturas de Armando Ortega; el comisario es Óscar Urrutia. Este lugar alberga un mural escultórico de Manuel Felguérez, gemelo del renovador y gran mural escultórico concebido un año antes para el cine Diana del D.F.
- Con Rafael Mijares diseña y dirige la construcción del Museo de Arte e Historia de Ciudad Juárez, Chihuahua, el museo fronterizo más importante de su tiempo. La museografía es del arquitecto Felipe Lacouture, su primer director.
- Con Jorge Campuzano y Elías Macotela impulsa y lanza al mercado “La casa que crece”, un sistema industrial de casas prefabricadas para ser ampliadas de diversas maneras, respetando un patrón constructivo y sin alterar el entorno de las zonas populares para las que han sido concebidas.
- Con Rafael Mijares proyecta la Junta Central de Conciliación y Arbitraje, México, D.F.
- Presidente de la Comisión de Construcciones Escolares de la Union Internationale des Architectes, fundada en Lausana, Suiza.

1964

- Restaura y adapta, desde 1963, los espacios arquitectónicos de la antigua Casa de los Condes de Santiago de Calimaya, obra barroca del siglo XVIII donde vivió y pintó el paisajista

Joaquín Clausell, para la instalación del Museo de la Ciudad de México. Colabora el arquitecto Mauricio Gómez Mayorga, con museografía de Federico Hernández Serrano, Juan Luis Salazar y murales de Francisco Moreno Capdevila, Prometeo Barragán y Luis Covarrubias.

- Proyecta con Rafael Mijares, Juan José Díaz Infante, Eduardo Terrazas y Javier Echeverría el Pabellón de México para la Exposición Mundial de Nueva York.

- A lo largo de 19 meses, contados a partir de febrero de 1963, y en colaboración con los arquitectos Rafael Mijares y Jorge Campuzano Fernández, diseña, proyecta y dirige la construcción del Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México, inaugurado en septiembre de 1964 por el entonces presidente Adolfo López Mateos y el secretario de Educación Jaime Torres Bodet. En estos 50 mil metros de construcción de acero y concreto colaboran los ingenieros Francisco Alonso Cué, Óscar de Buen, Roberto Montaner Carpio y Félix Colinas. El arquitecto residente es Juan Miramontes, y los coordinadores museográficos, Alfonso Soto Soria y Mario Vázquez. Siguiendo con la reciente tradición en México de la integración plástica, se convoca a una pléyade de trabajadores, pintores y escultores, que realizan murales o ejecutan esculturas. Entre los más destacados están José Chávez Morado, muralista y escultor, autor de los relieves escultóricos para la columna del monumental paraguas central; Iker Larrauri, que concibe el caracol de bronce llamado *Sol de Viento* y sus murales sobre los orígenes mesoamericanos; Pablo O'Higgins, con sus coloridos y luminosos murales; Rufino Tamayo, con su simbólico mural sobre la eterna lucha entre el bien y el mal; Alfredo Zalce, con sus murales sobre los hacedores de arte prehispánicos; Valeta Swann, pintora inglesa con sus armonías de color que gene-

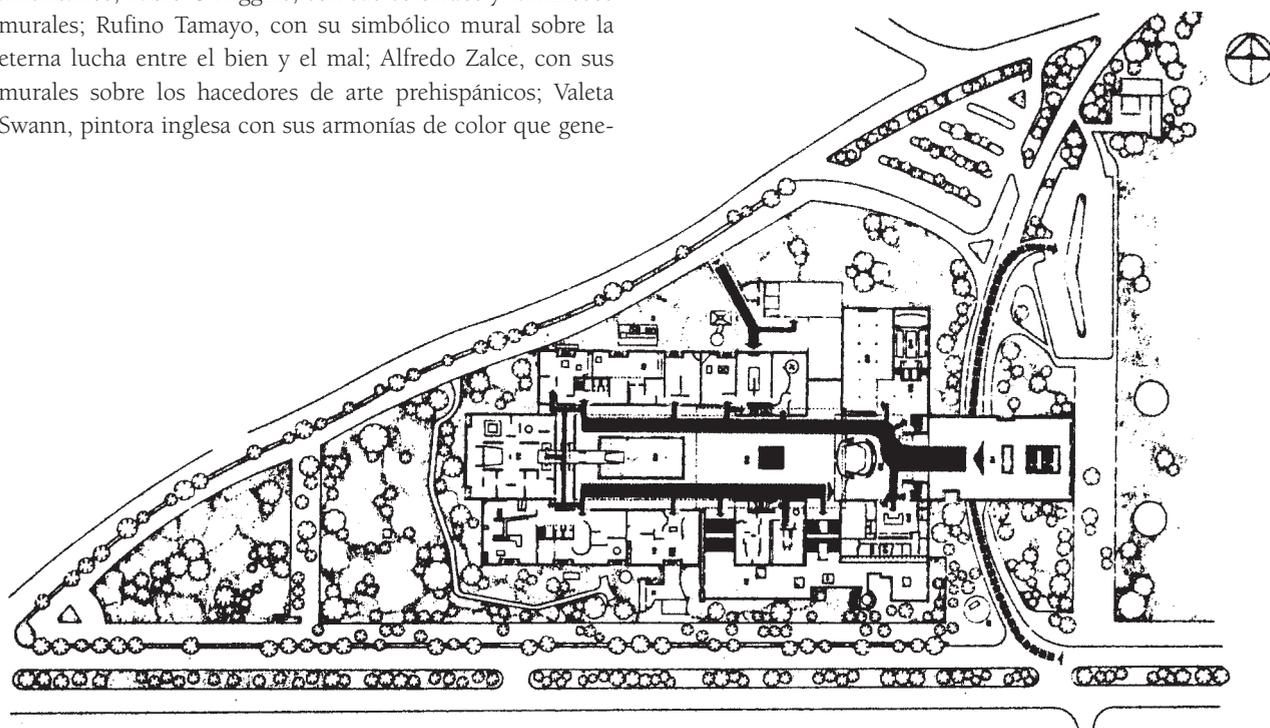
ran luz; Nicolás Moreno, con sus telúricos paisajes; Carlos Mérida y su vitral estructuralista; Jorge González Camarena, que realiza un recorrido antropológico mediante los rostros femeninos de todo el orbe; Mathias Goeritz, formado en las teorías de la Bauhaus, con sus textiles de refinado color; Manuel Felguérez y su monumental celosía de honda raigambre prehispánica; Adolfo Mexiac y sus monocromos grabados-murales. Otros artistas participantes fueron Rafael Coronel, Fanny Rabel, Luis Covarrubias, Leonora Carrington, Arturo García Bustos, Regina Raúl, Nadine Prado, Antonio Trejo y Arturo Estrada. A medio siglo de su construcción, este visionario proyecto continúa asombrando porque se ha convertido en un referente urbano, así como en un lugar de memoria.

- Diseña, proyecta y dirige, con Rafael Mijares y Carlos Cázares, así como con los ingenieros Óscar de Buen y Sergio González Karg, el Museo de Arte Moderno en el Bosque de Chapultepec, con museografía de la entonces directora del Salón de la Plástica Mexicana, Carmen Marín de Barreda, designada a su vez su primera directora.

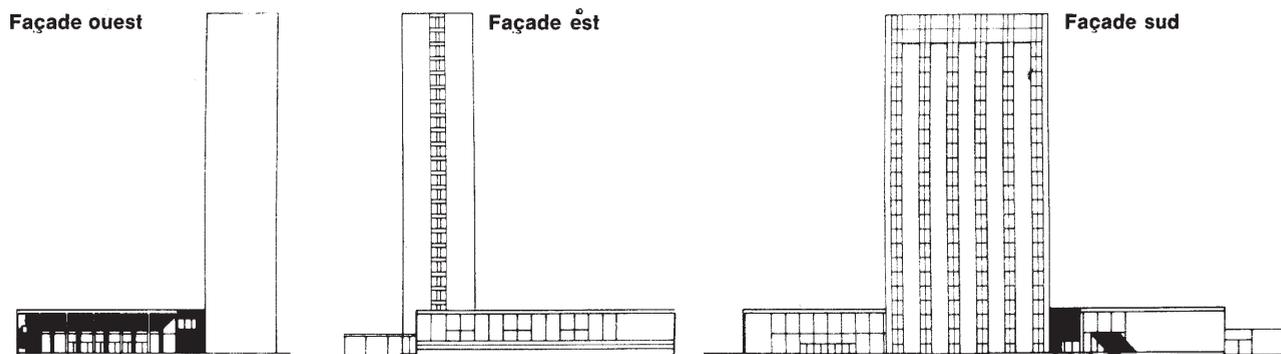
- Fundador y primer director técnico, hasta 1966, del Centro Regional de Construcciones Escolares para América Latina (CONESCAL) de la UNESCO.

- Miembro de número de la Academia Nacional de Historia y Geografía.

- Acreedor del Gran Premio y Medalla de Oro de la VIII Bienal de Arte de São Paulo, Brasil, por el Museo Nacional de Antropología.



Terreno y plano del Museo Nacional de Antropología Ilustración Tomada de *Museums 1952-1994*, Pedro Ramírez Vázquez, *Architectural Programs & Result*, Studio Beatrice Trueblood, 1995.



Diseño de las fachadas oeste, este y sur de la Torre de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1965 **Ilustración** Tomada de Beatrice Trueblood, *Pedro Ramírez Vázquez. Un Architecte Mexican*, México, Karl Krämer Verlag, 1979

- Miembro honorario del American Institute of Architects (AIA); del International Council of Monuments and Sites (ICOMOS), y del International Council of Museums (ICOM).

1965

- Con Rafael Mijares, Bernardo Uribe, Víctor Lara y Arturo Ayala proyecta el conjunto de edificios de la Secretaría de Relaciones Exteriores, a un costado de la plaza de Las Tres Culturas de Tlatelolco, México, D.F.
- Con Rafael Mijares y Luis Martínez del Campo proyecta y dirige la construcción del Estadio Azteca de fútbol, en México, D.F. En la explanada se erige una escultura monumental del estadounidense Alexander Calder. El también llamado *Coloso de Santa Úrsula* se inaugura en 1966.
- Proyecto con Rafael Mijares para la Ciudad Deportiva de Puebla.
- Logotipo de la empresa Televisa, vigente hasta 1988.

1966

- Presidente del Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos de México entre 1966 y 1970, y responsable de la coordinación y logística del evento. Las instalaciones deportivas se deben a Luis Martínez del Campo, la imagen y difusión a Beatrice Trueblood, y el programa del evento a Ruth Rivera Marín, Susana Esponda, Ana Mérida, Alfonso Soto Soria y Óscar Urrutia. Coordinada por Mathias Goeritz, se inicia la construcción de la Ruta de la Amistad, complejo escultórico emplazado a lo largo del Anillo Periférico Sur de la ciudad de México. Los escultores son Herbert Bayer, Joop J. Beljon, Itzhak Danzinger, Jorge Dubon, Helen Escobedo, Gonzalo Fonseca, Ángela Gurría, Willy Gutmann, Clement Meadmore, Grzegorz Kowalsky, Mohamed Melehi, Miroslav Chlupac, Constantino Nivola, Jacques Moeschal, Olivier Seguw, Pierre Szekely, Todd Williams, Kioshi Takahshi. Autor de la imagen gráfica de los Juegos Olímpicos de 1968, así como de su logotipo y la imagen de la paloma de la paz.

1967

- Proyecta con Rafael Mijares el Estadio Cuauhtémoc de fútbol, en la ciudad de Puebla.

1968

- Realiza con Rafael Mijares el edificio de la Confederación Nacional de Cámaras de Comercio (Concanaco), en México, D.F.
- Miembro fundador de la Academia de Artes, organismo creado por decreto presidencial del 12 de diciembre de 1966, para la salvaguarda del patrimonio artístico de la nación. La sede se encuentra en la Casa del Marqués de Buenavista, diseñada y construida por el arquitecto Manuel Tolsá, con una fachada remetida en una prolongada curva y un patio elíptico de imponente efecto visual.
- Gran Jefe de Ghana.
- Gran Oficial de la Real Orden de Bassa, Suecia, por su labor en los XIX Juegos Olímpicos de México 1968.
- Publica el libro *El Museo Nacional de Antropología, arte, arquitectura, arqueología, etnografía* (México, Tláloc).

1969

- Con Rafael Mijares y el ingeniero Guillermo Ballesteros proyecta el Colegio Irlandés, en México, D.F.
- Asesor del Instituto de Estudios Políticos, Económicos y Sociales (IEPES) del Partido Revolucionario Institucional hasta 1970.
- Doctor *honoris causa* por la Universidad Autónoma de Guadalajara y la Universidad de las Américas, en Puebla.
- Medalla de Oro de la Ciudad de México otorgada por la Cámara Nacional de Comercio.
- Premio Jean Tschumi de la Unión Internacional de Arquitectos.
- Reconocimiento de la Industrial Designers Society of America.
- Condecoración Gran Oficial de la Orden de la Rosa Blanca del gobierno de Finlandia.

- Su nombre queda inscrito en el Libro de Oro de Jerusalén, Israel.
- Orden de la Estrella Brillante, en grado de placa, de la República Popular China.

1970

- Proyecta y dirige con Rafael Mijares, Renato Chacón, Eduardo Graef, Víctor Lara y Sergio González Karg la Casa Hogar para Niñas y el Hospital Infantil, pertenecientes al Instituto Mexicano de Atención a la Niñez (IMAN), en México, D.F.
- Organiza con Eduardo Terrazas la magna exposición *Imagen de México*.
- Presidente del Seminario de Diseño Industrial de América, celebrado en la ciudad de México.
- Miembro del Comité de Jerusalén y asesor de la Planeación Urbana de la misma ciudad.
- Miembro honorario de la Sociedad de Diseñadores Industriales de América.
- Orden de la Corona de Bélgica en grado de comendador.

1971

- Diseña el Hospital de Servicios Clínicos de la ciudad de México.
- Coordinador General de Obras del Estado de México y responsable del plan de remodelación de la ciudad de Toluca. Concibe el paseo Tllocan con la escultora Ángela Gurría.
- Asesor técnico del Plan Municipal de Mercados de San Salvador, República del Salvador.
- Miembro de la Organización Internacional de Justicia y Desarrollo (OJID), París, Francia.
- Presidente del Comité Olímpico Mexicano hasta 1974.

1972

- Diseño y maqueta del Museo de las Civilizaciones Negras en Dakar, Senegal, con Thierry Melot y Jorge Campuzano, a solicitud de la UNESCO y del gobierno senegalés. Aunque no se ha definido su construcción, continúa como el mejor proyecto museográfico y curatorial logrado hasta el momento para ese recinto.
- Proyecto para el Hipódromo de Tijuana, Baja California, con Rafael Mijares.
- Con Teodoro González de León proyecta la Unidad Habitacional El Rosario, el complejo más grande del país, en la delegación Azcapotzalco, México, D.F.
- Proyecta el Conjunto Torre Abierta en Cuautitlán Izcalli, Estado de México, con Rafael Mijares y el ingeniero Félix Colinas.
- Diseña con Eduardo Terrazas tres edificios en el paseo Tllocan del Estado de México.
- Proyecto de fraccionamiento residencial en Monterrey, Nuevo León, con Juan Miramontes.

- Miembro activo del Comité Olímpico Internacional (COI), donde participa hasta 1995, cuando se convierte en miembro honorario.
- Miembro de la Sociedad Real de Artes en Londres, Inglaterra.

1973

- Proyecta con Rafael Mijares el palacio municipal de Cuautitlán Izcalli, Estado de México.
- Diseña el Conjunto Habitacional Cedros, en México, D.F.
- Asesor técnico del Museo Nacional de Antropología en Tegucigalpa, Honduras, a solicitud de la Organización de Estados Americanos (OEA).
- Asesor técnico del Centro Internacional de Comercio, en Marsella, Francia.
- Hasta 1990 participa como miembro de las Comisiones de Cultura e Información, así como de Administración y Coordinación de los Juegos Olímpicos.
- Premio Nacional de Ciencias y Artes en la categoría de Bellas Artes.

1974

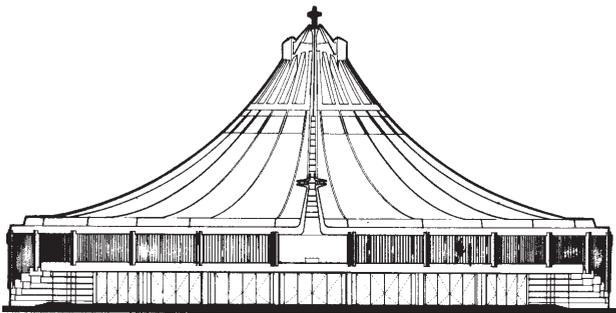
- Fundador y primer rector de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Con David Muñoz se encarga de los campus de Azcapotzalco y Xochimilco. Creador del escudo-logotipo de la UAM, así como de su lema, Casa Abierta al Tiempo.
- Presidente fundador del Consejo de Administración de la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Antropología, A.C.

1975

- Proyecta con Rafael Mijares el edificio de la revista *Siempre!*, en México, D.F.
- En la ahora Rotonda de las Personas Ilustres del Panteón de Dolores diseña el sepulcro de Jaime Torres Bodet, poeta integrante del grupo de los contemporáneos y titular en dos ocasiones de la SEP.
- Con Rafael Mijares realiza el proyecto, que no se llega a construir, del Museo Nacional de Irán, en Teherán, con guión museográfico de Nader Ardalan.
- Coordinador de arquitectura y diseñador del Centro de Gobierno de la Ciudad de Dodoma, nueva capital de Tanzania. Colaboran los arquitectos Eduardo Terrazas, David Muñoz y Jorge Campuzano, así como los ingenieros Sergio González Karg y Sergio Rolland.
- Proyecta con Rafael Mijares y Jorge Campuzano el Internacional Trade Center de Marsella, Francia.
- Secretario de Prensa y Propaganda del Comité Ejecutivo Nacional del PRI.
- Comandante de la Orden del León de Senegal.

1976

- Diseña con Rafael Mijares y Andrés Giovanini el panteón de Las Lomas, en México, D.F.
- Con José Luis Benlliure, Alejandro Schöenhofer, Javier García Lascaráin y Gabriel Chávez de la Mora proyecta la Nueva Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, en México, D.F.



Plano de la Basílica de Guadalupe, 1976 **Ilustración** Tomada de Beatrice Trueblood, *Pedro Ramírez Vázquez. Un Architecte Mexican*, México, Karl Krämer Verlag, 1979

- Con Jorge Campuzano proyecta y realiza el edificio de la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas (SAHOP), en México, D.F.
- Diseña y proyecta con Kenzo Tange y Manuel Rosen Morrison la embajada de Japón, en México, D.F.
- Escuela Secundaria Benito Juárez en el barrio Pilsen de Chicago, Illinois, con Jorge Campuzano y Rafael Mijares.
- Proyecta con Rafael Mijares el conjunto de edificios de Fertilizantes de Centroamérica (Fertica), en San José, Costa Rica.
- Proyecta con Manuel Rosen y Rafael Espinoza el Liceo Mexicano Japonés, en México, D.F.
- Diseña con Rafael Mijares y Ricardo Giovanini la Clínica Nova en Monterrey, Nuevo León.
- Planea y ejecuta con Rafael Mijares la Casa Presidencial en San José, Costa Rica.
- Asesor para la construcción del nuevo Museo de Antropología en Lima, Perú.
- Encabeza la SAHOP durante la presidencia de José López Portillo (1976-1982).

1977

- Diseña el centro de convenciones del conjunto turístico de Las Hadas, en Manzanillo, Colima.
- Proyecta con Manuel Rosen y Rafael Espinoza el Hospital Psiquiátrico Infantil del Desarrollo Integral de la Familia (DIF), en México, D.F.

1978

- Proyecta con Rafael Mijares y Andrés Giovanini el edificio de la Constructora Disa y las oficinas Plaza Insurgentes, ambos en México, D.F.

- Vicepresidente de la Unión Internacional de Arquitectos, hasta 1980.
- Medalla de Oro de Arquitectura por la Academia de Arquitectura de Francia.

1979

- Diseño del Museo Avery Brundage, en Olimpia, Grecia, el cual no se edifica.
- Con Juan Miramontes proyecta el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, en Villahermosa, Tabasco.
- Gran Cruz al Mérito, otorgada por el gobierno español.
- Se publica *Pedro Ramírez Vázquez. Todo es diseño*, conversaciones con Miguel Ángel Corzo.

1980

- Proyecta y dirige con Jorge Campuzano, David Muñoz y Pedro Beguerisse el Palacio Legislativo de San Lázaro, sede del Congreso de la Unión, en México, D.F., donde participan los pintores José Chávez Morado y Adolfo Mexiac, cuya construcción se concluye un año más tarde.
- Proyecta un centro de convenciones en la ciudad de México con Manuel Rosen, Rafael Espinoza y Guillermo Gutiérrez.
- Presidente de la Comisión Cultural del COI.
- Académico emérito de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Miembro de la Academia de Arquitectura de Francia.

1981

- Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Monterrey, Nuevo León, con Juan Miramontes, Andrés Giovanini y el ingeniero Juan Celada.
- Edificio del Grupo Mexicano de Desarrollo, con Rafael Mijares, Andrés Giovanini y el ingeniero Crescencio Ballesteros.
- Proyecto de un Centro Cultural de México en Managua, Nicaragua, con los arquitectos Víctor Lara, Bernardo Uribe Castañeda y Damián Morales.
- Asesor de la Universidad Iberoamericana.
- Orden al Mérito de Italia.

1982

- Proyecto para los Tribunales y Juzgados de la Suprema Corte de Justicia, en México, D.F., con Javier Ramírez Campuzano y Guillermo Gutiérrez Esquivel.
- Proyecta y dirige con Manuel Rosen la edificación del Centro Cultural Tijuana, en Baja California.
- Proyecto de la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción y del edificio de oficinas Bargalló y Cardoso, ambos en México, D.F., con Rafael Mijares y Andrés Giovanini.
- Museo y monumento a fray Antón de Montesinos en Santo Domingo, República Dominicana, con Manuel Rosen y el escultor Antonio Castellanos Basich.

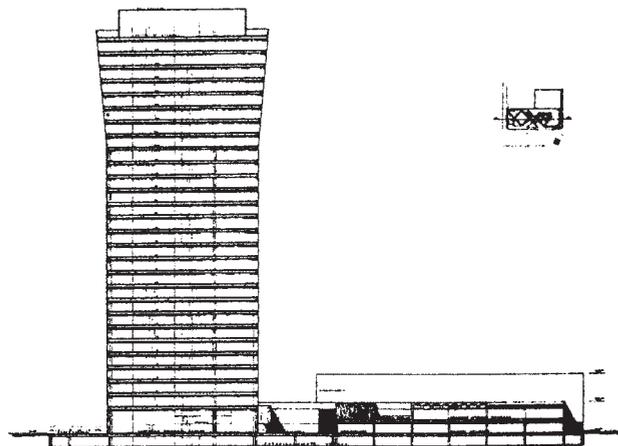
- Proyecto para el Museo Histórico del Niño, con Manuel Rosen, que no se lleva a cabo.
- Diseño del parque de La Villete y La Defense, en París, Francia.
- Miembro emérito de la Academia Mexicana de Arquitectura y de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos.
- Doctor *honoris causa* por el Instituto Pratt de Nueva York.
- Orden Real de la Estrella Polar, en grado de Gran Cruz, de la República de Suecia.
- Coordina los cinco volúmenes de la colección titulada *Desarrollo urbano de México*.
- Publica *500 planos de la ciudad de México*.
- Publica *El espacio del hombre* en la colección La ciudad contemporánea.

1983

- Medalla de oro de la Segunda Bienal Mundial de Arquitectura en Sofía, Bulgaria, por la colección *Desarrollo urbano en México*.
- Asesor y miembro del jurado para el desarrollo del programa del nuevo Museo del Louvre.

1984

- Proyecto para el edificio Galerías, en México, D.F., con Andrés Giovanini.
- Torre de Mexicana de Aviación con Rafael Mijares y Andrés Giovanini, en México, D.F.

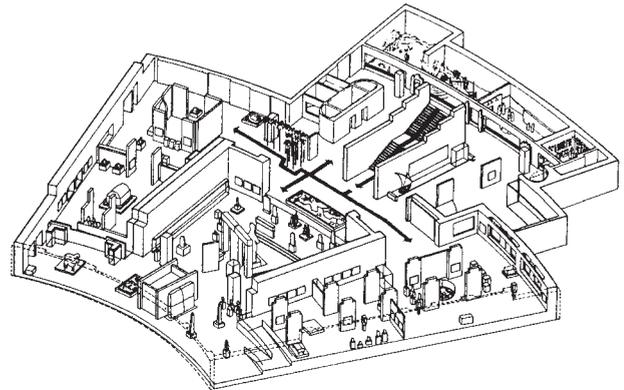


Diseño del edificio de Mexicana de Aviación (hoy Torre Axa), 1984

Ilustración Tomada de *The International Academy of Architecture, World Architecture Magazine*; Pedro Ramírez Vázquez, 1992.

- Edificio Omega con Guillermo Gutiérrez Esquivel, en México, D.F.
- Propuesta museográfica para el Museo de Nubia, en Asuán, Egipto, en colaboración con el arquitecto y museógrafo Iker Larrauri y los arquitectos Jorge Agostoni y Alfredo Valencia.

El proyecto original se inicia con el arquitecto Mahmoud El-Hakim; a su muerte el proyecto es retomado por Ramírez Vázquez.



Levantamiento isométrico del primer plano del Museo de las Civilizaciones de Nubia, Asuán, Egipto, 1984 **Ilustración** Tomada de *Museums 1952-1994*, Pedro Ramírez Vázquez, *Architectural Programs & Result*, Studio Beatrice Trueblood, 1995.

- Proyecto para la ampliación de la explanada principal del Museo de Louvre, donde colaboran Iker Larrauri, Jorge Agostoni y Alfredo Valencia.
- Asesor para la construcción de la nueva ópera de La Bastille, en París, Francia.
- La Facultad de Arquitectura de la UNAM le otorga la cátedra Federico E. Mariscal.
- Miembro del jurado y asesor para el nuevo Museo Nacional de El Cairo, Egipto.

1985

- Diseño del edificio Fondepport, en Morelia, Michoacán.
- Con Andrés Giovanini realiza el proyecto Vista del Mar para la ciudad de Tijuana, en Baja California. Ambos presentan, también, el proyecto del edificio del Fondo Nacional para el Desarrollo de Lázaro Cárdenas, Michoacán.
- Miembro Fundador de la Academia Internacional de Arquitectura, de la Unión Internacional de Arquitectura.
- Prologa *El arte contemporáneo en el Museo Nacional de Antropología*, donde analiza y encomia la obra de los artistas plásticos dentro del proyecto museístico.

1986

- Proyecto de la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús en Tocumbo, Michoacán.
- Diseño y proyección de las Oficinas Centrales del coi en Lausana, Suiza.
- Diseños para la señalización, simbología y concepto ornamental del Campeonato Mundial de Fútbol en México.
- Comendador de la Orden de las Artes y de las Letras de París.

1987

- A causa del descubrimiento de la Coyolxauhqui, se comienza a excavar una parte del centro histórico de la ciudad de México, donde se libera la gran plataforma central y las pirámides adyacentes del Templo Mayor. De tal magnitud es el evento, que se planea construir un museo de sitio junto a la zona. Ramírez Vázquez ejecuta el proyecto con Javier Ramírez Campuzano y Guillermo Gutiérrez Esquivel; se acompaña con el guión museográfico del arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma y museografía de Miguel Ángel Fernández, Javier Ramírez Campuzano, Narciso Padilla, Rolando Cárdenas, José Aguilar, Arturo Treviño y Lutz Frita.
- Con Andrés Giovanini y Rafael Ramírez proyecta el Museo de Antropología e Historia del Estado de México, en Toluca.
- Con Rafael Mijares y Francisco Serrano asesora el proyecto para la construcción de la Universidad Iberoamericana en Santa Fe, México, D.F.

1988

- Con Javier Ramírez Campuzano, Andrés Giovanini y Rafael Ramírez Ibáñez restaura y adapta dos inmuebles virreinales de los siglos XVII y XVIII, los cuales conformarán el Museo Amparo. El primero, el antiguo Hospital de la Purísima Concepción, y el segundo, una señorial casa poblana. Planean los espacios y la museografía Javier Ramírez Campuzano, Alberto Bayley, Rafael Valdivia Santamaría, Eduardo Corona Sánchez, Josué Pascoe Koch, Jesús Sánchez y Marco Antonio Garduño. El museo abre sus puertas el 28 de febrero de 1991.
- Diseña y construye la Casa de la Cultura de Tlalpan con Javier Ramírez Campuzano y Andrés Giovanini, restauración de Alberto Yáñez Salazar y museografía de Iker Larrauri y Jorge Agostoni. La historia de su fachada se remonta a 1907, cuando Alberto J. Pani diseña y construye la llamada Casa de las Bombas, a donde llegaba el agua de los manantiales de Xochimilco por un acueducto subterráneo construido en 1906. En 1975 se demuele la Casa de las Bombas para dar paso al Circuito Interior. Si bien la fachada se desmonta piedra por piedra, sus fragmentos se depositan en la parte alta del bosque de Tlalpan, donde permanecen expuestos a la intemperie, a la lluvia y a las agresiones de los paseantes por casi 13 años, hasta que Ramírez Vázquez las recupera y constituye con ellos la fachada de la Casa de la Cultura de Tlalpan.
- Insignia de Oro de la Federación Internacional de Fútbol Asociado (FIFA), por la planeación y construcción del Estadio Azteca.
- Director del Instituto Nacional de Desarrollo de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología (Sedue), hasta 1992.

1989

- Con Andrés Giovanini proyecta la Catedral de Ciudad Nezahualcóyotl.

- Con Andrés Giovanini, Armando Ravize y fray Gabriel Chávez de la Mora proyecta la capilla de la Virgen de Guadalupe en la Basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano, Roma.
- Con René Martínez Ostos diseña el nuevo Museo de la Acrópolis de Atenas, Grecia, que no se construye.
- Consultor por la Academia Internacional de Arquitectura para la reconstrucción de las ciudades armenias de Jenivacan, Kirovacan y Spitak.

1991

- Parque Turístico de Mex Titlán, en Tijuana, Baja California, con Andrés Giovanini, Javier Ramírez Campuzano y Mario Cirett.

1992

- Pabellón de México en la Exposición Mundial de Sevilla, España, con Javier Ramírez Campuzano y Andrés Giovanini. Los museógrafos son el propio Ramírez Campuzano, Luis de Llano, Mario Flavio Cruz y el ingeniero Salvador Maiz. En esta exposición también diseña el Pabellón Olímpico del COI con Javier Ramírez Campuzano, Rafael de la Hoz y Enrique Moreno de la Cora.
- Plan Maestro para la urbanización de Monterrey, Nuevo León, donde proyecta el Centro de Documentación e Información y la Escuela Técnico Industrial Álvaro Obregón.

1993

- Proyecta y edifica el Museo Olímpico en Lausana, Suiza, con Jean-Pierre Cahen, Jean-Francois Clavel y Javier Ramírez Campuzano, considerada una de las propuestas tecnológicas dirigidas al público más avanzadas de su tiempo. El plan museográfico lo hacen Javier Ramírez Campuzano y Gloria Betsa, y la museografía, Jorge Agostoni e Iker Larrauri.
- Proyecto del Museo de los Indios de América en la ciudad de Washington, D.C., que no se realiza.

1994

- Unidad de estancias de alojamiento “Ignacio Chávez” del Instituto Nacional de Cardiología, en México, D.F.
- Mausoleo en honor a Adolfo López Mateos en Atizapán, Estado de México.
- Diseña el Centro de América Latina y el Caribe de la Universidad de las Indias Occidentales, en Kingston, Jamaica.
- Ciudadano de honor del gobierno de México.
- Premio Manuel Tolsá de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México (AIAM).
- Premio Guillermo Álvarez Macías de Cementos Cruz Azul.

1995

- Se inaugura el Museo de Sitio de Teotihuacán, iniciado desde 1993 por Ramírez Vázquez, Javier Ramírez Campuzano, Antonio Ariza, Andrés Giovanini, con guión museográfico de

Eduardo Matos Moctezuma y museografía de Patricia Real, Javier Ramírez Campuzano y Martín Centeno.

- Doctor *honoris causa* por la UNAM.
- Premio Nacional de Arquitectura del gobierno mexicano.
- Condecoración de la Orden Olímpica del COI por el Museo Olímpico de Lausana, Suiza.

1996

- Proyecta las infotecas de la Universidad Autónoma de Coahuila en Saltillo, Monclova y Torreón.
- Recibe La Torre de Plata, máxima preseña del Club de Periodistas.
- Medalla de Plata en reconocimiento a su labor profesional como arquitecto latinoamericano, en el marco de la IV Biental de Arquitectura en La Paz, Bolivia.
- Medalla de Oro "Arquitecto de las Américas" en el XX Congreso de la Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos, en Brasilia, Brasil.
- Premio Olimpia del COI, Atlanta, Georgia.

2001

- Premio Obras Cemex por su relevante obra arquitectónica.

2002

- Premio Aga Khan (Aga Khan Award for Architecture-AKAA) por el Museo de las Civilizaciones de Nubia, en Asuán, Egipto.

2004

- Reconocimiento del INAH en el marco del XL Aniversario del Museo Nacional de Antropología.

2005

- Auditorio Siglo XXI en la ciudad de Puebla.

2008

- Centro Internacional de Convenciones de Chetumal, Q. Roo.

2010

- Museo de los Presidentes Coahuilenses en la ciudad de Saltillo, Coahuila, donde se rinde homenaje a los cinco pri-

meros mandatarios oriundos del estado: Melchor Múzquiz, Francisco I. Madero, Eulalio Gutiérrez, Roque González Garza y Venustiano Carranza.

- Teatro de la Ciudad de Piedras Negras, Coahuila, inaugurado en diciembre de 2011.

2012

- Reedición del libro *Museo Nacional de Antropología, gestión proyecto y construcción*, editado por el INAH y el Conaculta.

2013

- Muere en la ciudad de México a las 19:11 horas del martes 16 de abril, el día de su cumpleaños 94 ❖.

* Conservador de obras de arte y pintor

Bibliografía

Diccionario Akal de arquitectura del siglo xx, Madrid, Akal, 2004.

Lannini, Humberto, *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*, México, UAM, 1987.

Mijares, Rafael y Pedro Ramírez Vázquez, *Dos museos en México*, Madrid, Patronato de Investigación Científica y Técnica "Juan de la Cierva"-Consejo Superior de Investigación Científica-Instituto Eduardo Torroja de la Construcción y del Cemento, 1967.

Museums 1952-1994, Pedro Ramírez Vázquez, Architectural Programs & Result, Studio Beatrice Trueblood, 1995.

Pedro Ramírez Vázquez: imagen y obra escogida, México, UNAM, 1988.

Pedro Ramírez Vázquez en el urbanismo, conversaciones con José Antonio Aguilar Narváez, México, Instituto Mexicano de Administración Urbana, 1995.

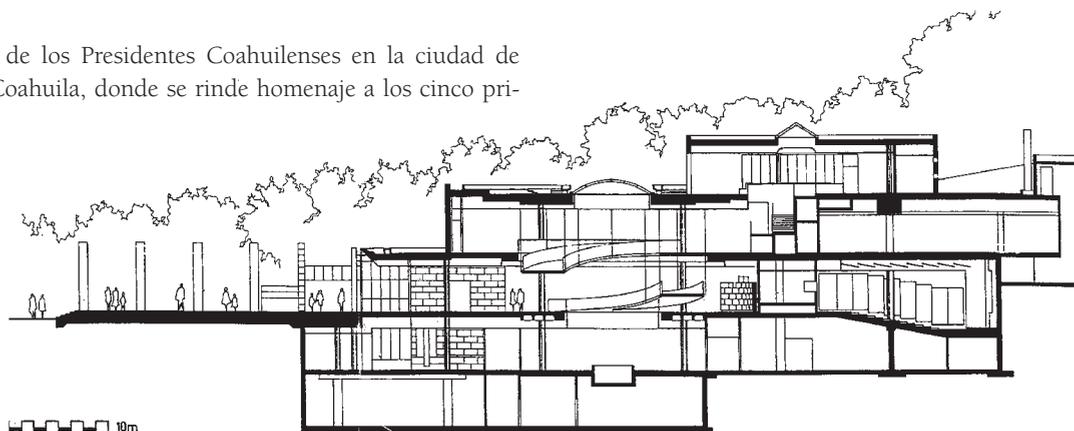
Pinocelly, Salvador, *Pedro Ramírez Vázquez*, México, DGP-Conaculta, 2000.

Reyes Valerio, Constantino, Carlos Martínez Marín y Armando Salas Portugal, *Museo Nacional de Antropología*, México, INAH, 1967.

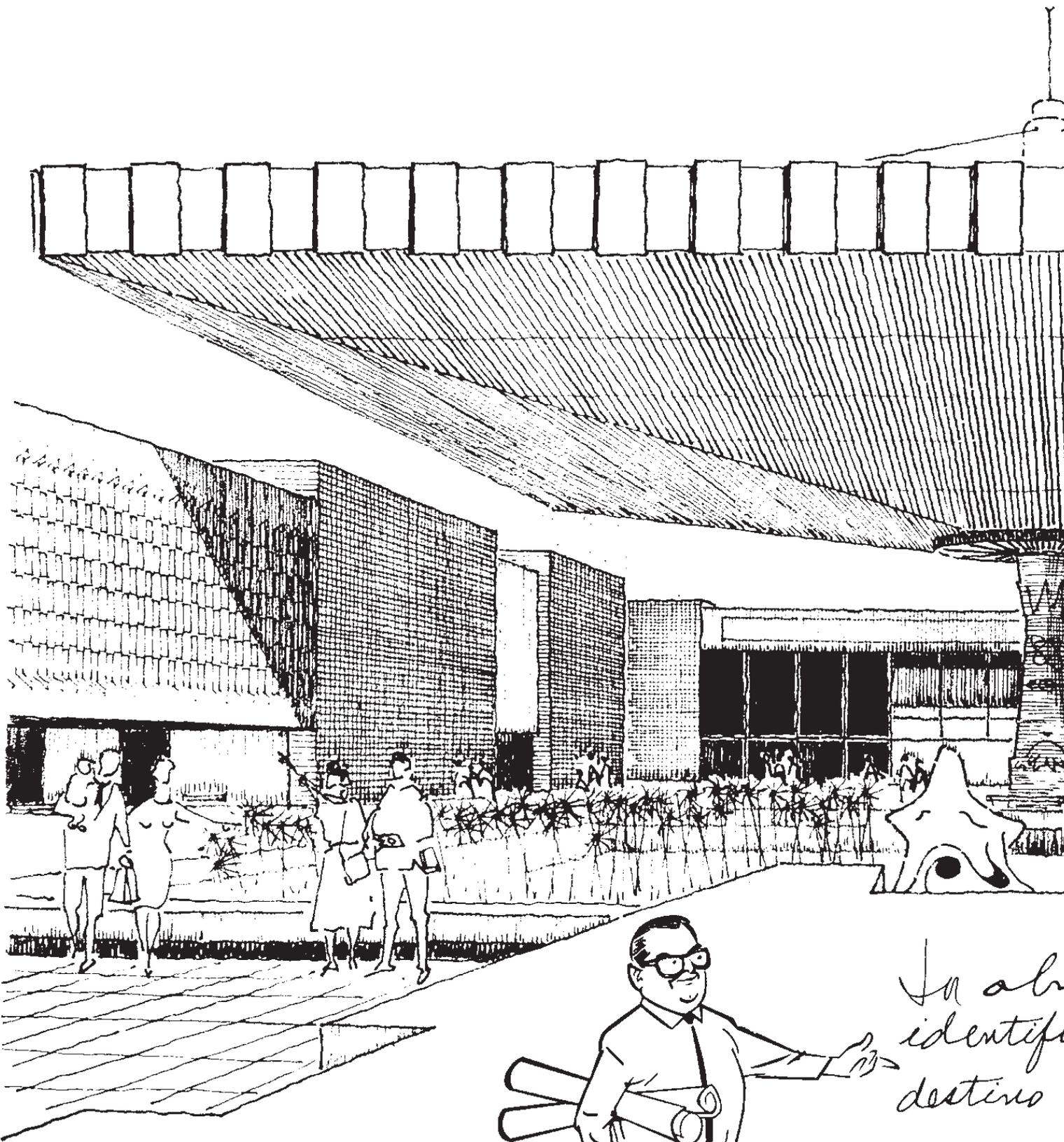
Trueblood, Beatrice (ed.), *Pedro Ramírez Vázquez en la arquitectura*, México, Facultad de Arquitectura-UNAM/Diana, 1989.

Vargas Salguero, Ramón, *Pabellones y museos de Pedro Ramírez Vázquez*, México, Limusa/Grupo Noriega, 1995.

World Architecture Magazine: Pedro Ramírez Vázquez, The International Academy of Architecture, 1992.

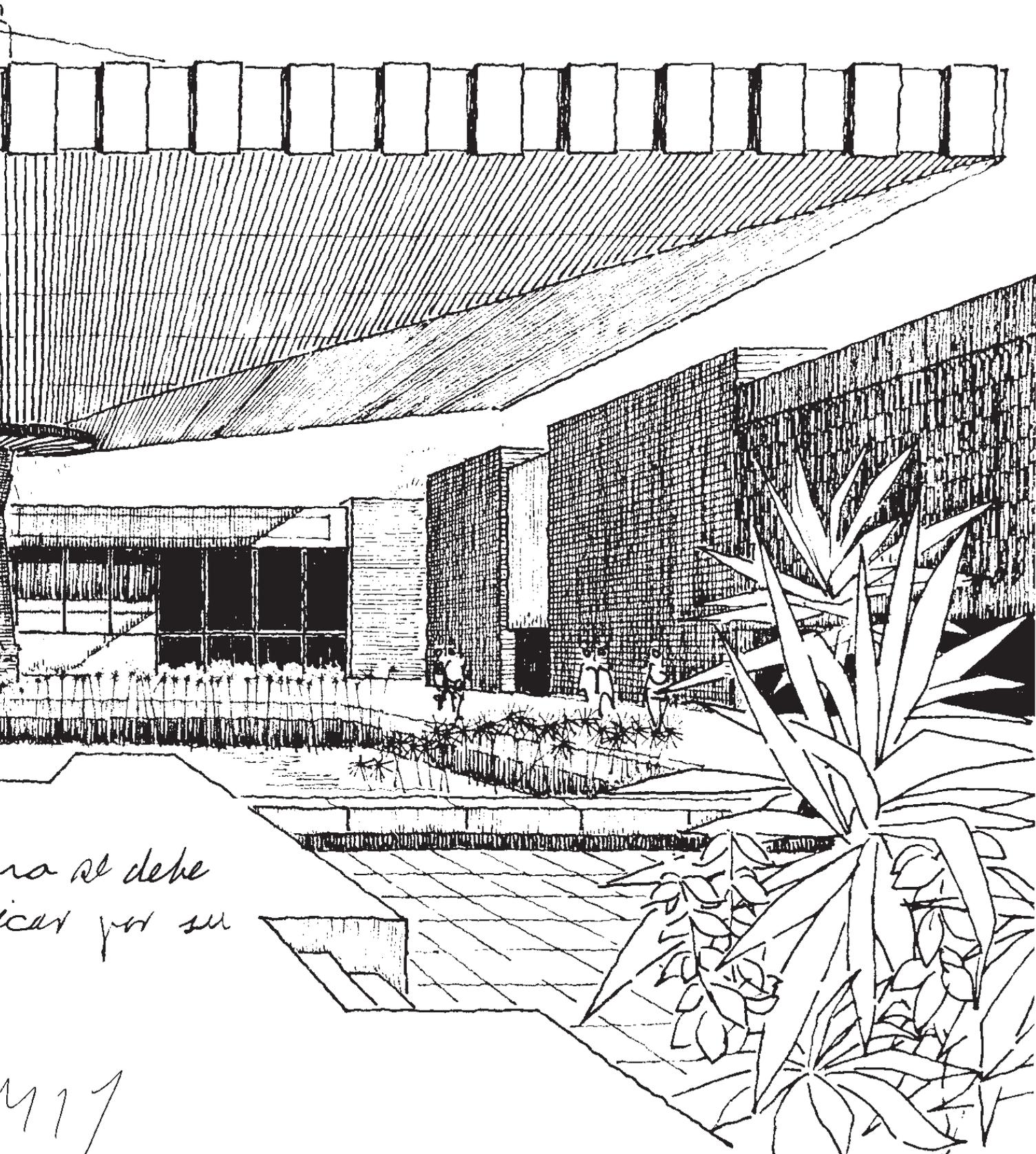


Proyecto Museo Olímpico de Lausana, Suiza, 1993 **Ilustración** Tomada de *Museums 1952-1994*, Pedro Ramírez Vázquez, *Architectural Programs & Result*, Studio Beatrice Trueblood, 1995 **Páginas 60-61** Pedro Ramírez Vázquez, *La obra se debe identificar por su destino Ilustración* © Archivo Pedro Ramírez Vázquez



In a
identifi
destino

Purple
A



ra al debe
icar por su

417

Los misterios estéticos del silicón

Denise Hellion*

En 1978 los avances de las excavaciones en la zona arqueológica del Templo Mayor eran noticia diaria. Cámaras y micrófonos de la televisión, grabadoras de la radio, cámaras réflex y libretas de registro periodístico formaban parte de la actividad cotidiana para los trabajadores congregados. Los periodistas requerían información novedosa, comprensible, en la toma al vuelo de las declaraciones realizadas por los especialistas.

La amplitud del proyecto y la constante atención y demanda de información convirtieron al arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma en especialista en las lides de la respuesta rápida. El conocimiento que se tenía del pasado prehispánico se entremezclaba con la expectativa de recuperar objetos fastuosos, pues no en vano se conservaba en la memoria popular a Cuauhtémoc, considerado el mártir mexicana que guardó con celo el secreto de la ubicación de un tesoro.

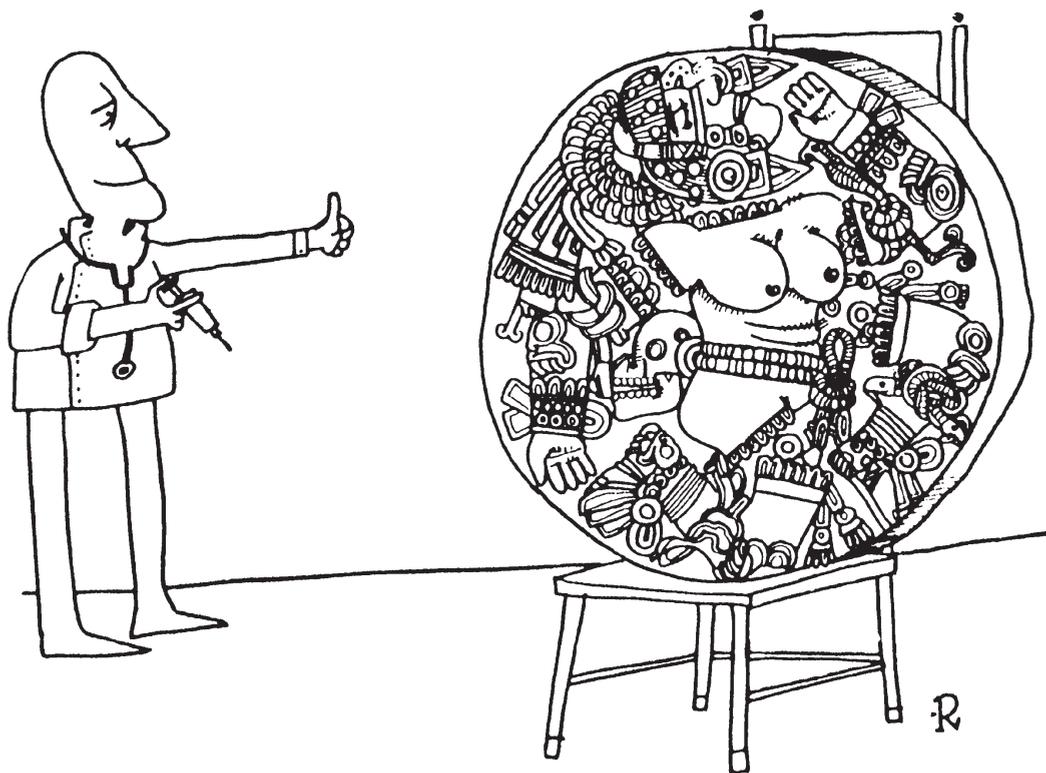
La difusión de los avances en el sitio también se entremezclaba con elementos ajenos a la memoria popular y a la historia patria. El ritmo de las excavaciones no correspondía con la tensión por reportar el hallazgo de tesoros escondidos, por lo que se atendió a los reportes sobre las estrategias de conservación de las piezas del pasado mexicana. Por supuesto que la Coyolxauhqui se mantuvo como el objeto central del interés. De la descripción del tratamiento de conservación, la prensa tomó el uso de silicón: una sustancia asociada con las cirugías estéticas para embellecer la silueta femenina al ampliar su volumen.

En esta caricatura, publicada en 1979 en el *Diorama de la Cultura* del periódico *Excélsior*, se muestra a un personaje que ataviado como galeno, con estetoscopio al cuello, se encuentra frente a la Coyolxauhqui. La piedra tallada se convierte en personaje, humanizada al presentarla en una silla. La prolija reproducción fotográfica de la pieza permitió al caricaturista mostrarla con un detalle excesivo, en contraste con el trazo esquemático del médico. La diosa aparece como paciente lista para someterse a la intervención médica. Las manos del galeno muestran la ambigüedad entre la medicina y el arte: en la mano derecha la jeringa con los silicones para inyectar a la paciente, mientras que con la izquierda reproduce el gesto estereotipado del pintor, que proyecta el traslado de la perspectiva adecuada al lienzo. La paciente será intervenida por el cirujano plástico, que deberá embellecerla.

El caricaturista hace acopio de los referentes populares con las declaraciones de los especialistas a la prensa. Con ello muestra las asociaciones rápidas provocadas por las palabras y ofrece una alternativa alejada de la práctica profesional del restaurador. Con esos trazos nos recuerda la pertinencia de que en la divulgación participen especialistas atentos para servir de mediación entre los resultados más recientes de la investigación y los diversos públicos ❖

* Profesora-investigadora, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH

Silicones para Coyolxauhqui





© FN, SINAFO-INAH, Conaculta, México, inv. 228759

Aunque han pasado los años, nunca ha pasado aquel día*

Raúl de la Rosa**

Convocar, reclutar, organizar y capacitar a miles de personas de las más diversas profesiones, oficios y talentos en un proyecto común constituyó un *plan maestro* que permitiera diseñar y construir el gran espacio que albergaría los acervos arqueológicos y etnográficos más relevantes del país. Para lograrlo se trabajó a tambor batiente durante 19 meses, con la fecha de su inauguración marcada para el 17 de septiembre de 1964. Sin embargo, cuatro semanas antes el ambiente estaba cargado de emoción y tensión, pues la nueva sede del Museo Nacional de Antropología aún no estaba terminada.

Las salas de arqueología y etnografía se encontraban llenas de materiales de construcción y cientos de trabajadores: tanto los que colocaban los pisos de *parquet*, como los que, entre ruidos ensordecedores de las pistolas, “taqueteaban” las lozas que sostendrían los plafones. En medio de este barullo se pintaban los murales de todas las salas. Carpinteros y electricistas trabajaban al lado de arquitectos y museógrafos, que pieza por pieza las iban colocando en sus bases o en sus vitrinas virtuales, ya que ninguna tenía vidrios aún.

Una de las anécdotas, entre miles más, fue cuando se desempacaron las piezas de la Sala Mexica. Como no estaban listas las vitrinas, varios nos quedamos a dormir esa noche en el lugar, cada quien en custodia de una pieza. Los que allí laborábamos vivíamos prácticamente en el museo, apenas para salir a bañarse y cambiarse de ropa. Hubo el caso de un muralista que, ante la angustia de no terminar, instaló una hamaca allí, al lado, para poder dormir. En la fotografía que encabeza este texto se ve que el patio principal se hallaba repleto de escombros. Uno de los policías que recorría en la madrugada el museo inventó una historia: por la noche la

Coatlicue “se salía” de la Sala Mexica para ir a buscar a Tláloc, atado con cables de acero afuera del museo para que no escapara. Como al amanecer la Coatlicue se convertía de nuevo en piedra, ese día el amanecer la sorprendió en el patio del museo... Y allí se quedó: inmóvil.

En la madrugada del 17 de septiembre, el día de su apertura, se retiraron las montañas de escombros que iban saliendo de las salas, mientras una fila de camiones del ejército traía rollos de pasto y flores que iban colocando en los macetones al tiempo que retiraban los escombros. En cuestión de horas, y momentos antes de la inauguración, el nuevo museo lucía impresionante y reluciente. No faltaron los murmullos cargados de ironía. Por ejemplo, se dijo que conforme la comitiva que acompañaba al presidente Adolfo López Mateos iba recorriendo el museo, salas adelante varios trabajadores iban retocando los detalles y pintando paredes. Tales comentarios no estuvieron muy alejados de la realidad.

Aquel sorprendente ejército, integrado por las más diversas profesiones (arqueólogos, antropólogos, etnólogos, museógrafos, arquitectos, escultores, pintores, trabajadores de la construcción, ingenieros, canteros, herreros y decenas más de oficios), trabajó como un solo y maravilloso equipo que en tan sólo 19 meses construyó el recinto, tal como lo conocemos ahora. A lo largo de sus 50 años de historia el Museo Nacional de Antropología ha sido recorrido por millones de visitantes y en la actualidad es considerado uno de los más importantes del mundo ✚

* Título tomado de un verso de *La Ixhuateca*, de Andrés Henestrosa.

** Promotor cultural

Instituto Nacional de Antropología e Historia
Museo del Caracol
Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos

53 Aniversario de la Galería de Historia, Museo del Caracol



Exposición temporal

UN LIBRO DE TEXTO ABIERTO

La gráfica del libro de texto gratuito y el Museo del Caracol

noviembre de 2013 • febrero de 2014

Informes: tel. 4040 5247 • www.caracol.inah.gob.mx
Rampa de acceso al Castillo de Chapultepec
Ciudad de México



GACETA DE MUSEOS

Museo Nacional de Antropología en construcción

© FN, SINAFO-INAH, CONACULTA, MÉXICO, INV. 228759

