

GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | DICIEMBRE DE 2015-MARZO DE 2016 | NÚMERO 63
45 PESOS



**A 150 años del Museo
Público de Historia
Natural, Arqueología
e Historia I**

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

Diego Prieto Hernández

Secretario Administrativo

José Francisco Lujano Torres

Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

José Enrique Ortiz Lanz

Coordinadora Nacional de Difusión

Leticia Perlasca Núñez

Directora de Exposiciones

Eva Ayala Canseco

Director de Museos

Juan Garibay López

Directora Técnica

Mónica Martí Cotarelo

Subdirector de Publicaciones Periódicas

Benigno Casas de la Torre

GACETA DE MUSEOS

Director fundador Felipe Lacouture Fornelli †

Comité editorial

Ana Graciela Bedolla Giles

Gloria Falcón

Fernando Félix y Valenzuela

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion

Miriam Kaiser

María del Consuelo Maquívar

Rodolfo Palma Rojo

María Bertha Peña Tenorio

Carlos Vázquez Olvera

Coordinadora del número

Thalía Montes Recinas

Editora Carla Zurián de la Fuente

Redactora Leticia Pérez Castellanos

Fotógrafo Gliserio Castañeda García

Edición y diseño Raccorta

Portada Desde el interior de la Sala de Monolitos, ca. 1912

Fotografía © Fondos Fotográficos del Archivo Histórico del MNA (archivo digital), INAH-Conaculta-Canon.233, Fondo Museo Nacional de México



GACETA DE MUSEOS tercera época, núm. 63, diciembre de 2015-marzo de 2016, 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, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16122, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: Frente 8 Vuelta, S.A. de C.V., Av. 16 de Septiembre 49-2, Col. Tepepan, Deleg. Xochimilco, C.P. 16020, 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 18 de diciembre de 2015 con un tiraje de 1 000 ejemplares.

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

Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro.

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

Sumario

- 2 Presentación
- 4 Documentos fundacionales del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia
Denise Hellion
- 10 Maximiliano de Habsburgo y la conformación del Antiguo Museo Nacional de México, según la perspectiva del ateneísta Luis Castillo Ledón
Julieta Ávila Hernández
- 18 Las piedras arqueológicas e históricas en los patios del Museo Nacional
María de Lourdes López Camacho
- 26 Espacio para un monetario. Creación de la antigua Sala de Numismática del Museo Nacional de Historia
Juan Manuel Blanco Sosa
- 34 La imprenta del Museo Nacional: estrategias de difusión
Thalía Montes Recinas
- 42 Afanes de modernización museal en Moneda 13
Ana Garduño
- 50 *El signo de la muerte*: el museo como recurso y discurso fílmico
Juan Solís
- PUNTES
- 58 Guiones curatoriales, la idea
Carlos Germán Gómez López
- RESEÑA
- 64 Museo Nacional de Antropología: 50 aniversario
Leticia Pérez Castellanos
- FOTO DEL RECUERDO
Carta de los meteoritos de México
Lucero Morelos Rodríguez

Presentación

En este 2015 celebramos los 150 años de la fundación del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia decretado por Maximiliano de Habsburgo, suceso que evoca la tradición científica centenaria en México en la preservación, investigación, difusión y divulgación de las ciencias humanas y naturales, así como las prácticas en que viajeros, expedicionarios, hombres de ciencia y letras sumaron afanes para constituir el extraordinario patrimonio con que cuenta el país desde tiempos prehispánicos. Con mayor contundencia, en el siglo XIX se hizo acopio de ejemplares de la más diversa gama; se facturaron productos científicos, artísticos y literarios novedosos que incluyeron estudios, informes, cédulas, mapas y dibujos, que en conjunto poblaron los gabinetes, museos, asociaciones e instituciones de investigación y enseñanza.

La creación del Museo Público, en 1865, formó parte del proyecto educativo y científico del Segundo Imperio, que corrió paralelo a la fundación de la Academia Imperial de Ciencias y Literatura, espacios que congregaron una pléyade de sabios nacionales. Su conmemoración pone de manifiesto la interdisciplina practicada por la elite decimonónica, toda vez que las riquezas arqueológicas, etnográficas y naturales se exhibieron en un recinto nacional y público, abierto por primera vez a todos los visitantes. La instauración de esta institución marcó un hito en el horizonte cultural mexicano que influyó en la apertura de nuevos espacios para la exhibición, creación de museos, sociedades científicas, imprentas, escuelas y comisiones de exploración surgidas a lo largo de la centuria.

En esta tesitura, el presente volumen de **GACETA DE MUSEOS** presenta diversas investigaciones sobre la tradición museística en nuestro país y el desarrollo de los museos para entender nuestro presente. Por eso se muestran los cimientos históricos de uno de los baluartes de la cultura nacional, el cual aglutinó gran parte de nuestro patrimonio cultural, al ofrecer elementos para conocer los derroteros de las instituciones encargadas de la conservación y difusión de los bienes patrimoniales.

Este número se integra por ocho artículos: Denise Hellion realiza un análisis de los documentos fundacionales del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia, en el que refleja la importancia que tuvo en su momento la Academia Imperial de Ciencias y Literatura como apoyo fundamental para el desarrollo e impulso del museo. Dicho sea de paso, la simple mención de algunos de los miembros de número de esa institución, como el ingeniero Antonio del Castillo, evoca el origen de nuestro apreciado Instituto Geológico Nacional, hoy Instituto y Museo de Geología de la UNAM, espacios que continúan con su labor centenaria.

Julieta Ávila muestra la perspectiva del ateneísta Luis Castillo Ledón sobre Maximiliano de Habsburgo y la conformación del Antiguo Museo Nacional de México, al que señala como la génesis de las instituciones modernas del INAH y de los museos mexicanos del siglo XX. Para continuar con el desarrollo histórico del Museo Nacional, María de Lourdes López describe en su artículo cómo, desde 1865, el edificio de Moneda 13 fue adaptando sus habitaciones, que con los años se convirtieron en salas. Refiere que, a principios del siglo XX, las grandes piezas fueron mostradas en los patios del recinto como obras de arte, pero que conforme los descubrimientos y estudios progresaron, el discurso museográfico adquirió un contexto basado en culturas, temporalidades y áreas geográficas.

Relacionado con los temas sobre la evolución de los museos, Ana Garduño comenta que desde 1825 se formularon innumerables propuestas para asentar el emblemático museo en los más diversos lugares, pero que fue durante la breve administración de Maximiliano cuando al fin quedó instalada la institución en la calle de Moneda. Durante más de 90 años el museo se mantuvo; no obstante, para 1957 ya se vislumbraba en un estado deplorable. Asimismo, la autora expone que a lo largo del tiempo existieron múltiples proyectos enfocados en contar con un inmueble ex profeso para el museo, pero que ninguno prosperó en más de 100 años.

Como elemento de suma importancia para los museos, Germán Gómez resalta la importancia de los guiones curatoriales como estrategias comunicativas y en qué forma deben ser específicas para cada proyecto a desarrollar, con la intención de construir mejores y más originales discursos museográficos. En este tenor, Thalía Montes narra los avatares acerca de cómo se instalaron los talleres de imprenta y encuadernación en el Museo Nacional, sin dejar de lado la impecable profesionalización de cada uno de sus encargados a lo largo del tiempo, en un devenir que comenzó con la impresión de los *Anales del Museo Nacional*, aparecidos en 1877, y el *Boletín del Museo*, publicado a partir de 1903.

Juan Manuel Blanco presenta en su artículo la preocupación que ha existido en los museos mexicanos por disponer de espacios *ad hoc* para la exhibición de los legados de monedas, que se remonta a tiempos prehispánicos. Por su parte, Juan Solís demuestra cómo el museo no sólo ha fungido como espacio museográfico, sino también como generador del discurso filmico de una cinta que, además de célebre por *Cantinflas* y Medel, sus actores protagónicos, lo fue por sus creadores, entre ellos Salvador Novo, que escribió el guión, Chano Urueta, el director, Silvestre Revueltas en composición musical y Roberto Montenegro en la decoración de las salas reconstruidas en los *sets*, los cuales se montaron fuera del museo.

Para finalizar, agradecemos a **GACETA DE MUSEOS** el amable gesto de abrir su edición a la interdisciplina, ya que en 1909 aconteció la separación física de las colecciones arqueológicas, históricas y otras relacionadas con las humanidades de las colecciones naturales, entre ellas las zoológicas, botánicas, mineralógicas, paleontológicas y geológicas. En el campo de las ciencias de la Tierra, para este número notamos una necesidad imperiosa de redescubrir, revisar y aun reinterpretar tanto los hechos como los documentos que originaron los museos en México, como el decreto de creación para crear el Museo Geológico de la Nación (1888), a cargo del Instituto Geológico de México, este último concebido por uno de los artífices de las ciencias geológicas en México: Antonio del Castillo, quien colaboró afanosamente en las principales instituciones dedicadas al estudio de la naturaleza. Hoy el Museo de Geología, testigo de la historia, continúa como sede de las instituciones más emblemáticas en las ciencias de la Tierra, fiel a su vocación fundacional, encaminada a la preservación y difusión de las riquezas naturales de la nación. ✦

Lucero Morelos Rodríguez* y Luis Espinosa Arrubarrena**

* Investigadora del Programa de Posdoctorado, Instituto de Geología, UNAM

** Jefe del Museo de Geología, UNAM

Documentos fundacionales del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia

Denise Hellion*

En el predio que ocupa la zona noroeste de la manzana de Palacio Nacional se ubica el inmueble que, desde 1865, fue designado como museo. Este año cumple siglo y medio con la misma vocación. Ahora es indudable que el edificio no corresponde al Palacio Nacional. Es independiente, a pesar de la colindancia, así como de las ventanas y balcones que comunican visualmente ambos espacios. En este 2015 podemos recuperar algunos fragmentos del pasado con la intención de formular nuevas preguntas sobre la tradición museística y la construcción de la memoria histórica.

En 1865 la ciudad de México fue la sede del poder del efímero imperio de Maximiliano, aquel que insistió en ocupar el espacio físico y simbólico del Palacio Nacional como demostración de una legitimidad puesta en duda por el gobierno republicano (Arciniega, 2008: 35-54). La historia del Museo Nacional no es ajena a estas pugnas. Aunque es común referir al decreto de su creación dado en el “Palacio de México, a 4 de diciembre de 1865”, resulta menos frecuente analizar la carta de motivos enviada por Maximiliano a Francisco Artigas, ministro de Instrucción Pública y Cultos.¹

El documento se conserva en el mismo empastado con acuerdos autógrafos de Maximiliano y relativos al Ministerio de Instrucción Pública y Cultos para ese año. El volumen se ubica en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH) y la carta se identifica con el número 117, foja 329, antecedente al decreto de creación del museo que posee el número 118 (ff. 331-332).² Por ser el texto de exposición de motivos para la concepción del museo, transcribo el texto íntegro:

Mi querido Ministro Artigas:

Deseo que se establezca en el Palacio nacional un Museo público de Historia natural, Arqueología e Historia, formando parte de él una biblioteca, en que se reúnan los libros ya existentes que pertenecieron a la Universidad y a los extinguidos conventos. Reunido en este establecimiento, que estará bajo mi inmediata protección, todo lo que de interesante para las ciencias existe en nuestro país, y que por desgracia no es bastante conocido, llegaremos a formar un Museo que eleve a nuestra patria a la altura que le es debida.

Con este objeto Ud. me propondrá un proyecto de decreto que contenga las bases de la creación de ese Museo, cuyos reglamentos formará después, oyendo al Director que se nombre.

Soy su afectísimo

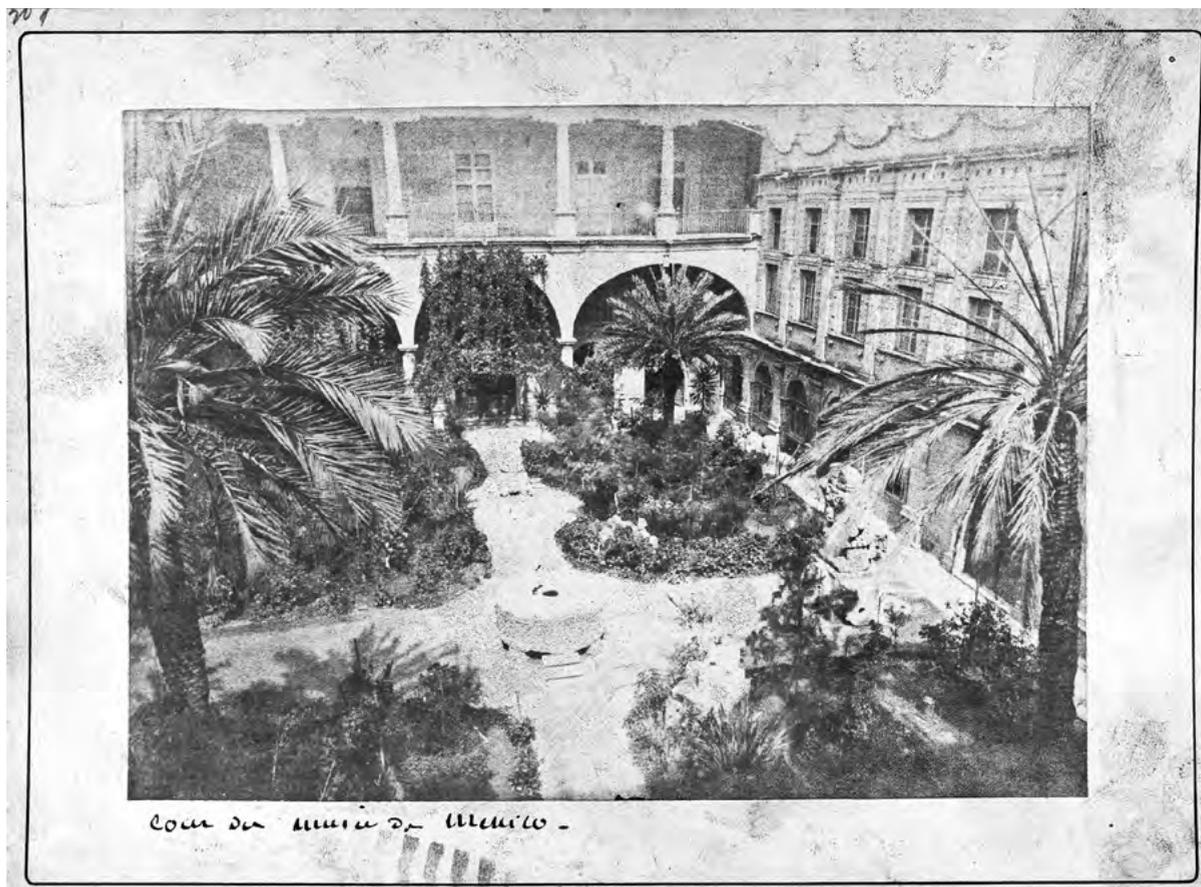
Palacio de México, Noviembre 30 de 1865

Es posible detenernos en algunas de las consideraciones para la creación del museo. La mención de albergar “todo lo que de interesante para las ciencias”, continúa con el esfuerzo del gobierno imperial de dar certeza a una tradición racionalista. El poder gubernamental se ocupa y descansa sobre la razón, en vez de sólo asentarse en la legitimidad aristocrática de la sucesión de una corona establecida en puntales débiles. La intención también intentaba convocar a los estudiosos de la época, con independencia de su posición política. Entre los partidarios de la república y activos en la oposición a los imperialistas se encontraban hombres de letras, por lo que las acciones de Maximiliano a favor de instituciones científicas y letradas también se deben ponderar en este marco de intento por la conciliación. El 10 de abril de ese mismo año se había decretado la fundación de la Academia Imperial de Ciencias y Literatura, una acción de gobierno que se argumentó así:

Considerando que el cultivo de las ciencias y de las bellas letras requiere protección y estímulos y que sus adelantos figuran entre los más esenciales elementos del engrandecimiento y renombre de las Naciones, queriendo distinguir y recompensar a los que se hacen notables en una y otra carrera, Hemos decretado y Decretamos lo siguiente:

Se establece una Academia Imperial de ciencias y Literatura en Nuestra Capital de México [...] ³

El papel asumido por el gobierno imperial era de estímulo y protección a la actividad profesional de científicos y literatos. Con esta nueva institución la actividad, ahora académica, redundaría en el prestigio nacional, y para que fuera una realidad se ofrecían condiciones a fin de impulsar el “movimiento científico y literario” a través de tres clases en que se organizaba la Academia, establecidas desde el propio decreto fundacional:



Patio central del antiguo museo, ca. 1885 **Fotografía** © Fondos Fotográficos del AHMNA (archivo digital), INAH-Conaculta-Canon.942, Fondo Museo Nacional de México

1. Matemática-física, que incluía a las ciencias naturales.
2. Filosofía-histórica, con las llamadas ciencias anexas.
3. Filológico-literaria, que agrupaba a las bellas artes.

El primer presidente fue José Fernando Ramírez, quien recibió nombramiento de socio de número de la clase filosófico-histórica, en la que también estaban Manuel Orozco y Berra, Urbano Fonseca y Joaquín García Icazbalceta; en la clase de matemática-física sus fundadores fueron Joaquín Mier y Terán, Manuel Jiménez, Leopoldo Río de la Loza y Antonio del Castillo, y en la de filología-literaria, José María Roa Bárcena, Francisco Pimentel y Faustino Galicia Chimalpopoca (“Acuerdos 1865”: doc. 1, ff. 5-6).

Algunos de los socios de número habían participado en la redacción del *Diccionario universal de historia y geografía*, publicado entre 1853 y 1856, un esfuerzo enciclopédico de divulgación que colocaba a la investigación científica mexicana en la trayectoria racionalista del siglo XIX. Asimismo fue prueba de los intentos para difundir el avance del quehacer fincado en el empirismo y la razón, así como para mostrar un inventario natural del país y las alternativas en la innovación tecnológica que propiciarían el desarrollo económico (Suárez,

García y Morán, 2001: 7-28). Maximiliano reconocía la tradición de este grupo multidisciplinario, y en su discurso con motivo de la instalación de la Academia expuso la consideración política para el fomento científico:

México la posee [la inteligencia], y con ella el elemento más indispensable de las ciencias, el positivo y solo duradero triunfo de la humanidad. La inteligencia, y por medio de ella las ciencias, unen todas las riquezas de lo creado, todos sus tesoros para servir al desarrollo y a la felicidad del hombre: el que trabaja por las ciencias, trabaja, pues, por el bien público. Así lo entiendo yo, y conmigo el Gobierno [...] (*Acta...*, 1866: 4).⁴

En diciembre, la actividad científica se vio reforzada con la creación del Museo Público. El largo nombre del nuevo recinto cambiaría en aquel año. Todavía en agosto, Maximiliano se refería a éste como Museo Imperial, si bien en el decreto se optó por denominarlo como “Público” (“Acuerdos 1865”: doc. 79, f. 232), en contraste con la Academia, que conservó la adjetivación de “Imperial”. El matiz pareciera señalar una política de mesura que prefería subrayar el carácter público de la institución como parte de un servicio benéfico

Ca. N. 95444 329

Mi querido Ministro Artigas.

Deseo que se establezca en el Palacio nacional un Museo público de Historia natural, Arqueología e Historia, formando parte de él una biblioteca, en que se reúnan los libros ya existentes que pertenecieron a la Universidad y á los extinguidos conventos. Acumulo en este último documento, que está bajo mi inmediata protección, todo lo que de interesante para las ciencias existe en nuestro país, y que por desgracia no es bastante conocido. He querido á formar un Museo que eleva á nuestra patria á la altura que le es debida.

Con este objeto Ud. me proponía un proyecto de decreto que contenga las bases de la creación de este Museo, cuyos reglamentos formará.

formará después, según el Decreto, que se nombra.

Sea su apretisimo

Maximiliano

Palacio de México, Noviembre 30 de 1865.

"Oficio al ministro de Instrucción Pública y Cultos, D. Francisco Artigas, sobre que se desea se establezca en el Palacio Nacional, un Museo Público de Historia natural, Arqueología e Historia, formando parte de él una biblioteca", Palacio de México, 30 de noviembre de 1865. f. 329v

Fotografía © Archivo Histórico, Colección Antigua de la BNAH, INAH, México, T3-50: Ministerio de Instrucción Pública y Cultos, 1865

para toda la población; espacio de estudio para los científicos, pero también abierto a la divulgación: principios que se mantienen como fundamentales en la tradición museística de occidente y que pocas críticas despertarían en aquel momento. La concepción del museo público se complementa con el propio decreto. Transcribimos aquí el texto íntegro del documento firmado en Palacio Nacional:

Maximiliano Emperador de México
Oído Nuestro Ministro de Instrucción Pública y Cultos
Decretamos:

Artículo 1 Se establece en el Palacio nacional un Museo público de Historia natural, Arqueología e Historia que estará bajo Nuestra inmediata protección.

Artículo 2 Ese Museo se dividirá en tres Departamentos: el de Historia natural, el de Arqueología e Historia, la Biblioteca. El Museo estará bajo la dirección general de una persona nombrada por Nos, que llevará el título de Director del Museo Nacional: los departamentos estarán al cuidado inmediato de Conservadores, nombrados también por Nos.

Artículo 3 En el Departamento de Historia Natural se reunirán las colecciones zoológicas, botánicas y mineralógicas, ya sea que vengan del extranjero ya que se formen en el país, debidamente

clasificadas. En el Departamento de Arqueología e Historia se reunirán todas las pinturas, pequeños monumentos y demás datos relativos a esas ciencias, ya venidos del extranjero, ya con especialidad relativos a la historia del país. En la Biblioteca se reunirán los libros que fueron de la Universidad, los que pertenecieron a los extinguidos conventos y los que se compran para este objeto por cuenta del tesoro.

Artículo 4 El gobierno sufragará todos los gastos de instalación, conservación y fomento del Museo cuyos presupuestos formados por los Conservadores de los Departamentos serán presentados al Ministro de Instrucción pública por el Director y sujetos por aquel a Nuestra aprobación.

Artículo 5 El Director de acuerdo con los Conservadores, procederá desde luego a formar el reglamento general del Museo y los especiales de los Departamentos; sus reglamentos serán aprobados por Nos por conducto del Ministerio respectivo. Nuestro Ministro de Instrucción Pública y Cultos queda encargado de la ejecución de este Decreto.

Dado en el Palacio de México a 4 de Diciembre de 1865

[Rúbrica de Maximiliano de Habsburgo]

Por el Emperador

El Ministro de Instrucción pública y Cultos

[Rúbrica de Francisco Artigas] (*ibidem*: doc. 118, ff. 331-332).

En carta del 16 de agosto se comunicó la contratación de Domingo Bilimeck para encargarse de los departamentos Botánico y Etnológico, con un sueldo retroactivo al 15 de enero. Y el 17 de septiembre se hizo saber el nombramiento de Simon Reinisch para el Departamento Arqueológico, aunque no se asienta a partir de qué fecha se debía considerar el pago de su sueldo.

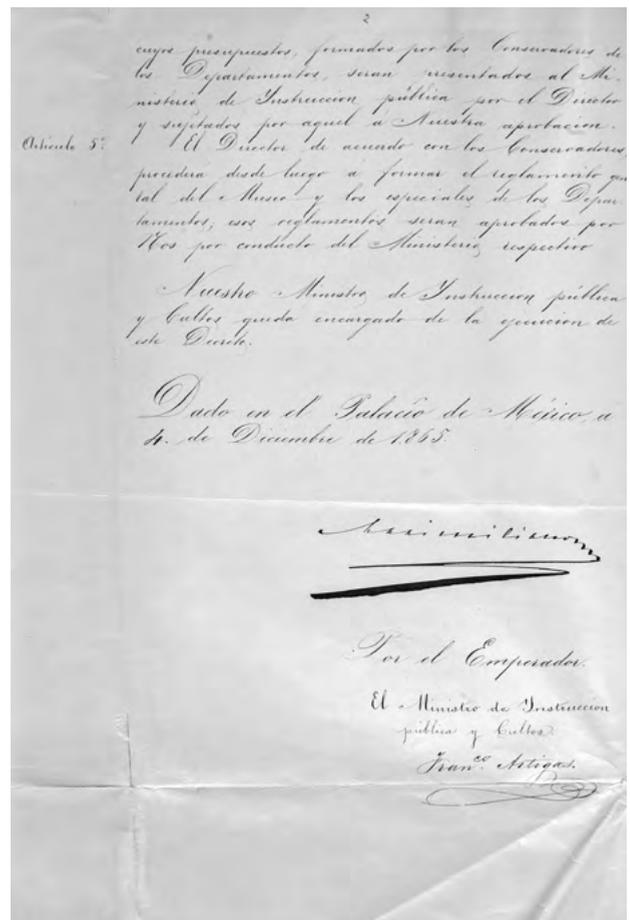
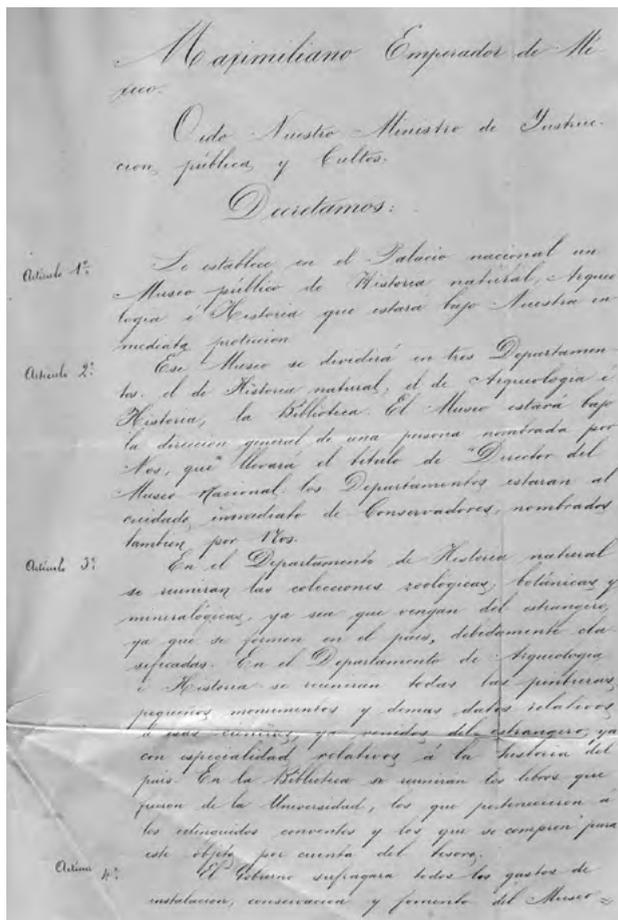
La documentación del Ministerio de Instrucción Pública y Cultos permite obtener una comparación de las percepciones económicas de acuerdo con el cálculo anual:⁵

Puesto	Sueldo anual
Subsecretario	\$4000.00
Jefe de sección	\$4000.00
Conservador de Arqueología	\$4000.00
Conservador de Botánica y Etnología	\$4000.00
Escribiente del subsecretario	\$4000.00
Oficial de sección	\$4000.00
Escribientes de museo, academias, bibliotecas, conservatorio y observatorios	\$4000.00
Portero	\$4000.00
Mozos	\$4000.00

La diferencia salarial no era tan marcada en aquellos años, al menos en el caso de los trabajadores del Ministerio de Instrucción Pública y Cultos. De igual manera debió de ser evaluada como suficiente y competitiva para los conservadores extranjeros contratados. Al menos a Reinisch también se le garantizó el pago de su viaje a México, la compra de libros y objetos científicos por dos mil pesos y un incremento de 20% al término de cinco años.

Por la carta que he llamado “de motivos” y el decreto de creación, sabemos que desde el inicio el museo consideraba como parte fundamental de sus acervos a los libros. La biblioteca era considerada como la tercera sección del museo, donde tendrían cabida los numerosos volúmenes que estuvieron en las bibliotecas conventuales. El propio ministerio tenía una gran actividad en cuanto a los bienes nacionalizados que ahora se debían resguardar como parte del patrimonio nacional.

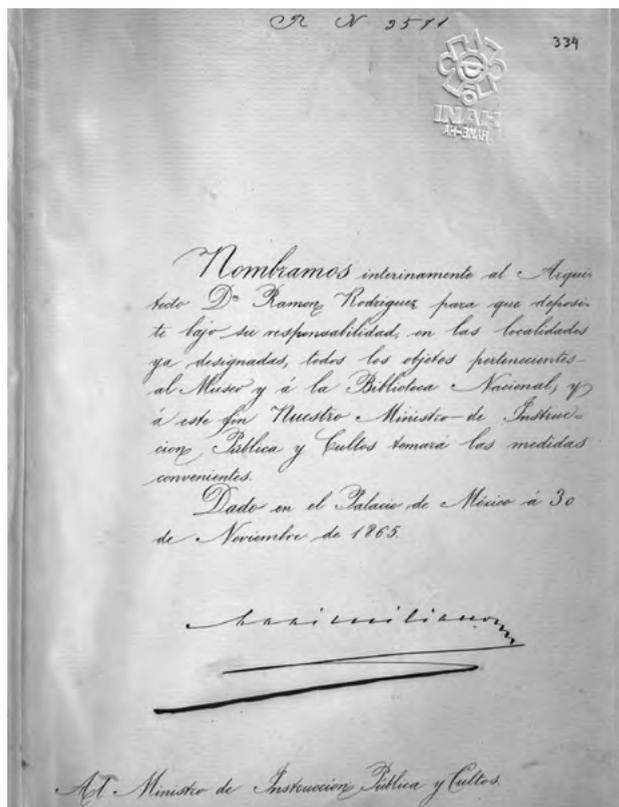
La preocupación política expresada en la carta alude a la clara relevancia de la nueva institución, que estaría bajo la “inmediata protección” del emperador. La ubicación del recinto



“Decreto sobre el establecimiento, en el Palacio Nacional, de un Museo público de Historia natural, Arqueología e Historia”, Palacio de México, 4 de diciembre de 1865, f. 331v
 Fotografía © Archivo Histórico, Colección Antigua de la BNAH, INAH, México, T3-50: Ministerio de Instrucción Pública y Cultos, 1865

también lo asociaba con el Palacio Nacional, pues el inmueble era considerado parte de él. La historia nacional, la arqueología y la historia, además del acervo bibliográfico, se convertían en expresión científica cuyas aportaciones contribuirían a la imagen del país: un esfuerzo de Maximiliano por construir una patria con reconocimiento mundial,⁶ no sólo por la protección y el estudio de especímenes y objetos de origen nacional, sino también de otros venidos del extranjero, como lo indicaba el decreto del 4 de diciembre.

Ésta era una visión liberal que pretendía la formación de una imagen sólida de la nación, pero a la vez reconocía la necesaria apertura a los que hoy llamaríamos visitantes nacionales. Es decir, el decreto que establecía el Museo Público. La visión liberal hizo sus primeros esfuerzos para ser incluyente y transformar, por la educación científica, a los pobladores de la nación. No se trataba de una institución dedicada en exclusiva a los especialistas, sino de un museo abierto al que cualquiera podía acudir como visitante. La fundación del más tarde conocido como Museo Nacional, en el número 13 de la calle de Moneda, ha quedado un tanto en el olvido en la historiografía.



“Se nombra al Arquitecto Dn. Ramón Rodríguez para que deposite, bajo su responsabilidad, en las localidades ya designadas, todos los objetos pertenecientes al Museo y la Biblioteca Nacional”, Palacio de México, 30 de noviembre de 1865, f. 334v

Fotografía © Archivo Histórico, Colección Antigua de la INAH, INAH, México, T3-50: Ministerio de Instrucción Pública y Cultos, 1865

Las disquisiciones sobre la pertinencia de evaluar la práctica gubernamental del Segundo Imperio frente a una resistencia republicana y heroica, encabezada por el benemérito Benito Juárez, han postergado la consulta de documentos fundacionales para renovar nuestra mirada sobre la tradición museística en México. A 150 años de distancia, debemos reconocer que a veces la dinámica de los fenómenos científicos y culturales responde a ritmos que no por necesidad coinciden con las beligerancias políticas. El Museo Público habría nacido con un gobierno imperial o republicano. Las colecciones, los esfuerzos de estudio e intercambios con académicos de otras naciones coincidían para que en México se concentraran las colecciones de especímenes, etnológicas, históricas y bibliográficas, en un recinto con vocación educativa y científica. También resulta claro que la creación de instituciones se formula y coopera con la práctica de gobierno de una época. Las bonanzas de la divulgación y el despliegue del orgullo patrio se demuestran en las salas de exhibición permanente y en la participación en muestras internacionales, como las que se incluirían en las exposiciones universales decimonónicas. ✦

* Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH

Notas

¹ Francisco Artigas contaba con apenas 26 años en aquel 1865. Sobre él y otros de los mexicanos que apoyaron al imperio, véase Pani (2001).

² El volumen se conserva en el Archivo Histórico (Colección Antigua, T3-50). En la pasta se grabó la leyenda “Ministerio de Instrucción Pública y Cultos. Acuerdos autógrafos. Año 1865” —en adelante “Acuerdos 1865”—. La INAH listó los documentos del volumen y se numeraron las fojas, por lo que citamos ambos criterios para su ubicación.

³ Para lo concerniente a la fundación de la Academia Imperial de Ciencias y Literatura, véase “Acuerdos 1865”, doc. 1, ff. 1-2.

⁴ El acto tuvo lugar el 6 de julio de 1865 en Palacio Nacional.

⁵ Para los sueldos, véase “Acuerdos 1865” (doc. 2, ff. 8-9). Los nombramientos de Billemeck y Reinisch se comunicaron en *ibidem* (doc. 79, f. 232, y doc. 102, f. 290).

⁶ La tendencia de Maximiliano para asimilarse a los mexicanos, incluso en vestimenta, fue criticada por los imperialistas. Al respecto, véase Milán (2015).

Bibliografía

Acta de instalación de la Academia Imperial de Ciencias y Literatura de México, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1866.

Arciniega Ávila, Hugo, “La galería de las Sibilas. El Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia de México”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, 3ª época, núm. 14, septiembre-octubre de 2008, pp. 35-54.

Milán López, Juan Alfonso, “El uso de la imagen durante la Intervención Francesa y el Segundo Imperio”, tesis de doctorado en historiografía, México, UAM-A, 2015.

Pani, Érika, *Para mexicanizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas*, México, El Colegio de México/Instituto Mora, 2001.

Suárez de la Torre, Laura, Ana Lidia García y Julio César Morán, “Estudio introductorio”, en Antonia Pi-Suñer Llorens (coord.), *México en el Diccionario universal de historia y geografía*, México, UNAM, vol. II, 2001, pp. 7-28.



Acceso principal del Museo Nacional, ca. 1920 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.M-3



Maximiliano de Habsburgo y la conformación del Antiguo Museo Nacional de México, según la perspectiva del ateneísta Luis Castillo Ledón

Julieta Ávila Hernández*

El Museo estará bajo la dirección general de una persona nombrada por Nos, que llevará el título de Director del Museo Nacional. “Decreto del archiduque Maximiliano” (1865), apud Castillo (1924: 29, art. 2º)

Indagar en torno al decreto del 4 de diciembre de 1865 emitido por el archiduque Maximiliano de Habsburgo, segundo emperador de México, con el cual se estableció un “Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia en Palacio Nacional”, nos remite a un asunto particular de la controvertida vida decimonónica de nuestro país: su quehacer cultural. Como se aprecia en el epígrafe, en el artículo 2º del citado decreto se advierte la pretensión de instituir un museo de jerarquía nacional, aunque el nombre asignado no lo ostentará así. La vida de este recinto no escapó a los complejos acontecimientos políticos, económicos y culturales sucedidos entonces y se convirtió en un proyecto efímero, junto con otros más del difícil siglo XIX. No obstante, su huella se observa en nuestro mundo actual.

En la conmemoración por los 150 años de la emisión de este decreto, podemos explorar brevemente ese mandato desde el punto de vista de quien, en una división territorial anterior a la nuestra, fue tepiqueño antes que nayarita:¹ Luis Castillo Ledón (1879-1944), cuyo archivo documental y personalidad intelectual han sido rescatados en fechas recientes. Con esto se superó la opinión equívoca de situar a este intelectual de manera secundaria en nuestra cultura, para mostrarlo como un miembro destacado de una asociación de importancia capital en la creación de la cultura del siglo XX: el Ateneo de la Juventud, fundado en 1909. No fue un integrante común, ya que desde tiempo atrás su trayectoria lo ubicó como un impulsor de la cultura y del grupo que dio origen a tal asociación (1903-1906). En ese tiempo decidió perfilar los intereses de su intelecto, sin dejar de ser un importante promotor y colaborador de las actividades que le otorgaron distinción al Ateneo. Mientras que otros miembros relevantes se interesaron por Grecia o el Oriente, Castillo Ledón dedicó sus afanes intelectuales a las pro-

pias culturas de México en el Museo Nacional, recinto que se convertiría en su nueva trinchera cultural (Ávila, 2010).

Como buen ateneísta, y haciendo honor al reconocimiento que en nuestros días se le hace a estos intelectuales por haber constituido la última generación mexicana merecedora de ostentar la categoría de polígrafos –estudiosos y cultivadores de diversas temáticas–, Castillo Ledón fue partidario del trabajo colectivo y practicante de distintas aristas –poeta, articulista, periodista, editor, literato, político, etc.–, entre las que sobresalió uno de sus empeños, insospechado hasta hace poco tiempo en las tareas del referido Ateneo: la historia. Esta disciplina fue cultivada e impulsada por él de manera decidida e importante entre 1907 y 1942, y por lo mismo practicada en los últimos años de vida del antiguo Museo Nacional² y sus continuadores (1909-1941).³ Ambas cosas, historia y museo, ampliaron el campo de acción de los ateneístas en la cultura mexicana. La importancia del conjunto de estos lugares –incluido el intento del archiduque austriaco– estriba en que todos fueron, en sus distintas expresiones, antecedentes determinantes en la conformación del INAH, fundado entre 1938 y 1939, e incluso de otros organismos culturales de México.

Entre los intereses de este ateneísta se contó el de “llenar un vacío” existente en el primer cuarto del siglo XX sobre la historia del Museo. Con tal fin escribió *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1825-1925. Reseña histórica escrita para la celebración de su primer centenario*, editado en 1924. Sin duda alguna, en esta reseña se cristalizaron los deseos del ateneísta de que “su aparición señalara una huella de su paso por el venerable instituto”, pues ofreció un amplio panorama de lo que representó en la cultura y la educación del país, de sus múltiples impulsores y diversos actores, de sus colecciones, de los documentos que dan fe de su proce-

so de existencia; en fin, de consulta obligada para todo aquel interesado en los orígenes de los museos en México y, más importante, en la génesis de las diversas áreas que permitieron el nacimiento del INAH, algunas de las cuales se practican hoy en otros espacios culturales.

La exploración realizada por este intelectual se basó en una documentación importante y nutrida, desde los primeros años del siglo xx, y lleva a sus lectores hacia atrás en el tiempo mediante una reseña que, según él mismo, sería “la más amplia, la más minuciosa y la más completa de cuantas se han escrito”. Por tal motivo ahí tuvo cabida el decreto expedido en 1865. Sólo que Castillo fue más allá: observó y documentó la toma de decisiones llevadas a cabo desde la época del virreinato, donde encontró las raíces del Museo Nacional.

El ateneísta trazó obstáculos y logros concretos que en un sencillo acercamiento parecerían espontáneos, novedosos



Galindo y Villa, *Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, t. I, julio de 1911, p. 18 **Fotografía** © Cortesía de la BNAH-INAH, México

y hasta personales, cuando en realidad los deseos, las aspiraciones y tareas que dieron vida a una institución en conjunto fueron el resultado de intentos diversos y continuos, varios de ellos desafortunadamente frenados por haber surgido en tiempos políticos de suma delicadeza para un país como México, que durante el siglo xix se debatía en la búsqueda de forjar su legitimidad como tal y donde, por ende, al acercarse a éstos no sólo a través de la historia general, sino también de la cultural, Castillo Ledón localizó amplios antecedentes en distintas generaciones de intelectuales y funcionarios –sin importar los distintos proyectos de nación–, las cuales propugnaron por la creación de un museo de carácter nacional en México.

En tal esfuerzo se advierte que el propio emperador luchó por crear el suyo propio, si consideramos que en su nota peticoria al ministro de Instrucción Pública y Cultos refirió su encargo de la siguiente manera: “Reunido [museo y una biblioteca] en este establecimiento, que estará bajo *Mi* inmediata protección, todo lo que de interesante para las ciencias existe en *nuestro país*, y que por desgracia no es bastante conocido, llegaremos a formar un Museo que eleve a *nuestra Patria* a la altura que le es debida. Con este objeto, usted me propondrá un proyecto de decreto que contenga las bases de la creación de ese Museo, cuyos reglamentos formará después [...]” (Castillo, 1924: 22; los subrayados son míos).

Si bien es bastante conocido que en el siglo xix el archiduque austriaco Maximiliano de Habsburgo aceptó convertirse en emperador de México –al seguir sus propias ambiciones, las de su esposa Carlota Amalia (también perteneciente a la nobleza europea, pues era hija del rey Leopoldo de Bélgica), y persuadido por una fracción política de los conservadores y miembros de la Iglesia del nuevo país respecto a que el pueblo mexicano aspiraba a tener un príncipe del viejo continente–, apenas lo fue durante tres años: desde el 10 de abril de 1864, cuando lo proclamaron emperador en el castillo de Miramar, hasta el 19 de junio de 1867, al derrumbarse su imperio ante el embate de Benito Juárez al frente del gobierno republicano, en el cerro de Las Campanas de Querétaro. La actuación de Maximiliano I de México en la cultura, y en especial su tentativa de establecer un Museo Nacional, fueron rescatadas por el ateneísta Castillo como intento destacado de aquel debatido momento histórico.

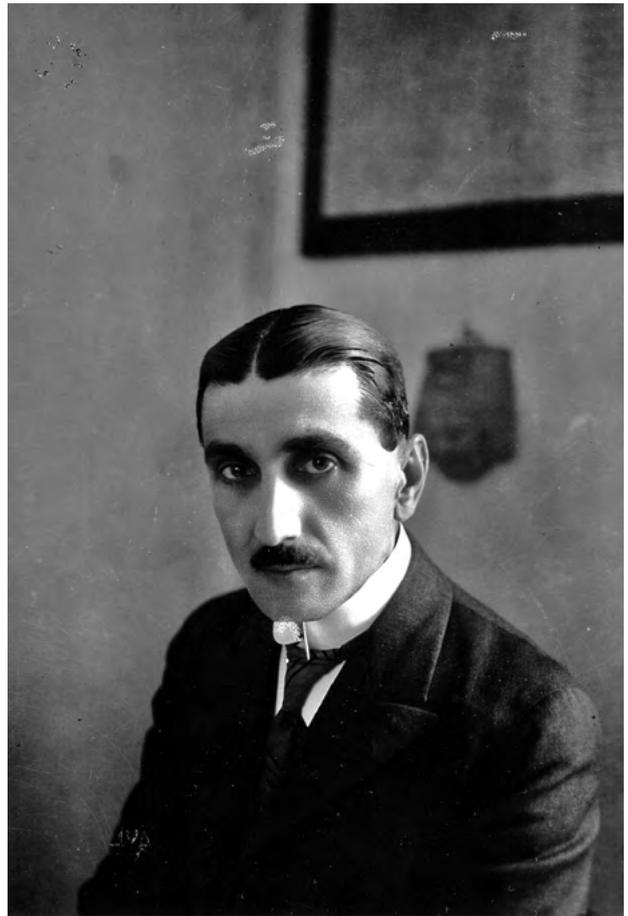
Para sorpresa y molestia del grupo conservador, una vez instalados en la capital del país, los emperadores dieron continuas pruebas de una concepción de la vida ilustrada, moderna y liberal más cercana a los republicanos mexicanos que a los favorecedores de la monarquía, de quienes en realidad estaban más alejados de lo que se pensaría, debido a que sus respectivas posturas en el ámbito político eran irreconciliables. De manera que, ante las contradicciones suscitadas por esa situación, la propia forma monárquica de gobernar terminaría por propiciar su terrible ocaso: el fusilamiento del

emperador y la pérdida de la razón de quien sólo alcanzó a vivir la ilusión de sentirse la mujer más hermosa de México.

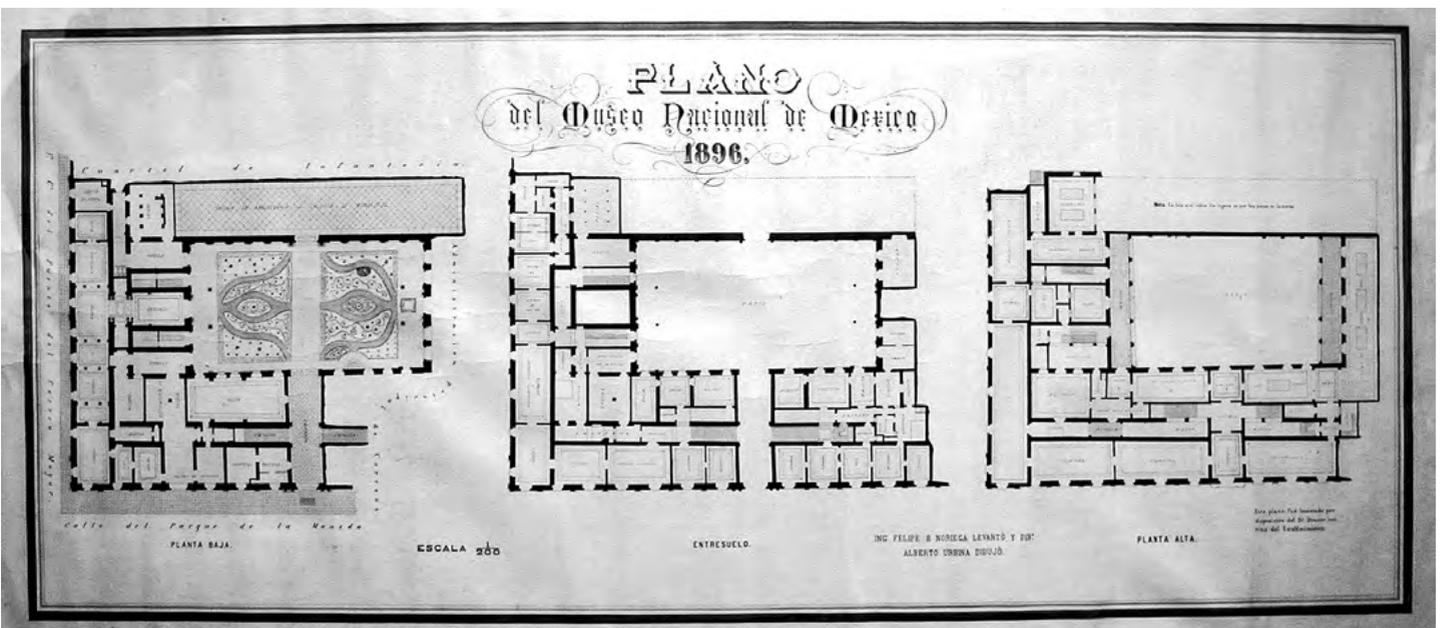
Durante el controvertido desarrollo de este gobierno imperial hubo un empeño legislativo importante, en el cual también pareció resurgir el impulso liberal, ya que entre otras disposiciones se instituyó tanto un Código Civil como una Ley Agraria y del Trabajo. Este empeño contempló asimismo algunas acciones culturales como el establecimiento del museo referido, por medio del decreto de 1865. Todo este quehacer estuvo inmerso en el controvertido ambiente conservador-liberal que había en México.

En cumplimiento con el mandato del emperador, después del trabajo emprendido para el traslado de colecciones de la Universidad y la instalación de las mismas –según indica Castillo Ledón en su reseña: “[...] no precisamente en Palacio, sino en el edificio donde hasta hace quince años estuvo la Casa de Moneda, situado en el ángulo noreste de la manzana de Palacio”–, el museo fue inaugurado el 6 de julio de 1866 por la pareja real y los miembros de otra de las creaciones culturales del fallido gobierno monárquico de los Habsburgo: la Academia Imperial de Ciencias y Literatura, título que de igual modo permite percibir el amplio interés de los monarcas para el estudio y el conocimiento de su patria adoptiva.

En ciertos momentos, los Habsburgo optaron por nombrar a liberales moderados en su derredor, como también designaron a algunos escritores de su tiempo: José Fernando Ramírez, quien había sido conservador del museo durante casi una década, y su discípulo Manuel Orozco y Berra, nombrado director del museo, quien estuvo al frente del mismo



Luis Castillo Ledón, ca. 1940 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.PERSONAJES:1289-029



Plano del Museo Nacional, 1896 **Fotografía** © Fototeca del Museo Nacional de las Culturas, INAH-Conaculta, México



Patio del Museo Nacional, ca. 1885, **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.CR_CUAIHTEMOC-M21-UT329:CCCVI-34

por casi dos años, repartidos antes y después del lapso en que la directiva recayó en el naturalista austriaco D. G. Billimeck, mandado a traer por el propio Maximiliano. El peso de las aportaciones de estos escritores, pensadores y políticos –incluidas las de los reconocidos historiadores Ramírez, Orozco y Berra, Joaquín García Icazbalceta– emergen a pesar de las miradas de soslayo expresadas en las opiniones generales de nuestro tiempo y dirigidas, acaso de manera irreflexiva, hacia los escritores decimonónicos.

Tal vez el museo nacional de la monarquía de los Habsburgo enfrentó mayores rigores que otros intentos anteriores, debido a que su tiempo de funcionamiento resultó irónicamente menor al requerido para darle vida: tras siete meses de instalación, su sostenimiento se cortó apenas transcurridos seis, pues al iniciarse 1867 las condiciones económicas en que subsistía el imperio ya eran asfixiantes, al grado de que afectaron en definitiva sus proyectos culturales.

Así se explicó en el *Diario del Imperio*, donde el propio Castillo Ledón asentó: “Las penurias del erario habían obligado al Emperador a mandar suprimir los trabajos emprendidos para aumentar las colecciones adquiridas hasta entonces y que las

existentes se acababan de poner bajo la custodia del señor don Manuel Orozco y Berra”, uno de aquellos hombres de la imperial Academia. Y de esta manera remató la parte dedicada al museo impulsado por los Habsburgo:

A la caída del falso Imperio y del restablecimiento de la República, se nombró director a don Ramón I. Alcaraz (sucesor del doctor Billimeck y el señor Orozco y Berra), autorizándolo para que promoviese cuanto creyera conveniente, a fin de que el instituto que recuperó el simple y primitivo nombre de ‘Nacional’, siguiera progresando.⁴

De este párrafo vale la pena señalar que el ateneísta, quien en su acervo documental se declaró a sí mismo “revolucionario e indianista de toda la vida”, dejó ver su concepción de ese gobierno y reveló su propia postura política mediante un solo calificativo: “falso”.

Una década antes de escribir su reseña, al aceptar la candidatura de una diputación en apoyo al gobierno maderista, Castillo Ledón fue más directo y se refirió a Maximiliano de Habsburgo como “aventurero”,⁵ término que –junto con el

de “falso”– nos deja ver su posición ante la controversia conservadora-liberal, y si bien retomó con su expresión la postura de rechazo a la monarquía europea adoptada por los conservadores, optó por rescatar en su trabajo histórico la intención cultural de los Habsburgo, mientras su trayectoria muestra que el ateneísta continuó profesando la posición liberal, inscrito en un proceso histórico amplio que proseguiría en la etapa de la Revolución mexicana, de la cual fue partícipe (Ávila, “Luis Castillo Ledón, historiador...”, s.f.).

Sus amplias miras no le impidieron a Castillo Ledón practicar la disciplina de la historia en un nuevo siglo y en un nuevo contexto histórico, dejando atrás toda concepción política defendida a ultranza, como suele considerarse que ocurrió en el siglo XIX.

Por eso, sólo mediante una lectura minuciosa y detenida de su obra es posible detectar algunos detalles que evidencian su posición política, manifiesta en algunos cargos públicos y documentos, y producto de su actuación en ese terreno, la cual era natural en un hombre de espíritu clásico, preocupado por un amplio concepto de la *polis*, sin descuidar ninguna de sus vertientes.

Congruente con aquella vasta concepción, al frente de su nueva trinchera cultural y con una seriedad intelectual sistemática, el ateneísta Castillo Ledón no sólo contribuyó a desarrollar la historia, sino que también impulsó los campos de la antropología y propició la profesionalización de los mismos. En otras palabras, fue una entrega decidida al avance de la cultura y los nuevos campos del conocimiento, en una perspectiva generacional inédita que no se había considerado, y que puso al servicio del museo una institución estimulada por tantos personajes del siglo XIX, a quienes pasó revista en su reseña para dar la oportunidad a sus lectores de profundizar en el proceso de concepción de un museo nacional.

Este concepto se modificaría una vez entrado el siglo XX para dar paso al Instituto Nacional de Antropología e Historia, cuyas funciones sustantivas son custodiar, investigar, conservar, difundir e impartir la enseñanza, tal como se pretendió –guardadas las debidas proporciones– en los museos antecedentes de esta institución, heredada a los que aquí laboramos (Ávila, “El Museo...”, s.f.) ❖

* Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH



4





Notas

¹ Castillo Ledón nació 15 años después de la llegada de los Habsburgo a México, en el distrito militar de Tepic. No fue hasta 1917 cuando el estado de Nayarit se erigió como tal.

² Como una única entidad, el museo tuvo distintos nombres entre 1825 y 1867. En algunos casos se consignó aquella jerarquía en el propio nombre y en otros sólo se aludió a la misma. Es común que los actuales estudiosos de los museos y sus orígenes señalen a este Museo Nacional como la génesis de alguno de los modernos museos del INAH, y en general de los museos mexicanos. Más aún, esta denominación se hace extensiva a los dos recintos creados en el siglo xx (1909 y 1919). Por eso se le menciona de manera indistinta como “Museo” o “Museo Nacional”, independientemente del momento histórico, del tipo de colecciones a conservar o acaso por costumbre, además de que los nuevos nombres oficiales resultaron muy largos. Los propios intelectuales del museo, testigos y partícipes de esos cambios, acostumbraban referirse de manera coloquial a los últimos dos recintos, también con la misma expresión de “Museo Nacional”.

³ El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología y el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, fundados en 1909 y 1919, respectivamente.

⁴ A partir de 1867 y hasta 1909 conservó el nombre oficial de Museo Nacional.

⁵ Ya en el siglo xxi, el término se ha aceptado y vuelto común en la explicación de tal periodo; por ejemplo, en Escalante (2009: 177). En las biografías en internet sobre Maximiliano de Habsburgo también hallamos este tipo de referencias, y esta opinión incluso se hace extensiva al propio Napoleón III (véase la entrada del “Segundo Imperio Mexicano” en la Wikipedia).

Bibliografía

Ávila Hernández, Julieta, “La Intervención francesa en México y el imperio de Maximiliano” (módulo del curso de historia de México impartido en la Facultad de Derecho de la UNAM), México, 2014.

_____, “Luis Castillo Ledón (1879-1944). De sabio a historiógrafo ateneísta, 1906-1911”, tesis de maestría, México, FFL-UNAM, 2010.

_____, “Luis Castillo Ledón, historiador ateneísta. Reconocimiento del legado y la trayectoria de un revolucionario inexplorado” (biografía inédita), México, s.f.

_____, “El Museo Nacional de Antropología y sus orígenes: el matrimonio Castillo Ledón, una pasión compartida” (colaboración inédita para el L Aniversario del MNA), México, s.f.

Castillo Ledón, Luis, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1825-1925. Reseña histórica escrita para la celebración de su primer centenario*, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924.

Escalante Gonzalbo, Pablo *et al.*, *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2009.

“Segundo Imperio Mexicano”, en Wikipedia, en línea [http://es.wikipedia.org/wiki/Segundo_Imperio_Mexicano], consultado el 19 de mayo de 2015.

Las piedras arqueológicas e históricas en los patios del Museo Nacional

María de Lourdes López Camacho*



Figura 1 Patio central del Museo Nacional, ca. 1930 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.V02A2T1-0198-083

Las colecciones que conformaron el Museo Nacional

nacieron de la idea de proteger las que se denominaban “antigüedades mexicanas”. Entre los primeros intentos se debe mencionar la recolección de manuscritos realizada por Lorenzo Boturini, los cuales se guardaron en la secretaría del virreinato (López, 2008: 189). Con el virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa se ordenó que todos los textos sobre antigüedades mexicanas fueran llevados a la Real Universidad. Posteriormente, en 1790, el virrey conde de Revillagigedo mandó las piedras localizadas en la Plaza Mayor a la Universidad para su estudio, con excepción de la piedra Calendario, solicitada al virrey por los comisarios: “De la fábrica de la catedral [...] les fue entregada por orden verbal con la condición de exponerla en un paraje público, y conservarla como un apreciable monumento de la antigüedad” (Sánchez, 1877: 2). El edificio de la Universidad fue el punto de reunión del patrimonio histórico y arqueológico.

En ese mismo inmueble, hacia 1822 el gobierno estableció un conservatorio de antigüedades y un gabinete de historia natural. En 1831, por iniciativa de Lucas Alamán, ministro de Relaciones, “fueron reformados ambos establecimientos y comprendidos bajo el nombre de Museo Nacional” (*idem*). Las piezas se distribuyeron en el área del patio (figura 1) y dos piezas del primer piso, y el museo cobró importancia a partir de la dirección de José Fernando Ramírez. En 1865 se instaló el Ministerio de Fomento en la Universidad, por lo que “el Museo se trasladó al lugar del Palacio en que hoy existe y se encuentra bajo la inmediata é inteligente dirección del Sr. Troncoso, digno sucesor del Sr. Ramírez” (García, 1892: 75). A partir de ese año, el edificio de la calle de Moneda 13 fue adaptando poco a poco sus espacios, que con el tiempo se convertirían en salas museográficas. Para 1882 se elaboró un catálogo de las colecciones históricas y arqueológicas del Museo Nacional, donde se señaló que en el patio se colocaron 47 monumentos, los cuales permanecieron allí entre 1865 y 1887.¹

Entre esas piezas destacaba la número 2, “Estatua de una divinidad azteca” (figura 2), que hace referencia a Coatlicue, descubierta en la Plaza Mayor de México el 13 de agosto de 1790. Ésta fue trasladada al claustro de la Real y Pontificia Universidad de México y en 1842 quedó plasmada en una litografía de Pedro Gualdi, en el claustro, junto a la escultura de *El caballito* (Fernández, 2004). Hacia 1885 se fotografió en los patios del edificio Moneda 13 y posteriormente fue emplazada en el interior de la Galería de Monolitos, donde se le asignó el número 83. En la actualidad se ubica en la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología (MNA).

Otra pieza a mencionar es la número 6, “Cuauhxicalli de Tizoc” (figura 3), hoy conocida como Piedra de Tizoc, localizada en 1791 cerca de la Catedral (Galindo; 1906: 10). Se trata de un cilindro en cuya parte superior tiene un relieve con la imagen del Sol; la pared lateral se encuentra cubierta

de relieves que forman 15 escenas de conquista del rey mexicana, cada una acompañada de un glifo topónimo. En 1885 se ubicaba en el patio de Museo Nacional, frente a la Coatlicue. La Piedra de Tizoc sería colocada en la Galería de Monolitos, con el número 267, y en nuestros días también se localiza en la sala Mexica del MNA.

En 1884 Gumesindo Mendoza, director del museo, mencionaba la construcción de “la galería” —más tarde llamada Galería de Monolitos—, “donde se colocó la mayor parte de las grandes piedras monumentos arqueológicos que antes se distribuían a la intemperie” (Almazán, 2014: 96). Esta sala se inauguró el 16 de septiembre de 1887 —un día después del cumpleaños del presidente Porfirio Díaz—. La colección del Museo Nacional siguió creciendo y nuevas piezas fueron ocupando las áreas libres de los patios del inmueble. Por ejemplo, las estelas traídas de Monte Albán (figura 4) por el arqueólogo Leopoldo Batres en 1901, un año después de iniciados los trabajos en aquel sitio (Robles; 2011: 48). Las estelas exhibidas en el patio del museo hacen referencia a un personaje del siglo VI d.C. llamado 13 Búho —representado como un señor jaguar— y su entronización, contiendas y toma de cautivos. Esas estelas se reutilizaron en la construcción de la plataforma sur (Urcid, 2011: 82), de donde debieron ser retomadas por Batres.

En el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA) existe un reporte donde se señala que esos objetos se encuentran en distintos lugares del jardín. También se proporcionan medidas, ubicación y una descripción de cada objeto (AHMNA, “Lista...”, 1956: ff. 75-82): “24-206. Estela 2. Figuras 27 a 30 (1m75 x 1m12 x 0m53). Se encuentra actualmente en el Museo Nacional de México, a donde la trajo Batres, quien la encontró en Monte Albán adosada a la Estela 1, coincidiendo el lado derecho de esta estela con el izquierdo de la Estela dos, el lugar marcado en el plano con el número 2. Representa un tigre de pie, que lleva como disfraz o nahual un casco de serpiente” (*ibidem*: f. 75).

En ese texto se mencionan las estelas 2 a la 10 y la 15. También se refiere que no se localizó la Estela 11 y que esa información se encuentra en la obra *Estelas zapotecas* de Alfonso Caso, publicada en 1928. Por lo tanto, debió de haber más de 10 estelas distribuidas en los jardines, junto con otros objetos. Asimismo, en el patio del inmueble se hizo la reproducción de una tumba de Monte Albán (figura 5), lo cual reflejó la visión de llevar a los museos no sólo objetos aislados, sino parte de la arquitectura de los sitios arqueológicos e históricos. Recordemos que en México se implementó este sistema a fin de lograr la conservación de algunas piezas y que éstas se adaptaran al inmueble arquitectónico que las resguardaba, para que formaran parte del mismo. Al respecto se puede mencionar el Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas de Guadalajara —hoy Museo Regional de Guadalajara—. Entonces México estaba a la vanguardia (Montes, 2008).



Figura 2 Coaticue, vista estereoscópica, ca. 1887 **Fotografía** © Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 426885

Esta tendencia era seguida por los grandes museos en Europa. Recordemos que para esa época hubo un auge en ese continente por el arte griego. Ejemplo de esto fue el traslado, en el siglo XIX, de los mármoles del Partenón y otros templos de Atenas, exhibidos a principios del siglo XX en el Museo Británico. También estuvo de moda la egiptología, de modo que algunas ciudades trasladaron obeliscos de esa cultura a sus ciudades, como Londres en 1877 y Nueva York en 1881, en Central Park.

De vuelta en México, con la caída del régimen porfirista (1911) se dio un cambio de política en el interior del museo. En 1915 se derribó la cámara ubicada en el patio del museo, que tenía la forma de un cuadrado —medía 1.77 m de ancho, 1.37 m de fondo y 1.80 m de altura, y se le conocía vulgarmente como los “Temascales de Batres” (AHMNA, “Relacionado con...”, 1915: f. 28)—: “Sobre la demolición de las cámaras sepulcrales de Monte Albán, Oaxaca, que el señor Leopoldo Batres pretendió reproducir en el patio de dicho establecimiento; la dirección General de Bellas Artes de acuerdo con la opinión que emite Ud. acerca de este asunto, ya dispone que se proceda a demoler las cámaras” (*ibidem*: f. 37). No obstante que la estructura fue demolida, los objetos históricos y arqueológicos siguieron ocupando el área del jardín y las colecciones continuaron creciendo. A prin-

cipios del siglo XX la disciplina arqueológica recibió un fuerte impulso y el museo se volvió “un lugar en donde no sólo se concentraron los estudiosos de la época [...] sino que en él se investiga y conservan los objetos antiguos y se adquieren otros que distintas personas ofrecen en venta o donación” (Matos, 2010: 177).

Las piezas arqueológicas provenientes de los diferentes sitios del país siguieron llegando al museo y ocupando los espacios disponibles, como los patios, hasta los últimos días de su funcionamiento. Sin embargo, las piezas arqueológicas no eran las únicas exhibidas en los jardines del museo. Estaban también diversas piedras conmemorativas —sobre la construcción de edificios coloniales— que habían sido donadas o recuperadas por el museo tras el derribo de esos viejos edificios. Hay registro de su existencia en un pequeño listado titulado “Patio, sección de epigrafía”,² donde se documenta una parte. Desde entonces estas piezas se consideraban fragmentos de la historia de nuestro país, parte de ese pasado que era necesario resguardar y conservar. Entre estas lápidas destacaban:

INSCRIPCIÓN CONMEMORATIVA DE LA AMPLIACIÓN DE LA CASA DE MONEDA

Formada por un conjunto de cuatro piedras, originalmente se ubicaba en el Palacio Nacional, en cuyo interior se construyó

la Casa de Moneda. Para 1772 se planeó extender la Casa de Moneda, “y como el apartado del oro y la plata estuvo separado de la citada casa de moneda hasta 1778, se dispuso que se unieran ambas oficinas” (Galindo y Villa, 1901: 100). La inscripción es del periodo del virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa, la cual estuvo colocada sobre la puerta de la Sala de Armas (Galindo y Villa, 1892: 26) y hace referencia a la conclusión de obras en noviembre de 1779; luego se colocó en los patios del Museo Nacional (figura 6) y hoy se localiza en el Museo Nacional de Historia (MNH).

INSCRIPCIÓN CONMEMORATIVA DEL HOSPITAL DE SAN HIPÓLITO

En los archivos se guardan noticias de que el 12 de abril de 1912, el director del museo solicitó la lápida al gobernador del distrito, quien pidió datos a la Dirección General de Obras Públicas, “relativo á una lápida conmemorativa de la construcción del Hospital de Hombres Dementes cuya de-

molición se está llevando a cabo” (AHMNA, “El director se interesa...”, 1912: f. 42). Más tarde circularon una serie de oficios. En el último, firmando por Cecilio T. Robelo el 17 de mayo de 1912, se lee: “Tengo la honra de manifestarle que con fecha del 16 del actual se recibió en este Museo la lápida conmemorativa” (*ibidem*: f. 45), la misma que se ubicó en los patios. Se trataba de un conjunto de cuatro piedras que se refieren al convento de San Hipólito, en las que se indica que la construcción del hospital se concluyó en 1776. Esta inscripción hoy también se localiza en el MNH.

LÁPIDA DE LA FAMILIA ÁVILA

Esta placa fue llamada en Nueva España “Padrón de Infamia” y se levantó en 1566. Estuvo en el solar que ocupó la casa de esa familia,³ la cual se vio involucrada en la conjura del marqués del Valle. Se tiene registro de una petición, el 13 de marzo de 1897, por parte del director del Museo Nacional



Figura 3 Cuauhxicalli de Tizoc, *Antigüedades mexicanas*, ca. 1887 Fotografía © Fondos Fotográficos del AHMNA (archivo digital), INAH-Conaculta-Canon.112, Fondo Museo Nacional de México

al señor don Mariano Yáñez, sobre unas inscripciones “conmemorativas de la pena sufrida por Gil González de Ávila, y que tienen importancia histórica y epigráfica, me tomo la libertad de explicar a usted que, si en ello no tiene inconveniente, ceda dichas lápidas a este museo” (AHMNA, “El director pide...”, 1897: f. 202). A principios del siglo pasado, la placa se ubicó en los patios del museo (figura 7), y en la actualidad está empotrada en una pared de la esquina surponiente del sitio arqueológico del Templo Mayor, en la ciudad de México.

LÁPIDA DE DOÑA CATALINA DE PERALTA

Viuda de don Agustín de Villanueva y Cervantes, en 1600 esta dama fundó el convento de Santa Isabel de la ciudad de México. Al morir sin descendencia, heredó sus bienes al patronato del convento. La iglesia originaria se demolió y en el mismo lugar se construyó otra: “El 6 de agosto de 1676 se puso la primera piedra de la iglesia, y se dedicó el 24 de ju-

lio de 1681” (Lafragua y Orozco, 1987: 218). En 1910 fue localizada durante las excavaciones en los alrededores del antiguo Teatro Nacional (figura 8), donde se preparaba el terreno para la construcción del Palacio de Bellas Artes (“Notas semanales”, 1910). La pieza fue solicitada por el director del Museo Nacional para formar parte del acervo (AHMNA, “El director solicita...”, 1910: f. 204), y en la actualidad se encuentra en uno de los pasillos del área administrativa del Palacio de Bellas Artes.

COMENTARIOS

Durante el periodo porfirista se impulsó la industrialización del país, lo cual trajo consigo la construcción de nueva infraestructura. Esto implicó la demolición de antiguos edificios. Por otro lado, se debía fortalecer la idea del Estado-nación mexicano, con base en un discurso histórico unificador. Así, el Museo Nacional fue un escaparate y un elemento



Figura 4 Estelas de Monte Albán, ca. 1901 Fotografía © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.A3TI-P-7: 1916-001

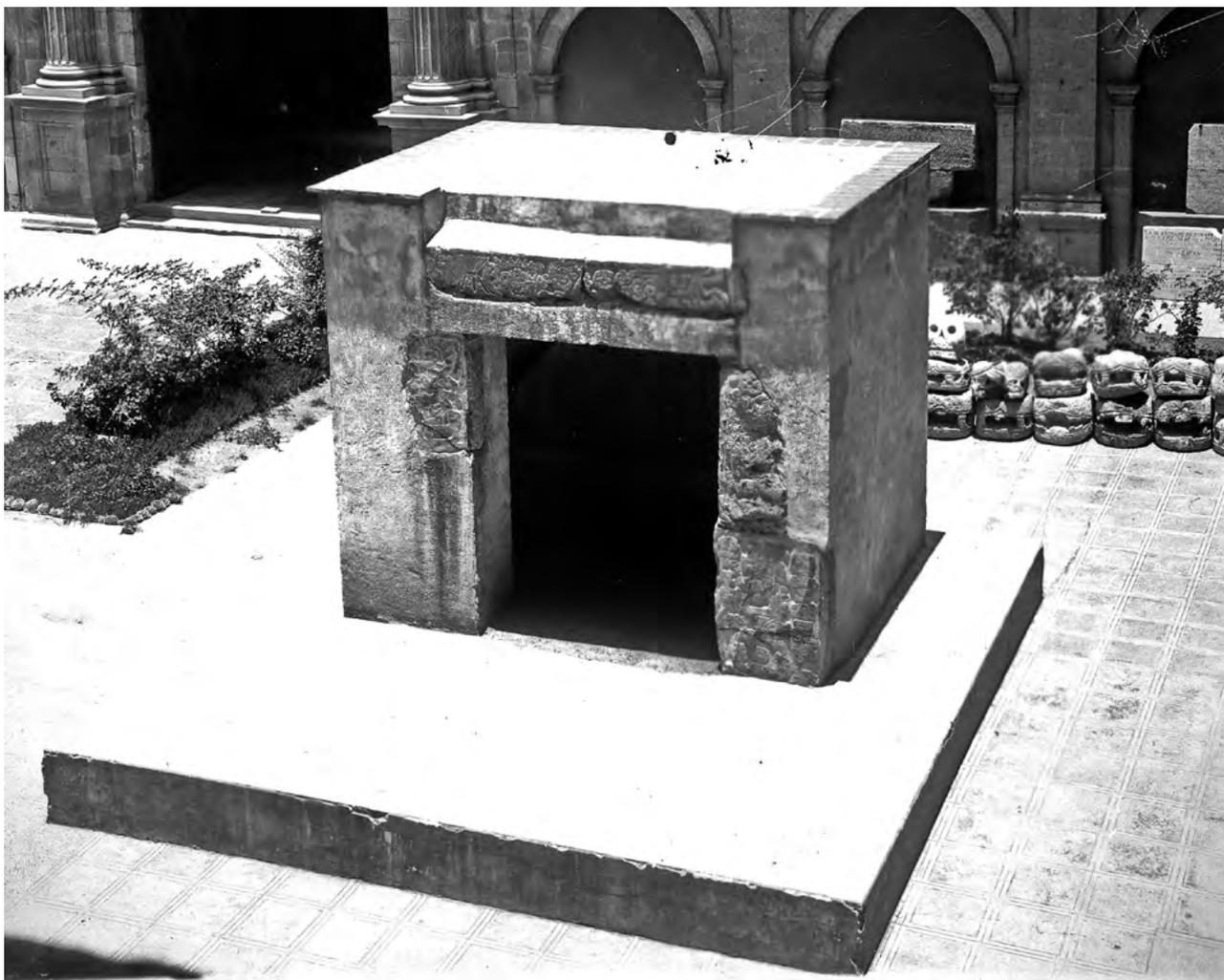


Figura 5 Reconstrucción de la plataforma norte y adoratorio en Monte Albán, hecha por Leopoldo Batres, ca. 1910 **Fotografía** © Fondos Fotográficos del AHMNA (archivo digital), INAH-Conaculta-Canon.528, Fondo Museo Nacional de México

de difusión de ese discurso, tanto para los mexicanos como para los extranjeros. Además, al acercarse 1910, centenario de la Independencia de nuestra nación, se preparaban los festejos de manera anticipada y el museo fue un punto de reunión obligado.

Los patios y jardines del Museo Nacional fueron áreas dinámicas que sirvieron como salas de exposición y depósito de piezas arqueológicas e históricas durante el tiempo en que funcionó como museo. Este acervo seguía creciendo en la medida que se investigaban nuevas zonas arqueológicas, se demolían viejos edificios y se donaban, intercambiaban o compraban piezas. En un primer momento, las piezas arqueológicas e históricas fueron mostradas como piezas de arte, sin contexto. Sin embargo, conforme los estudios fueron avanzando, éstas se fueron agrupando por culturas, por temporalidades y por lugares: el objeto en el museo se comenzó a interpretar como parte de un contexto.

Los edificios históricos utilizados como museos se fueron adaptando y transformando mediante la creación de nuevas habitaciones, o bien al empotrar piezas en las paredes o jardines, con la finalidad de exhibir y conservar el objeto de la mejor manera.

Fue en el Museo Nacional donde se concentró lo arqueológico e histórico, así como las colecciones de plantas y animales, en aras de mostrar una visión global del patrimonio cultural de ese México que iniciaba el siglo xx.

Los objetos cambiaron su significado e interpretación dentro del recinto, ahora ya como parte de un discurso histórico donde se señalaron las grandes diferencias que han persistido hasta la actualidad, pero también donde se defendió este pasado común que nos une hasta nuestros días como nación ✚

* Museo Nacional de Historia, INAH



Figura 6 Detalle de la placa conmemorativa de la ampliación de la Casa de Moneda en 1779
Fotografía © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.A3-T1-P7: 1916-001



Figura 7 Placa conmemorativa de la traición de los hermanos Ávila, 1566
Fotografía © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.A3-T1-P4: T-XXX-25



Figura 8 Lápida hallada durante las excavaciones para la construcción del Palacio de Bellas Artes **Fotografía** © "Notas semanales", en *La Semana Ilustrada*, año 1, núm. 12, 21 de enero de 1910

Notas

¹ 1. Calendario azteca, 2. Estatua de una divinidad azteca, 3. Mictlantecuhtli, 4-5. Juego de pelota, 6. Cuauhxicalli de Tizoc, 7. Estatua, 8. Estatua, 9. Indio triste, 10. ¿Urna?, 11. Culebra con plumas, 12. Cabeza gigantesca, 13. Lápida conmemorativa fundación Templo Mayor, 14. Diosa Chicomecóatl, 15. Lápida conmemorativa de una gran fertilidad, 16. Lápida de Xico, 17-18. Dos cabezas colosales de culebras, 19. Piedra conmemorativa, 20. Bajorrelieve en pórfido rojo, 21. Cruz, 22-25. Urnas funerarias aztecas, 26. Sacerdotisas, 27-28. Los cuatro movimientos del Sol, 29. Ciclo mexicano, 30. Diosa del agua, 31. Diosa de las aguas, 32. Diosa de la muerte, 33. Sin nombre, 34-46. Animales mitológicos, 47. Ídolos aztecas (Mendoza y Sánchez, 1882: 447-459). En el catálogo se menciona el Calendario Azteca. Esta pieza estaba junto a una de las torres de la Catedral, pero se trasladó al museo. El movimiento fue realizado por Leopoldo Batres en julio de 1885 (Matos, 2010: 193).

² “1. Lápida que representa el escudo de armas de la Orden Carmelita, procedente del convento de San José de religiosas Carmelitas de la ciudad de México. 2. Lápida conmemorativa de la conclusión de la arquería de San Cosme en la ciudad de México, el año de 1620. 3. Lápida que estuvo colocada sobre la puerta de la sala de armas del Palacio Nacional de México, la cual se refiere a la ampliación de las Oficinas de la real casa de Moneda en el año 1779. 4. Lápida que representa el escudo de armas del conquistador Ruy González. 5. Lápida conmemorativa de la conclusión del aderezo de la arquería de Chapultepec a Belén en 1677. 6. Lápida que existió en el solar que ocupó la casa de Alonso Ávila, uno de los principales protagonistas en la conjuración del Marqués del Valle en 1565. Donación de D. Mariano Yáñez. 7. Lápida conmemorativa de la prosecución de los trabajos del acueducto de Chapultepec a México, en 1728. 8. Lápida sepulcral de doña Catalina de Peralta, fundadora del convento de Santa Isabel en la ciudad de México, 1620. 9. Lápida conmemorativa de la construcción del hospital de San Hipólito para pobres dementes de la Ciudad de México, 1774-1776. 10. Lápida del sepulcro del marqués de Casafuerte. Argollas de las naves, San Juan de Ulúa” (AHMNA, “Patio...”: f. 33, p. 54).

³ Localizadas entre las calles de Relox y Santa Teresa.

Bibliografía

- Almanza, Colette, “La Galería de los Monolitos”, en *Museo de Antropología, 50 aniversario*, México, INAH-Conaculta-SEP, 2014.
- Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA), “Lista de las estelas encontradas por Leopoldo Batres en Monte Albán y que se encuentran en el jardín del Museo Nacional de Antropología”, vol. 171, núm. 5775, exp. 22, 16 de febrero de 1956, ff. 75-82.
- _____, “El director pide al Sr. Mariano Yáñez las lápidas conmemorativas que aparecieron en su propiedad, que refieren la pena sufrida por Gil González de Ávila”, vol. 256, núm. 9411 HISadq, exp. 86, 13 de marzo de 1897, f. 202.
- _____, “El director se interesa por...”, vol. 291, núm. 11835 HISadq, exp. 9, 12 de abril de 1912, ff. 42-45.
- _____, “El director solicita para el Museo la lápida de Doña Catalina de Peralta, fundadora del convento de Santa Isabel”, vol. 273, núm. 10892 HISadq, exp. 32, 14 de enero de 1910, f. 204.
- _____, “Patio, sección de epigrafía”, vol. 133, f. 33, p. 54.
- _____, “Relacionado con la reproducción de las tumbas de Monte Albán, hecha por Leopoldo Batres, en el patio del Museo y su demolición”, vol. 21, núm. 876, exp. 4, 30 de mayo y 30 de noviembre de 1915, ff. 26-49.
- Batres, Leopoldo, *Informe rendido a la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública el 28 de enero de 1898, Reimpreso para que sirva de Guía en la visita que va a hacer a dichas ruinas, en febrero de 1909, el Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Lic. Justo Sierra*, México, Tipografía Económica Aguilar, núm. 28, 1909.
- Fernández, Miguel Ángel, “Universitas: la colección de colecciones”, en *Maravillas y curiosidades, mundos inéditos de la Universidad*, México, UNAM, 2004.
- García Cubas, Antonio, *Geografía e historia del Distrito Federal*, México, Antigua Imprenta de Murguía/Portal del Águila de Oro, núm. 2, 1892.
- Galindo y Villa, Jesús, *Breve guía descriptiva del Museo Nacional de México*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1906.
- _____, *Reseña histórica descriptiva de la ciudad de México*, México, Imprenta de Francisco Díaz de León Sucs., 1901.
- _____, *Apuntes de epigrafía mexicana*, México, Imprenta del Gobierno Federal en el ex Arzobispado, t. I, 1892.
- Lafragua, José María y Manuel Orozco y Berra, *La ciudad de México*, México, Porrúa (Sepan cuántos..., 520), 1987.
- López Camacho, María de Lourdes, *Tropezando con piedras. Catálogo de piedras conmemorativas y escudos del Museo Nacional de Historia*, México, INAH, 2015 (en prensa).
- _____, “El caso particular de la legislación sobre los monumentos arqueológicos”, en *Revista de la Facultad de Derecho de México*, t. LVIII, núm. 249, enero-junio de 2008.
- Matos Moctezuma, Eduardo, *Arqueología del México antiguo*, Milán, Jaka Book/INAH-Conaculta, 2010.
- Mendoza, Gumesindo y Jesús Sánchez, “Catálogo de las colecciones históricas y arqueológica del Museo Nacional de México”, en *Anales del Museo Nacional de México*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, tomo II, 1882.
- Montes Recinas, Thalía, “El inmueble en las estrategias de conservación y difusión”, en *Gaceta de Museos*, tercera época, núms. 42-43, octubre de 2007-mayo de 2008, pp. 22-25.
- “Notas semanales”, en *La Semana Ilustrada*, año 1, núm. 12, 21 de enero de 1910.
- Robles García, Nelly M., “Monte Albán: su desarrollo urbano y arquitectónico”, en *Seis ciudades antiguas de Mesoamérica. Sociedad y medio ambiente*, México, INAH, 2011.
- Sánchez, Jesús, “Reseña histórica del Museo Nacional de México”, en *Anales del Museo Nacional de México*, México, Imprenta Poliglota de Carlos Ramiro, t. I, 1877.
- Urcid, Javier, “En la cima de la montaña sagrada: escritura y urbanismo en Monte Albán”, en *Seis ciudades antiguas de Mesoamérica. Sociedad y medio ambiente*, México, INAH, 2011.



Castillo de Chapultepec, ca. 1916 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.V0A2T1 DCCLXXIV-45

Espacio para un monetario. Creación de la antigua Sala de Numismática del Museo Nacional de Historia¹

Juan Manuel Blanco Sosa*

DE MONEDAS Y MUSEOS NACIONALES

La creación de una colección con los ejemplares acuñados más representativos y la edificación de un espacio para su exhibición han sido de las principales preocupaciones a lo largo de la historia de los museos mexicanos. No es para menos. En México se han dado las condiciones necesarias para contar con un legado rico en ejemplares y variantes, cuyos cimientos fueron la riqueza mineral, la formación de una casa de moneda sólida como entidad productora y reguladora de monedas, y la creación de la Academia de San Carlos, que formó grabadores diestros. Desde los primeros intentos por conjuntar una colección real en Nueva España, la numismática ocupó un lugar preponderante. En este sentido, la historia de los espacios de exhibición del monetario y las colecciones nacionales ha estado a expensas del devenir de los distintos proyectos de nación y sus políticas de conservación del patrimonio.

No fue hasta el gobierno de Maximiliano de Habsburgo (1864-1867), con la fundación del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia en 1865 —una vez pasadas las difíciles primeras décadas de la nación independiente—, cuando ocurrió el establecimiento de una institución museística sólida, cuyo desarrollo pleno llegó en el último periodo de gobierno de Porfirio Díaz (1904-1911). En esos años el crecimiento de los acervos y las colecciones fue tal que el Museo Nacional de la calle de Moneda 13, a un costado de Palacio Nacional, resultaba insuficiente. Así, el 28 de enero de 1909 se decidió trasladar la sección de historia natural a un local distinto (Castillo, 1924: 30-31). De esta forma, el antiguo museo se convirtió en Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.

No obstante, la insuficiencia del espacio continuaba como un problema recurrente. Así, durante el gobierno posrevolucionario del general Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940) se ordenó una nueva modificación al recinto: dejar en Moneda 13 la parte de arqueología y etnografía, y trasladar la parte de historia a su nueva morada: el antiguo alcázar del cerro de Chapultepec y sus edificios anexos, los cuales serían convertidos en el Museo Nacional de Historia (MNH). Cabe señalar que estas acciones no resultaron fortuitas, sino que se dieron a partir de la creación del INAH, en 1939, institución a la que se encomendó la preservación, el estudio y la difusión del patrimonio arqueológico, histórico y antropológico del país, y de la cual dependería el museo en cuestión. En cuanto al Castillo de Chapultepec, no podía designarse espacio más emblemático como santuario de la historia nacional. Este lugar, proyectado por el virrey Matías de Gálvez y Gallardo (1783-1784), fue morada de emperadores y presidentes, así como colegio militar y escenario de importantes batallas. La fundación del MNH quedó asentada en un decreto del 13 de diciembre de 1940 publicado en el *Diario Oficial de la Federación*.

LOS TRABAJOS DE ADECUACIÓN DEL MNH. EL CAMINO A LA SALA DE NUMISMÁTICA

La instauración de un salón de numismática en el futuro museo de historia se consideró desde los primeros planes de adecuación de Chapultepec. Esto se constata en un primer proyecto elaborado por Jesús Romero Flores, jefe del Departamento de Historia, el 3 de enero de 1939, quien señaló que el traslado de los objetos de la sección de historia del antiguo Museo Nacional demandaría 20 salones con un área total de 374.70 m².² A la postre, el MNH abrió sus puertas el 27 de septiembre de 1944, durante la gestión presidencial del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946). Sin embargo, los trabajos de adecuación fueron parciales, pues en el momento de la inauguración sólo se contaba con las salas de historia del primer piso. Los trabajos en la segunda planta, entre éstos los correspondientes a la numismática, quedaron inconclusos.

La presión de sectores específicos no se hizo esperar. El 19 de marzo de 1945 la Sociedad Numismática de México, bajo la dirección del historiador Manuel Romero de Terreros y Vinent, cuestionó la demora en la apertura de la sala y ofreció su apoyo para contribuir a esa causa (AHMNH, t. IV: 10-476102.69). Al respecto, la dirección del museo respondió que por diversas razones —sin especificar cuáles— no había sido posible abrirla y manifestó su interés por el ofrecimiento de colaborar en el montaje, sin concretar nada (*idem*). La apertura se fue demorando más. El 26 de febrero de 1947 se determinó que los trabajos en el segundo piso debían detenerse porque se consideraba necesario reforzar las salas de la primera planta con la incorporación de más piezas, específicamente para el espacio dedicado al México independiente (AHINAH, Dirección General, vol. 38, sec. 6: f. 154).

Ese mismo año, con la llegada del historiador Silvio Zavala a la dirección del MNH, se buscó dar continuidad a la Sala de Numismática y subsanar la falta de recursos económicos. El 22 de abril de 1947 se presentó al Banco de México un proyecto elaborado por Leopoldo Martínez Cosío, investigador del museo, donde se señalaba que en ese momento la colección contaba con cerca de 16 000 piezas, lo cual permitía considerarla una de las más importantes del país; por lo tanto, era necesario concretar la instalación de la sala (*ibidem*: f. 157). Se proponía un donativo inicial de 50 000 pesos, administrado mediante un patronato conformado por el Banco de México, el INAH y el MNH (*idem*). En la sala se colocaría una placa de bronce donde se mencionara la aportación del banco para lograr esta empresa. Por su parte, la institución financiera solicitó la entrega de monedas y medallas repetidas dentro de los acervos del MNH (AHMNH, t. IV: 10-476102.105-106).

El 6 de septiembre de 1948 se hizo entrega del recurso pactado (*ibidem*: 10-476102.116). No obstante, al parecer el dinero resultó insuficiente para consolidar el proyecto, pues



LA BANDERA ... DE LA INDEPENDENCIA, DE LA LIBERTAD
Y DEL PROGRESO, QUE MEXICO CONQUISTO CON EL VALOR
HEROICO DE SUS GUERREROS Y CON LA SANGRE PRECIOSA
DE SUS HIJOS
CHINGUAHUA ENERO DE 1865 BENITO JUAREZ



el 16 de febrero de 1950 el consejo administrativo del banco informó al museo la aprobación de una aportación adicional de 15 000 pesos (*ibidem*: 10-476102.233). Finalmente, por medio de un comunicado de prensa, se dio cuenta de la apertura el 14 de abril de 1950, seis años después de la inauguración del recinto.³

PROPUESTA Y GUIÓN DE LA SALA DE NUMISMÁTICA

El proyecto planteado en el MNH marcaba distancia respecto al Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. De acuerdo con Luis Castillo Ledón, uno de sus directores, la distribución de las temáticas en el espacio se hacía con estricto orden cronológico.⁴ Sin embargo, al revisar su descripción de las salas, da la impresión de que se trataba de espacios a manera de escaparate donde se mostraban los objetos más representativos de una época. Citemos un ejemplo: “[...] En el primer salón se encuentran los retratos de los monarcas españoles que hubo durante la dominación, encabezados por los reyes Católicos; el de Hernán Cortés y los de todos los virreyes, desde Don Antonio de Mendoza hasta Don Juan O’Donojú; el estandarte del propio Cortés; reproducciones de los escudos de las ciudades fundadas en la Época Colonial, y los escudos nobiliarios de las familias mexicanas [...]”.

En contraposición, una vez conceptualizada la instauración del MNH se advertía ya la necesidad de realizar cambios. En ese tenor, para 1941 Roberto Montenegro, “folklorista B” de la Dirección de Monumentos Coloniales de la República, afirmaba que dentro de los trabajos de adecuación del museo no debían colocarse objetos amontonados de acuerdo con viejas prácticas, por lo que se buscó crear una diferencia con el proyecto anterior de museo. Comentaba Montenegro:

A mi entender debe hacerse un consejo entre los técnicos que tienen a su cargo la reformación del Museo Histórico y Colonial, que estudie detenidamente el plan definitivo para la colocación de los objetos, escogiéndolos de antemano para darles todo el interés que se merecen y no caer en el anterior sistema de amontonar dichos objetos, revolviéndolos, como desgraciadamente estamos acostumbrados a verlos.

Dividir por secciones la exposición, sobre todo entre los objetos coloniales, secciones cronológicas, haciéndolos resaltar por su colocación y dándoles la iluminación que requieran para realzar el valor plástico.⁵

Paralelamente se fue consolidando la idea de divulgar la historia como concatenación de procesos, lo cual incluso llegó a permear en la Sala de Numismática. Es importante hacer un alto para comentar que la conceptualización del recinto

incluía —a nuestro parecer— dos tipos de salas: las que refieren de manera cronológica a etapas claramente identificadas de la historia de México y los salones dedicados a disciplinas auxiliares de la historia, como cartografía, heráldica, iconografía y numismática.⁶

Así, el proyecto presentado al Banco de México no estaba planteado como una simple exhibición en vitrinas, sino que pretendía dar cuenta de la historia de la moneda. En este sentido, la sala implicaría un recorrido por sus principales capítulos (AHIINAH, Dirección General, vol. 38, sec. 6: f. 157). Junto a las piezas más representativas se colocaron objetos alusivos a cada periodo, y bajo esta consigna se planteó nutrir el espacio con piezas de instituciones clave en el desarrollo de la moneda (*idem*). Entre 1948 y 1949 circuló un importante número de misivas para solicitar estas donaciones. Las instituciones

conminadas incluyeron la Casa de Moneda, a la que se pidieron troqueles (AHMNH, t. IV: 10-476102.119, 121); el Museo de Historia Natural, con la petición de monedas, medallas y minerales (*ibidem*: 10-476102.122); la Biblioteca Pública de Guadalajara, con la que se gestionó una fotografía de la fachada de la Casa de Moneda de esa ciudad (*ibidem*: 10-476102.195), así como los municipios de Guanajuato y la ciudad minera de Sultepec, a los que se solicitaron cuarzos o herramientas de minero (*ibidem*: 10-476102.123, 194). En vista de que no sobrevivieron copias del guión de la exposición —elaborado por Leopoldo Martínez Cosío—, sólo es posible darnos una idea de cómo era la sala a través de dos publicaciones.

La primera era una edición de 1950 denominada *Guía de la exhibición de monedas y medallas* (1950: 252), un listado del contenido de cada una de las 18 vitrinas que existían en



Sala de Indumentaria, Museo Nacional de Historia, ca. 1950 Fotografía © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.VOAZT1 2102-68

la sala. La exhibición comenzaba con un muestreo de artículos de cambio utilizados por los indígenas, para dar un salto al mundo clásico con ejemplos de piezas griegas y romanas. Con esto se abría paso al antiguo mundo hispano, con piezas medievales, hasta llegar a las que registran la dominación española en México con las sucesiones monárquicas de los Austria y los Borbón. El recorrido continuaba por la guerra de Independencia y la instauración de las casas de moneda regionales y su diversidad de monedas. La muestra terminaba con ejemplares correspondientes a la guerra civil de 1910.

La segunda era la *Guía oficial* del MNH (1950: 73-76). Como su nombre lo indica, se trataba de un breve recorrido por las 23 salas del museo y, a manera de reseña, se iba dando cuenta de las piezas exhibidas en cada una. Para el caso de la Sala de Numismática, se explicaba que la colección tu-

vo su origen en los tiempos de Carlos III, y que a principios del siglo xx se le agregó el monetario perteneciente al acaudalado industrial Ramón Alcázar. Para la fecha de edición, el conteo de piezas era de 30 000, con la presencia de unas tres mil en sala. Asimismo, se realizaba una división general de las monedas presentadas en dos bloques: mexicanas y extranjeras. Sobre las mexicanas, básicamente se mencionaban las secciones coloniales, de la guerra de Independencia y de la época independiente. A partir de ese punto la guía reseñaba la exhibición de piezas de cambio utilizadas en la época prehispánica; ejemplares mineralógicos con los que se buscaba dar cuenta de la riqueza del suelo mexicano; estadísticas de producción minera y monetaria, así como una tabla con las fechas de fundación de las casas de moneda foráneas que operaron durante el siglo xix.



OCASO Y DESMANTELAMIENTO DE LA SALA DE NUMISMÁTICA

La Sala de Numismática desapareció a finales de la década de 1970, con la llegada del arquitecto Felipe Lacouture Fornelli como director del MNH (1976-1982). La transformación del guión museográfico se dio a instancias de Gastón García Cantú, entonces director general del INAH, quien consideraba prioritario cambiar las salas y el sentido de las mismas porque no tenían “pies ni cabeza” y tampoco reflejaban la historia de México debido a faltantes y omisiones (Vázquez, 1997: 61).

La existencia y desaparición de la Sala de Numismática —a lo largo de la historia del MNH— pone de relevancia esta curaduría dentro de los distintos acervos y su impacto en el propio museo. Su creación, en la década de 1940, evidenció la valoración y el gusto por esta disciplina, tal como lo hizo saber Manuel Romero de Terreros en su calidad de representante de la Sociedad Numismática Mexicana. De igual forma, había existi-

do un gusto generalizado entre el grueso de la población. Quizá las monedas resultaban de interés por el objeto en sí mismo, por su materialidad y por su valor artístico.

Su retiro del guión general nos habla, en primera instancia, de la necesidad de actualizar la infraestructura en el MNH, pues habían transcurrido casi 30 años desde la instalación de aquel primer recinto. Además, estaban de por medio la transformación y la evolución en los discursos historiográficos, de las cuales surgieron predilecciones por determinados rubros, lo cual condicionó la conceptualización de los museos de historia y, en consecuencia, la divulgación de esta materia. Lo anterior quedó ilustrado en la preocupación de Gastón García Cantú por no ver reflejada en las salas del museo una historia lineal de los sucesos ocurridos, dejando de lado la idea de salas dedicadas a disciplinas auxiliares de la historia ❖

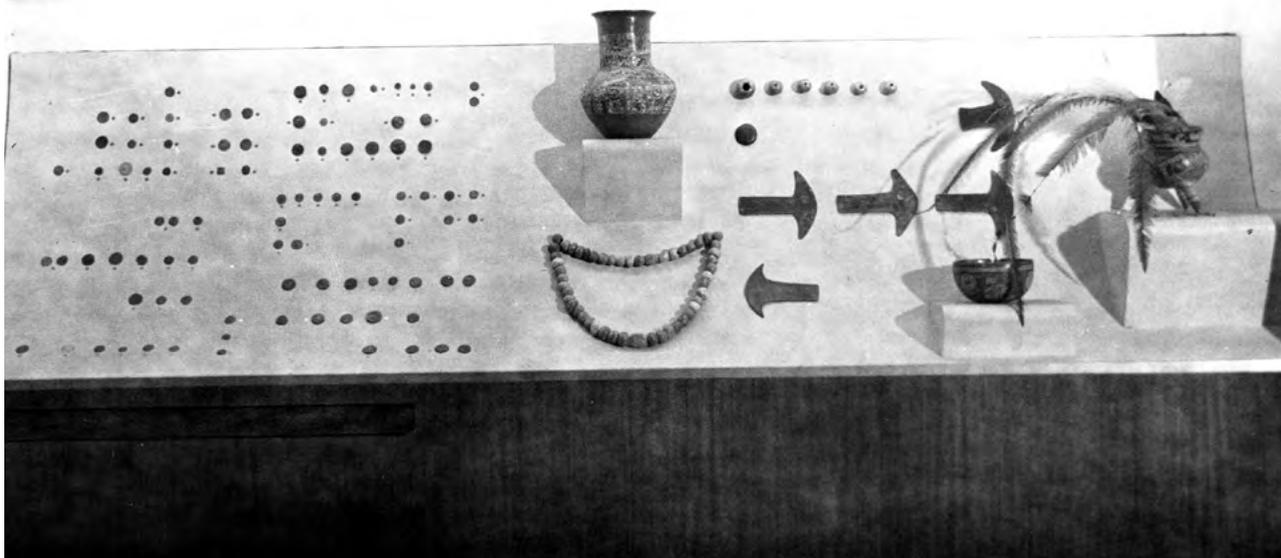
* Museo Nacional de Historia, INAH



FUNDACION	UBICACION	MARCA	CLAUSURA
<i>Vicinato</i>			
1556	MEXICO	M	1822
1810	CHIHUAHUA	CA	1822
1810	DURANGO	D*	1811
1810	SOMBRETE	ST-SOMBRETE	1822
1810	ZACATECAS	Z	1811
1811	REAL DE CATORCE	R-D-CATORC	1822
1811	NEUA VIZCAYA	NVEV-VIZCAYA	1812
1812	SOMBRETE	SOMBRETE	1813
1812	GUANAJUATO	G	1813
1812	GUADALAJARA	G2	1814
1812	OAXACA	PROL-OXACA	1815
1812	VALLADOLID	VALLADOLID	1815
1812	GUADALAJARA	G2	1823
<i>Insurgencia</i>			
1810	GUANAJUATO	G	1810
1810	VALLADOLID	P.V.	1810
1811	ZITACUARO	LZITACUARO	1814
1811	TIXTLA	T	1812
1812	HUAUTLA	HUAUTLA	1812
1812	NEUA GALICIA	N.G.	1812
1812	ZACATLAN	Zacatlan	1813
1812	ZONGOLICA	ZONGOLICA	1812
1813	OAXACA	O.X.A.	1814
<i>Independencia</i>			
1821	GUANAJUATO	G	1822
1823	MEXICO	M.	1895
1823	GUADALAJARA	G2	1895
1824	DURANGO	D2	1895
1824	GUANAJUATO	G2	1900
1824	ZACATECAS	Z.	1905
1827	SAN LUIS POTOSI	P2	1895
1828	ESTADO DE MEXICO	E.M2	1850
1851	CHIHUAHUA	C2	1895
1845	GUADALUPE Y CALVO	GC	1851
1846	CULIACAN	C	1905
1858	OAXACA	O2	1895
1861	HERMOSILLO	H	1895
1863	REAL DE CATORCE	C.	1869
1864	ALAMOS	A.	1895

Sala de Numismática, MNH, ca. 1950 Fotografía © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.V0A2T1 CXV-35

antecedentes



Sala de Numismática, MNH, ca. 1950 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNIMH-INAH-Conaculta, MEX.CR_MIGUELHIDALGO_UT8 MCCXCVIII-64

Notas

¹ Una primera versión de este trabajo se presentó en el XV Congreso Nacional de Numismática: Patrimonio Numismático y Museos, celebrado del 28 al 30 de octubre de 2014 en Madrid, España.

² Los salones que él proyectó fueron: “Descubrimiento y Conquista de México”, “Gobierno político de la Nueva España”, “Gobierno eclesiástico de la Colonia”, “Los misioneros”, “La enseñanza superior en la Colonia”, “Los cronistas e historiadores”, “El Tribunal del Consulado”, “Personajes notables de la Colonia”, “El Tribunal de la Inquisición”, “La mujer en la época de la Colonia”, “Geografía histórica”, “Insurgencia”, “México independiente, hasta el fin de la dictadura santanista”, “Plan de Ayutla y guerras de Reforma”, “Imperio de Maximiliano”, “Época porfiriana”, “Revolución mexicana”, “Salón de banderas y estandartes”, “Numismática”, “Filatélica” y “Masonería” (AHINAH, Dirección General, vol. 17, exp. 311, ff. 155-157).

³ Desafortunadamente las series documentales consultadas hasta el momento no dan cuenta de la instalación y adecuaciones museográficas que muestren los distintos procesos gestados en torno a la Sala de Numismática.

⁴ De acuerdo con Castillo (1924: 48), las temáticas abordadas en las salas de historia eran la Conquista, la Independencia, la Regencia y Primer Imperio, el pri-

mer periodo de la República, la Reforma y el Imperio de Maximiliano, y la época Contemporánea.

⁵ Este testimonio no está fechado. Sólo podemos referir que el volumen 25, en el cual se encuentra, corresponde a documentos generados entre el 16 de febrero y el 16 de diciembre de 1941 (AHINAH, Dirección General, vol. 25, exp. 366, ff. 4-5).

⁶ No obstante, incluso en éstas resultó preponderante el enfoque mencionado.

Bibliografía

Archivo Histórico Institucional del INAH (AHINAH).

Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia (AHMNH).

Castillo Ledón, Luis, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. 1825-1925*, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924.

Guía de la exhibición de monedas y medallas, México, Museo Nacional de Historia-Castillo de Chapultepec, 1950.

Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec. Guía oficial, México, INAH, 1964.

Vázquez Olvera, Carlos, *El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores*, México, Plaza y Valdés/INAH, 1997.



La imprenta del Museo Nacional: estrategias de difusión

Thalía Montes Recinas*

A lo largo de su trayectoria, el Museo Nacional contó con un equipo de profesores responsables de estudiar todo lo relacionado con los objetos bajo su resguardo. Su labor fue reconocida tanto en México como en el extranjero, en gran medida gracias a la difusión que tuvieron al contar con dos importantes publicaciones: en la primera, *Anales del Museo Nacional*, creada en 1877, presentaron sus investigaciones y reimprimieron documentos poco conocidos; en la segunda, el *Boletín del Museo Nacional de México*, publicado a partir de 1903, difundieron información de carácter técnico, económico y administrativo, e incluyeron las actividades de cada uno de sus departamentos y talleres, así como traducciones de artículos y diversas noticias consideradas de relevancia (Castillo, 1924: 110).

Sus publicaciones se repartieron en bibliotecas, museos, sociedades científicas, y se caracterizaron por mostrar al público trabajos veraces, acompañados con documentación fidedigna, con lo cual dieron certeza de que habían visto e investigado de primera mano la planta, el animal y el objeto antiguo. Con el objetivo de resaltar el interés del museo por ser autosuficientes en la edición de sus publicaciones, abordamos la instalación de sus talleres de imprenta, de encuadernación, y llamaremos la atención en cuanto a la alta profesionalización de cada uno de sus encargados.

UNA ESTRUCTURA PROPIA PARA PUBLICAR

En 1827, el entonces director del museo, doctor Isidro Ignacio de Icaza, y el bachiller Isidro Rafael Gondra publicaron la obra *Colección de antigüedades mexicanas que existen en el Museo Nacional*. Las estampas que se incluyeron fueron grabadas por Federico Waldeck, responsable del taller de litografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes, e impresas por Pedro Robert. La edición fue de los primeros trabajos litográficos que se hicieron en el país,¹ ejemplo de la renovación en la comunicación impresa al emplear esa técnica, ya que posibilitó de una manera más amplia el uso de las imágenes y una presentación más uniforme (Toussaint, 1934: 1). Además, asentó la que sería una de las principales estrategias de difusión de cuanto se hacía en el museo; es decir, sus publicaciones.

Durante la gestión de Jesús Sánchez como director –agosto de 1883-febrero de 1886–, se pensó en crear una publica-

ción propia; en un primer momento la edición estuvo a cargo de la Secretaría de Fomento (11 de mayo de 1886) y se nutrió con los datos recopilados por la Comisión Científica Exploradora. Al poco tiempo, con la finalidad de imprimir las cédulas de clasificación de los objetos exhibidos en los salones, así como las guías para los visitantes, rótulos, avisos, circulares y otros trabajos de pequeño formato, se adquirió una prensa tipográfica de factura estadounidense, marca Columbia, número 2, con un reducido surtido de tipos. Del pequeño taller se encargó el tipógrafo Pedro A. Leguizamó.

El interés por ser autosuficientes en el aspecto técnico para la edición de materiales de difusión enmarcó unas de sus publicaciones más importantes: los *Anales del Museo Nacional*. En el “Prólogo” al tomo primero, el médico Gumesindo Mendoza, director del museo, resaltó que era una de las más importantes publicaciones periódicas de la institución y que el gobierno “ha comprendido que al fundarlo, fue su objeto vulgarizar los conocimientos científicos y difundirlos en todas las clases de nuestra sociedad” (Mendoza, 1877: c-d). Para octubre de 1890 se avisó que, a fin de contribuir a la transmisión de los conocimientos desarrollados, se inició la publicación de opúsculos. Así, el 19 de noviembre se inauguró un pequeño taller del que a partir de ese momento –y por 35 años más– se encargó Luis G. Corona, antiguo tipógrafo formado en la acreditada Casa Escalante, la cual incursionó en el siglo XIX en el trabajo litográfico.

Al empezar su gestión como director en 1891, Francisco del Paso y Troncoso vio las ventajas de ampliar la imprenta y solicitó al señor Corona la elaboración de un presupuesto, con el cual se adquirió una máquina de pedal marca Gordon de segunda mano, pero reformada, con una dotación regular de tipos. Al año siguiente se instaló un taller de litografía a cargo de Jenaro López. Con el nuevo equipo se regularizaron las publicaciones; el tiraje de los catálogos y las guías de los departamentos se hicieron en mayor número y en forma más periódica (Galindo, s.f.). También se editó el libro *Antigüedades mexicanas*, resultado de excursiones como la de Cempoala, realizadas por la Junta Colombina.²

Para 1903, año en que salió a la luz el *Boletín del Museo*, se estableció la Sección de Publicaciones con las funciones de di-

rección, vigilancia y administración de las obras editadas, bajo la supervisión del subdirector de la institución, Francisco M. Rodríguez. En esta nueva etapa se consiguió una prensa mecánica marca Optimus, notable por su velocidad y exactitud, rebautizada con el nombre de "Juan Pablos" en homenaje al primer impresor de México y todo el continente americano.

La historiadora Rosa Casanova menciona que en 1904 se fundó el Taller de Fotografía, junto con los de Moldeado, Fotograbado y Encuadernación, este último equipado con una máquina tipográfica (Casanova, 2001: 7-15). Al frente del Fotograbado estaba Agustín Buznego Millán, que hacia 1908 era uno de los expertos fotograbadores mexicanos, con una experiencia de 20 años adquirida en los principales talleres de Nueva York y Boston. Buznego estableció su taller de manera independiente junto con Ignacio Zúñiga, y se dieron a conocer por la ejecución de trabajos de arte y el manejo del proceso fotográfico de tricotomía, además del uso de distintos tipos de papel y la calidad lograda en la impresión.³

En 1910, como parte de las fiestas por el primer centenario de la Independencia de México, los trabajadores se enfocaron en las tareas de reapertura del museo bajo el nombre de Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, así como en la edición de las obras *Documentos históricos mexicanos* y *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, supervi-

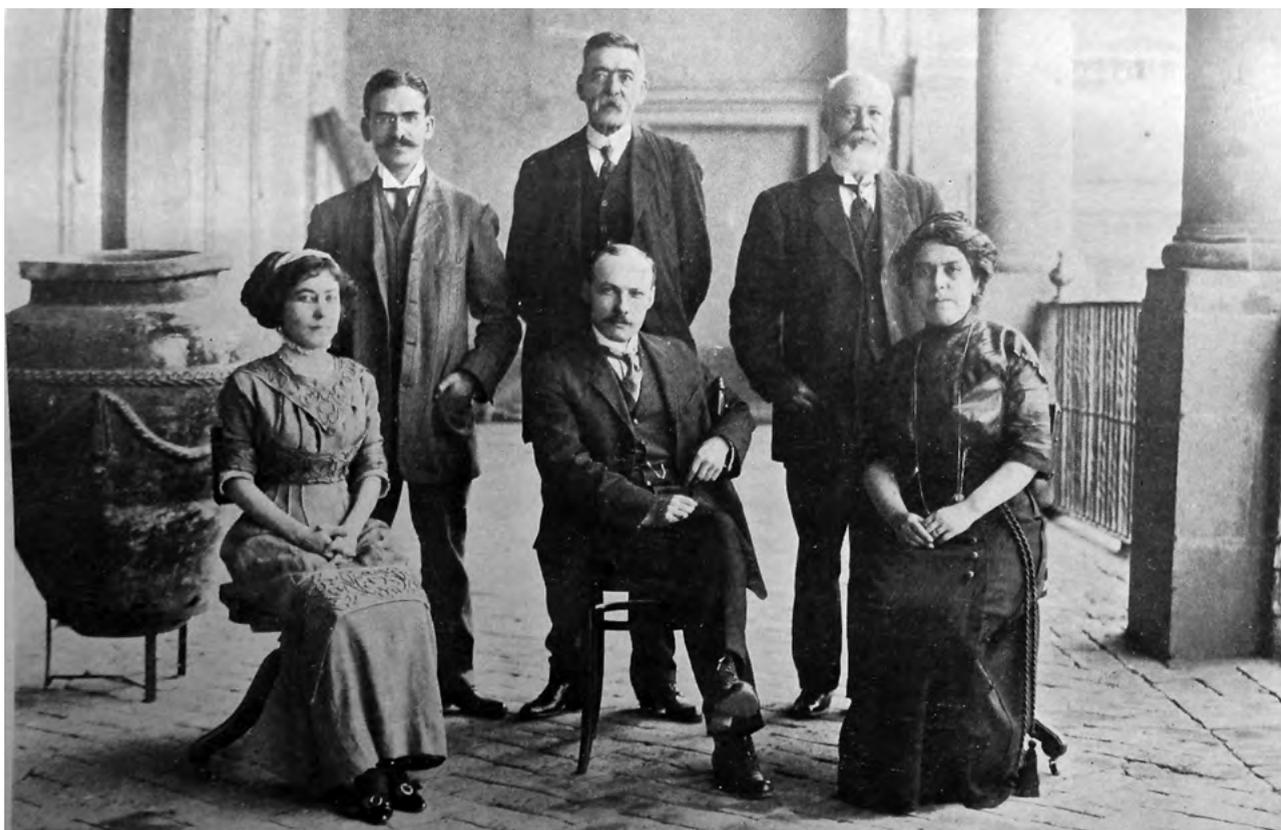
sada por Luis González Obregón,⁴ además de la *Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la Independencia de México*.

Durante esos años ingresó Ricardo Ruiz,⁵ quien de manera independiente se encargó de la encuadernación de *La Europea*, de J. Aguilar Vera, donde se publicaron los trabajos de *Vocabulario de mexicanismos*, de Joaquín García Icazbalceta (1899), y *Exploraciones arqueológicas en la calle de las Escalerillas*, de Leopoldo Batres (1902).

La manera de difundir el conocimiento generado –ya fuera en los recorridos por las salas, en las clases, conferencias y en la transmisión impresa– se combinó con un verdadero gusto por los libros. Esto resulta evidente al conocer la trayectoria de sus empleados, como Juan Bautista Iguíniz, quien llegó a ser uno de los más importantes bibliófilos del país y se desempeñó como ayudante de la imprenta y de la clase de historia (*Boletín del Museo Nacional*, 1913: 218). Como parte del vigésimo quinto aniversario del taller de Imprenta, Iguíniz sacó a la luz *Las publicaciones del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. Apuntes histórico-bibliográficos* (*ibidem*, 1911).⁶ Ese año fue muy particular y de auténtica bonanza para la imprenta, pues además de publicar un total de 208 obras, editó los libros de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, así como de otras instituciones, y el segundo tomo de la obra inédita *Diario histórico de México*, de Carlos María Bustamante, realizado



Departamento de Publicaciones, *Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, t. I, enero de 1912 **Fotografía** © Cortesía BNAH-INAH, México



Personal del Departamento de Publicaciones. De izquierda a derecha: Juan Bautista Iguíniz, Elías Amador, Pedro González, Adriana de la Peza, Rogelio Fernández Güell y Concepción Salazar
Fotografía © María Ignacia Vidal, *Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, t. I, julio de 1911, p. 136, cortesía BNAH-INAH, México

a solicitud del gobernador de Zacatecas y del director de la Biblioteca Pública de ese estado (AHMNA, vol. 16, exp. 26, 1912: ff. 153-156).

Los movimientos sociales y políticos que desembocaron en la Revolución mexicana afectaron en forma determinante las actividades del museo. Pese a un inminente cierre de los talleres, se apoyó en horario extraordinario la impresión de la revista *Alma Latina*, elaborada por alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria (*ibidem*: vol. 296, exp. 5, ff. 197-199).⁷ Asimismo se acordó imprimir las obras de la Academia Nacional de Historia y se solicitó el aumento de salario del personal de encuadernación. Durante los siguientes meses las investigaciones publicadas en los *Anales* y el *Boletín* dejaron de aparecer, al quedar suspendida la imprenta. Sin embargo, durante los intentos por mantener los talleres –pese al aviso acerca de la pérdida de gran parte de la maquinaria– se contrató a Alberto Vélez como prensista, con motivo del fallecimiento de Juan Hernández, hasta entonces jefe del taller de Encuadernación; también recibieron nombramiento como jefes del Departamento de Publicaciones y Bibliotecario: Alberto Vázquez del Mercado y Manuel Toussaint, respectivamente (Archivo General de la Nación, IPYBA, c. 159, exp. 38; AHMNA, vol. 299, exp. 67, 1914: f. 367).

En marzo de 1915, con Carranza en Veracruz, se ordenó el traslado a Orizaba de gran parte de la maquinaria de los talleres de la imprenta y fotograbado existentes en el Museo Nacional. Con el equipo, y a la cabeza de un grupo revolucionario, Luis Castillo Ledón, junto con el Dr. Atl, publicaron el periódico *La Vanguardia*. La edición, en formato tabloide, duró cuatro meses y dio espacio a los artistas plásticos: “Los domingos se imprimía una edición ilustrada en tres colores y rica en imágenes: paisajes, viñetas de inspiración indígena, y otros motivos decorativos” (Rashkin, s.f.: 73-74).

Con lo poco que quedó de la maquinaria, el director del museo, Jesús Galindo y Villa, procuró reactivar los trabajos de impresión (“Noticia histórica...”, 1937). A finales de ese año, cuando el gobierno constitucionalista se reinstaló en la ciudad de México, se reintegró el equipo al museo, aunque por muy breve tiempo. En mayo de 1916, Castillo Ledón fue comisionado para organizar los talleres del Departamento Editorial de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. De nueva cuenta los talleres del museo fueron sacados del establecimiento, y ante su cierre total, en 1917 –debido a su reubicación en el Taller del Timbre y en la Escuela Industrial para Huérfanos–, se insistió en impulsar una estructura mínima para el museo.⁸





Entonces se propuso ocupar el edificio que albergaba el Orfeón Popular, ubicado justo enfrente del recinto, para instalar allí, con un presupuesto de 30 000 pesos, la maquinaria del departamento editorial y otra dispersa, así como dos prensas nuevas y recién adquiridas. Se aludió a los buenos trabajos editoriales realizados y a los encargos de la Inspección de Monumentos Artísticos, del Instituto Geológico y de otras secretarías de Estado elaborados con total calidad, así como los títulos pendientes, como el tomo II de *Arquitectura colonial*, *La vida en México*, *Historia del cielo y de la Tierra* y los documentos preparados para los *Anales*, por mencionar algunos.

Pese a los problemas económicos, en 1918 se gestionó lo necesario para comprar en Parsons Trading Company la maquinaria para el taller de encuadernación, y Castillo Ledón solicitó una máquina vieja para dorar –perteneciente al museo– y la del taller de la Secretaría de Guerra. Al año siguiente se contrató como maestro encuadernador a Alfonso Tovar y Portillo,⁹ uno de los fundadores de la Escuela Artes del Libro. En los primeros días de enero de 1921, con la intención de participar en el programa aprobado por el Departamento Universitario y de Bellas Artes para conmemorar la consumación de la Independencia, se pensó en reorganizar la imprenta, al menos para que estuviera en condiciones de elaborar trabajos pequeños (AHMNA, vol. 201, exp. 72: f. 131). Los siguientes años fueron de grandes intentos por continuar con las ediciones (INAH, Fondo AHI, serie CNRH/s, personal, c. 22, exp. 677, cr. 1921-1925).

Durante el segundo semestre de 1922 se solicitó al jefe de los Talleres Gráficos de la Nación que permitiera a Agustín Buznego realizar algunos negativos requeridos por el museo. En 1923, Galindo y Villa destacó el interés, por parte del entonces director del Museo Nacional –Castillo Ledón–, de restablecer los talleres junto con una pequeña imprenta.¹⁰ El presupuesto para reinstalarlos y reorganizarlos fue tan raquítico que resultó imposible sacar adelante la iniciativa. Ante tal situación, Buznego puso a disposición el taller de fotografo American Book and Printing Company, que alquiló en participación con otro socio. A cambio, solicitó dirigir él mismo los trabajos y hacerse cargo de los pagos de tres operarios. Los conflictos que llegó a tener con sus trabajadores, aunados a la imposibilidad para cumplir con la carga de trabajo, lo orillaron en varias ocasiones a recurrir a las instalaciones del Departamento de Bellas Artes.

Las autoridades tenían claro el tipo de museo a que aspiraban y la estructura requerida, pues los trabajos iban más allá de las salas de exposición y las vitrinas. Para el desarrollo de la institución era impensable que no contara con una difusión impresa, de modo que, a pesar del poco apoyo del Estado, apuntalaron los fines del recinto al menos a un nivel formal,

Luis G. Corona, responsable de la imprenta del Museo Nacional, ca. 1930

Fotografía © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.PERSONAJES:1306-049

lo cual posibilitó un respaldo al presupuesto asignado. Así, en el cuarto reglamento del museo, como parte de sus objetivos se contempló de nueva cuenta la necesidad de estos talleres:

La adquisición, clasificación, conservación, exhibición y estudio de objetos relativos a la antropología física o somatología, la etnología, la arqueología y la historia de México. Así como la investigación científica y la difusión y vulgarización de esas materias y sus fines. Para ello contará como Departamento auxiliar, el de Publicaciones, Expendio de Publicaciones, Fotografía y vaciado. Talleres: Fotografía, Dibujo, Moldeado, Imprenta, Encuadernación, Fotografiado y Reparaciones (Castillo, 1924: 105-116).

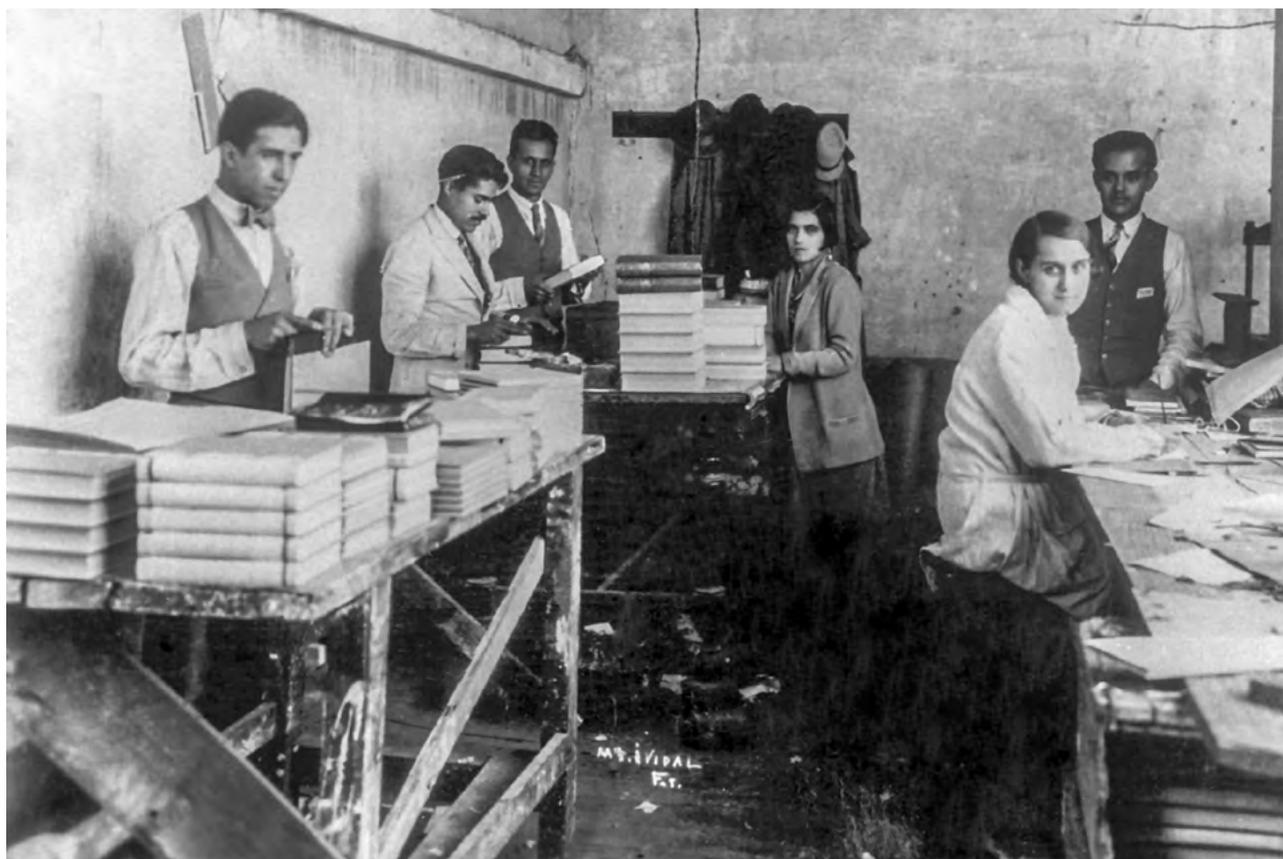
En mayo de 1926, con la intención de reducir al mínimo los gastos de producción, Buznego propuso dividir entre el museo y la Universidad el costo de instalación y sostenimiento de un nuevo taller, a fin de realizar los trabajos que ambos necesitaban. Sin embargo, la iniciativa no se aceptó y Buznego presentó su renuncia en diciembre de ese mismo año. Es necesario llamar la atención que, a pesar de la problemática, se mantuvieron los contratos de los responsables de los talleres.

A finales de la década de 1920 –y durante la década previa a la creación del INAH (1939)– las publicaciones se emitie-

ron bajo el sello del Taller Gráfico del Museo y de los Talleres Gráficos de la Nación; otras más contaron con el apoyo de la Editorial Cvltvra, propiedad de Rafael Loera y Chávez, amigo entrañable de los miembros que laboraron en el museo, en su mayoría pertenecientes al grupo de mayor influencia cultural del país: el Ateneo de la Juventud.

En 1937 se formó el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), del cual dependieron las imprentas del gobierno, que se encargó de todas las publicaciones como editor, impresas en los Talleres Gráficos de la Nación, a donde fue enviado lo que restaba del equipo y los empleados de los talleres del museo. En 1939, al constituirse como cooperativa Talleres Gráficos de la Nación, y ante la posibilidad de que los empleados del museo fueran absorbidos, el entonces director del INAH, Alfonso Caso, solicitó dotar de presupuesto, maquinaria y sueldos para volver a editar sus publicaciones, como la serie de guías, empezando por las de Monte Albán, Chapultepec, Catedral, Teotihuacán, Tepotzotlán, Palacio Nacional y Churubusco, las cuales se elaborarían tomando como modelo la guía de Taxco de Héctor Sánchez Azcona (“Memorándum”, 1939).

En el momento de la fundación del INAH, la maquinaria de los talleres era escasa y se encontraba en mal estado; los tipos ya eran muy viejos, por lo que se encargó la fundición



Taller de encuadernación, ca. 1912 **Fotografía** © María Ignacia Vidal, Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.PERSONAJES:1306-056

de cajas con fuentes de monotipo en los Talleres Gráficos de la Nación. Con éstos se elaboraron a mano los últimos números de los *Anales* y los *Boletines*. Con las garnituras existentes se trabajó de manera lenta y los productos no se lograron sacar con la limpieza requerida. La prensa Optimus fue de las piezas trasladadas a los Talleres Gráficos de la Nación y se dejó una prensa de tamaño triple, además de cuatro chicas, de distintos tamaños, útiles solamente para la impresión de tarjetas, forros y etiquetas. Había un rol de pruebas, una guillotina para papel cuádruplo, una cosedora con alambre que necesitaba reparación y una máquina para doblar en buenas condiciones (“Memorial...”, 1939) ❖

* Museo Nacional de Historia, INAH

Notas

¹ Reeditado en 1927 e impreso por los Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, como parte de la conmemoración del primer centenario de las publicaciones del Museo Nacional.

² La obra formó parte de los preparativos de la conmemoración por los cuatrocientos años del descubrimiento de América, realizada en Madrid en 1892.

³ Agustín Buznego fue originario de Tacubaya. Nació el 15 de marzo de 1854, durante una estancia en Nueva York estudió química y física. En 1898 publicó *El fotograbado: manual práctico*. Entre 1909 y 1910 se desempeñó como instructor de tricromía en la Imprenta de la Secretaría de Fomento (INAH, Fondo AHI, serie CNRH/S, personal, c. 2, exp. 22, cr. 1912-1932).

⁴ A partir de 1907, la Sección de Publicaciones estuvo a cargo de Luis González Obregón (1865-1938), historiador, cronista, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua, colaborador en la Biblioteca Nacional y director del Archivo General de la Nación.

⁵ Ricardo Ruiz nació en la ciudad de México el 16 de octubre de 1873. Cursó sus estudios en las escuelas elementales de su ciudad natal (INAH, Fondo AHI, serie CNRH/S, personal, c. 103, exp. 3410, cr. s.f.).

⁶ En 1913 ocupó el empleo de ayudante de la clase de historia en sustitución de Miguel Othón de Mendizábal.

⁷ Los alumnos a cargo de la revista fueron Guillermo Luzuriaga, José Antonio Muñoz, Francisco Monterde y Armando Amador (*ibidem*, vol. 299, exp. 27, f. 280; exp. 44, ff. 324-325).

⁸ Castillo Ledón señaló que años más tarde esta estructura daría pie a los Talleres Gráficos de la Nación.

⁹ Tovar y Portillo se desempeñó como profesor de encuadernación del Departamento de Enseñanzas Especiales. La referencia más tardía de su labor en el museo es para noviembre de 1930, con el cargo de maestro encuadernador (INAH, Fondo AHI, serie CNRH/S, personal, c. 20, exp. 636, cr. 1919-1930).

¹⁰ En cuanto al taller de fotografía, Rosa Casanova (2001: 7-16) apunta que “todo hace suponer que tal vez fue el único que continuó operando, ya que el fotógrafo del Museo fue requerido para efectuar tomas para varias instituciones).

Bibliografía

“Noticia histórica sobre la Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. En su cincuentenario”, en Archivo Histórico Institucional (AHI), México, INAH, sec. 8, vol. 12, exp. 216, 1937.



Taller de encuadernación, ca. 1965 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.PERSONAJES:0539-063

Boletín del Museo Nacional, t. I, núm. 1, julio de 1911; t. II, núm. 10, abril de 1913. Buznego, Agustín, *El fotograbado: manual práctico*, Nueva York, Scovill y C., 1898. Casanova, Rosa, “Memoria y registro fotográfico en el Museo Nacional”, en *Alquimia*, mayo-agosto de 2001, pp. 7-15.

Castillo Ledón, Luis, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. 1825-1925. Reseña histórica escrita para la celebración de su primer centenario*, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924.

Galindo y Villa, Jesús, *El tomo V de los Anales y la Imprenta del Museo*, México, s.f., en línea [http://www.mna.inah.gob.mx/documentos/anales_mna/357.pdf].

“Memorándum sobre la recuperación de la Imprenta del Museo Nacional por el INAH”, AHI, vol. 17, exp. 11, 1939.

“Memorial sobre la organización de la imprenta del Museo. Pablo Ceuleneer de Gante”, AHI, vol. 17, exp. 20, 1939.

Mendoza, Gumesindo, “Prólogo”, en *Anales del Museo Nacional de México*, México, Imprenta Políglota de Carlos Ramiro, t. I, núm. 1, 1877, pp. c-d.

Rashkin, Elissa, *Prensa y Revolución en México: La Vanguardia, 1915*, pp. 65-89, en línea [http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/articulo/view/11155].

Toussaint, Manuel, *La litografía en México en el siglo XIX*, México, Estudios Neolítico M. Quesada B. (Ediciones facsimilares de la Biblioteca Nacional de México), 1934.



Afanes de modernización museal en Moneda 13¹

Ana Garduño*

A Carlos Ashida, *in memoriam*

MODERNIZACIÓN APLAZADA

La condición del Museo Nacional de Antropología (MNA) en 1957 se vislumbraba deplorable. Desde 1865 su sede era Moneda 13, y sus últimas remodelaciones internas no lograron ser integrales. La iniciativa de operar a favor de un edificio *ad hoc* partió del arqueólogo Luis Aveyra Arroyo de Anda,² que contó con el refrendo de quien lo nombró director del recinto, Eusebio Dávalos Hurtado.³ El propósito era reemplazar el museo tradicional por uno que emblematicara el proceso de modernización del país. Debido al sempiterno presidencialismo en México, una decisión así debía ser tomada por el jefe del Poder Ejecutivo federal.

La coyuntura favorecía a los funcionarios culturales, ya que presentaron la idea de inaugurar un nuevo espacio de exhibición como el acto central de la conmemoración por el vigésimo aniversario de la fundación del INAH, a celebrarse en diciembre de 1958. Sin embargo, los tiempos políticos estaban en contra, puesto que la administración de Adolfo Ruiz Cortines concluía por esas fechas y éste optó por no comprometer su voluntad política y presupuestal en un proyecto apresurado. Claro, de haberlo decretado el presidente, el museo se habría concluido, dado que aún se contaba con poco más de año y medio, aunque la institución resultante tal vez no fuera producto del necesario proceso de reflexión, debate, negociación y planeación.⁴

La posibilidad de generar un proyecto constructivo transsexual no fue autorizada. Este caso resulta sintomático de las prácticas políticas de un régimen que todavía se autodenominaba como “posrevolucionario”. Como excepción, quiero mencionar que estrategias así se tomaron sólo para



Fachada del Museo Nacional de Antropología, década de 1950

Fotografía © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.0094-087



ciertos proyectos; tal fue el caso de la edificación de Ciudad Universitaria, que implicó a tres gobiernos sucesivos, aunque en la megacampaña publicitaria instrumentada en 1952 se adjudicó el inmueble al designio del presidente Miguel Alemán.⁵ Es sabido que una de las obsesiones de la elite política mexicana –si bien caracteriza a toda la clase política global, aunque con otros matices– consiste en personalizar las obras públicas que promueven; esto es, ligar su nombre a las instituciones fundadas bajo su gobierno.

Eran cuatro los argumentos esgrimidos por Aveleyra para solicitar el abandono de la sede de Moneda 13: *a*) la inseguridad, dado el mal estado de pisos, techos, instalaciones eléctricas y sanitarias, así como deficiencias crónicas de los sistemas de alarmas contra incendios y robo; *b*) la insuficiencia espacial por el crecimiento incesante de los acervos y la imposibilidad de ampliar el espacio expositivo, lo que provocó hacinamiento, una cantidad enorme de piezas embodegas de manera permanente y carencia de salones de conferencias y proyecciones, restaurante, etcétera; *c*) una pésima distribución interna por tratarse de una edificación construida para fines no museales, con lo que el discurso visual se interrumpía por pasillos y recovecos que dificultaban la circulación eficiente de los visitantes; *d*) una localización geográfica complicada, ya que la zona era de difícil acceso a causa del intenso tráfico y la falta de estacionamiento propio (Aveleyra, 1957).⁶

En consecuencia, según Aveleyra, “el Museo Nacional tiene una visita anual reducida en comparación con otros museos de la capital de segunda importancia” (*ibidem*: anexo, figs. 1-3). Esto revela el alto grado de inoperancia del recinto emplazado a un costado del Palacio Nacional desde hacia poco más de nueve décadas, así como la necesidad de removerlo del centro histórico para modernizarlo, dada la decadencia sociocultural del núcleo territorial de la ciudad de México. Con base en esta convicción, Aveleyra ya vislumbraba el nuevo espacio en el parque urbano más grande de la capital, donde finalmente se materializó, acorde con opiniones deslizadas en la prensa nacional del siglo xx y tentativas como la de Gerardo Murillo, Dr. Atl, formulada a las autoridades federales en conjunción con Alberto J. Pani en 1944 (Garduño, 2014, 168-187).

De hecho, casi desde la fundación misma del Museo Nacional, en 1825, se habían ido formulando a las autoridades innumerables propuestas para asentar al emblemático recinto en diferentes edificaciones heredadas del virreinato. Con el imperial establecimiento del museo en Moneda 13, durante la fugaz administración de Maximiliano de Austria, se detuvo la búsqueda por algunas décadas. El régimen de Porfirio Díaz –en su última fase– retomó la idea, aunque con una modificación sustancial: no se pretendía remodelar un pala-

cio novohispano, sino construir un inmueble ex profeso, como resultado de un proyecto consensuado entre los franceses responsables de los planos iniciales y arquitectos nacionales, miembros de un comité oficial. Como se sabe, la empresa no prosperó.

En consecuencia, la elite intelectual continuó demandando una nueva sede durante la primera mitad del siglo xx. Los tres últimos proyectos fueron de 1943-1944, bocetados bajo la coordinación del director en turno, Eduardo Noguera, para ubicarse en un amplio terreno en la zona de La Ciudadela, aún en el centro de la ciudad de México (Marquina, 1943-1944: 47). Otro fue de 1948-1950, ya encabezado por Daniel Rubín de la Borbolla, e incluyó un viaje con el pintor Miguel Covarrubias para explorar museos en Estados Unidos a fin de recolectar conceptos y metodologías (Rubín, 1948: 126-129; 1949: 143-146). Como ya señalé, correspondió al de 1957 ser el antecesor directo y, de alguna manera, el detonante del emprendido entre 1959-1964.

Los afanes de modernización nunca cesaron. A pesar de que durante casi una centuria sólo fue asequible realizar remodelaciones internas al edificio de Moneda 13, cada uno de esos anteproyectos –los cuales partían de la convicción de la necesaria edificación de una sede ex profeso– imaginaron diferentes modelos museales, acordes con las demandas y retos de su tiempo, por lo que se forjó una pléyade de diseños que nutrió el programa constructivo que a la postre generó el resplandeciente edificio inaugurado en el último trimestre del régimen presidencial de López Mateos. Los especialistas que convergieron en la reforma museal que culminó en 1964 los conocían y usufructuaron. Nada se había desvanecido en el aire.

CONCERTACIÓN MUSEAL

Al heredar el anteproyecto para un nuevo MNA, Adolfo López Mateos no sólo determinó cumplir con la construcción del edificio en el bosque de Chapultepec –pactada por el presidente Ruiz Cortines–, sino que también ambicionó que su gobierno se registrara en los anales de la historia nacional como “el sexenio de los museos”. Con base en las instrucciones presidenciales, las autoridades federales de cultura empezaron por comisionar la realización de un dictamen sobre la situación prevaleciente en el precario sistema nacional de museos de entonces.

Así, en 1959 un ex director del MNA, Rubín de la Borbolla, entregó un documento titulado “Programa general de museos para México”, punta de lanza para el diseño e instrumentación de la única reforma museal que se ha articulado con alta resonancia en la capital del país y algunas ciudades del interior (Rubín, 1959). Se trata de un informe escrito con rapidez, acorde con la premura de los tiempos políticos,



Patio del Museo de Antropología de Moneda 13 con autoridades del INAH, entre ellos Jorge Enciso (segundo de izq. a der.), subdirector del instituto, ca. 1960

Fotografía © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.0301-064

en atención a que las prácticas presidencialistas del régimen, hasta la fecha, han exigido que en los primeros meses de gestión se seleccionen los proyectos emblemáticos de cada sexenio presidencial, a fin de garantizar su conclusión o al menos la inauguración de una etapa sustancial durante el mandato.

No es que fuera el primer estudio acerca de la difícil situación de los museos en México ni el más completo, sólo que contó con la voluntad presidencial, indispensable para impulsar a los funcionarios del sector cultural a emprender muchas de las acciones que allí se indicaban como necesarias para el saneamiento y modernización de la red de museos públicos. El documento contiene una justificación que pretende ser contundente y recurre a una noción decimonónica, al afirmar que los museos son “las instituciones culturales más importantes en la educación objetiva” (*idem*). El concepto positivista de objetividad es inoperante en el universo de estos recintos –y en cualquier otro, me atrevo a creer–, y hoy sabemos que es una construcción.

No obstante, Rubín de la Borbolla aseveraba, con cierta ingenuidad y apasionado optimismo –que ahora, en un desencantado posinicio de siglo XXI, podríamos envidiar–, que “el museo es la más libre y democrática institución de cultura. El aula y la biblioteca implican ya una cierta selección”. Claro, afirmar de manera contundente que el museo educa

–en un periodo que la SEP tenía un liderazgo educativo real, ostentaba un poder de alcance nacional y vivía una postrera fase de fortalecimiento del sector escolar en el nivel básico– no sólo atendía a un cálculo político, sino que respondía a un consenso evidente entre los funcionarios culturales, convencidos de que la misión primordial de todo museo es justamente la educación extraescolar.

Por mi parte, considero que un museo no necesariamente debe plantearse como meta la educación de sus visitantes, aunque sigue siendo un argumento crucial en cualquier alegato que intente convencer a la siempre reacia clase política de invertir en la creación y el fortalecimiento de las instituciones culturales. Por supuesto, todo guión curatorial y museográfico, cada programa expositivo, representa un ensayo de interpretación y una toma de posición que responde a cuestiones históricas, contextuales e incluso a modas museales internacionales.

Además, Rubín de la Borbolla también emitió un argumento gremial: sólo los investigadores y directivos de museos especializados en las colecciones que resguardan estaban llamados a diseñar y operar guiones curatoriales y museográficos. Esto con la evidente intención de privilegiar la visibilización del objeto patrimonial con base en sus aportaciones históricas, arqueológicas, antropológicas y etnográficas, dejando voluntariamente de lado presentarlo de acuerdo con sus características



México, D. F., abril de 1957.

MUSEO NACIONAL DE ANTHROPOLOGIA ARCHIVO HISTORICO

C. Presidente Constitucional de la República Mexicana. Don Adolfo Ruiz Cortines. Presente.

La riqueza arqueológica, etnográfica, folklórica y, en general, antropológica de México, coloca a nuestro país en una posición envidiable entre todos los demás del mundo. Es uno de sus tesoros más genuinos e inagotables, objeto de internacional admiración y estudio.

Todas estas maravillosas manifestaciones de nuestro patrimonio cultural deben por todos conceptos exhibirse en un local digno y apropiado. Un nuevo Museo Nacional es una de las exigencias culturales más evidentes que tiene el país, considerando sobretudo el prestigio creciente que México adquiere por sus recientes realizaciones de índole social, económica y educativa.

El actual edificio en donde se aloja el Museo Nacional de Antropología, antigua Casa de Moneda en la época colonial, adolece ya de insuperables y graves inconvenientes:

a) La inseguridad del edificio. - Según dictámenes periódicos de prestigiosas Compañías de Seguros, el actual Museo Nacional ofrece muy limitada defensa en contra de riesgos tales como incendio, temblor, robo y accidentes similares. Las condiciones del Museo son, por lo tanto, diametralmente opuestas a las más elementales que deben existir en cualquier museo moderno. El estado de techos, pisos, instalaciones eléctricas y sanitarias, bodegas, alarmas contra incendio o robo, etc., es tan precario que hace temer la ocurrencia de un desastre que tendría repercusión mundial ya que el Museo aloja un inmenso número de tesoros artísticos insustituibles.

b) Su insuficiencia. - El espacio disponible en el actual edificio es muy limitado, dada la cuantía de las colecciones que se tienen. Las bodegas se encuentran atestadas de materiales extraordinarios de todo género, que el público nacional y extranjero desconoce por no existir ya salones en los cuales exhibirlos. Más aún, ciertos aspectos básicos de nuestra riqueza an-



Handwritten signature



- 2 -

MUSEO NACIONAL DE ANTHROPOLOGIA ARCHIVO HISTORICO

tropológica se encuentran muy pobremente representados en el Museo, como, por ejemplo, la incalculable variedad de la Etnografía del país. Otros más, como la Antropología Física y Social, la Lingüística, la Prehistoria, etc., carecen totalmente de salas en las que se muestre al pueblo su desarrollo e importancia en la integración de nuestra nacionalidad.

c) Su impropiedad para las necesidades de un museo moderno. - La distribución general, salas, pasillos, etc., del actual edificio, proyectada en la época colonial y para fines muy distintos a los de un museo, representa un obstáculo muy grave para la debida exhibición de nuestros tesoros. Esta circunstancia origina múltiples y cuantiosos gastos en cualquier sala nueva que se proyecta. La ausencia total de salones de descanso, de conferencias y proyecciones, de restaurant o fuente de sodas, y la rudimentaria situación de las instalaciones sanitarias, hacen del actual museo un establecimiento incómodo y poco atractivo para el visitante.

Desde el punto de vista de la investigación el Museo no ofrece los requisitos más indispensables que debe llenar para el desarrollo de un trabajo eficiente por parte de sus técnicos. Faltan salones de estudio y experimentación, talleres de museografía, laboratorios adecuados y amplias bodegas en las cuales se almacenen los materiales limpios y ordenadamente.

La misma localización del actual museo, finalmente, evita que esta importantísima institución nacional sea bien conocida y admirada. Situado como está en un punto de difícil acceso e intenso tránsito, sin posibilidades de estacionamiento de vehículos, el Museo Nacional tiene una visita anual reducida en comparación con otros museos de la capital de secundaria importancia, pero favorecidos por una mejor localización.

Los beneficios que un nuevo y gran Museo Nacional reportarían al país serían cuantiosos e inmediatos: la misión trascendental de dar a conocer a nuestro pueblo, y al extranjero que nos visita, las raíces y el proceso de integración de nuestra cultura milenaria, la más brillante de América, se vería sola en esta forma dignamente cumplida.

La labor que el Museo Nacional puede desarrollar, como instrumento de acción social, debe materializarse en



Handwritten signature

Luis Avelayra Arroyo de Anda, "Memorándum al presidente Adolfo Ruiz Cortines", 3 pp. mecanografiadas con rúbrica, vol. 174, exp. 31, abril de 1957, ff. 114-120

Fotografía © Fondos Fotográficos del AHMNA (archivo digital), INAH-Conaculta-Canon

formales, con sus valores estéticos.⁷ El monolito como arte, si bien fue una discusión reactivada entre 1959 y 1964, fue una estrategia materializada en los museos privados, en especial en el Anahuacalli de Diego Rivera y, una década después, en el Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo de Oaxaca. En cuanto al MNA, Rubín de la Borbolla retomó en buena medida las propuestas emitidas durante su gestión como director de ese recinto y, al desarrollar el perfil, vocación y guiones curatoriales del nuevo museo, reveló las pugnas entre diversos grupos de poder en el interior del INAH:

Aunque se han hecho varios proyectos de edificios para los museos nacionales, el más importante de ellos es el que se elaboró para el Museo Nacional de Antropología hacia el año de 1950. En este trabajo participaron técnicos del referido museo y arquitectos de la Secretaría de Bienes Nacionales, quienes, además de formular un minucioso programa, propusieron reformas radicales al funcionamiento de esta institución. Estudiaron la arquitectura de museos, las experiencias positivas y negativas de las diversas escuelas arquitectónicas; los sistemas de organización y funcionamiento de diversos tipos de museos; los equipos, mobiliario, laboratorios, sistemas de iluminación, ventilación, catalogación, servicios de reparación y conservación, además de estudiar programas científicos y educativos diversos [...] Los



- 3 -

MUSEO NACIONAL DE ANTHROPOLOGIA ARCHIVO HISTORICO

provecho de México. Un buen museo, moderno y científicamente planeado, es en cualquier país la mejor de las escuelas. La educación que imparte es visual, directa, atractiva, y por consiguiente la más efectiva de los sistemas pedagógicos conocidos.

Además, no hay que olvidar el enorme atractivo que para el numeroso turismo extranjero tendría un gran museo como el que se propone construir. Este turismo, que representa una de las más productivas industrias del país, viene a México atraído, en su mayoría, por la riqueza de nuestra arqueología y nuestras tradiciones indígenas, pasadas y presentes.

El nuevo Museo Nacional de Antropología debe construirse, para orgullo de México y de Hispanoamérica, dentro del menor plazo posible. Debe situarse en un lugar grato, abundante hallazgo y gusto en una visita que, al mismo tiempo, eleve su nivel cultural y le sea básica para valorar su tradición y afirmar su patriotismo.

El Instituto Nacional de Antropología e Historia cuenta entre su patrimonio legal con un magnífico terreno situado a las puertas de uno de los parques de recreo más hermosos del Continente: el Bosque de Chapultepec. El nuevo Museo Nacional, construido en esa zona a la que acuden decenas de miles de personas semanalmente, será factor poderoso que contribuya al engrandecimiento intelectual, de este numeroso contingente de población. El Bosque de Chapultepec, asimismo, contará en esta forma con un gran atractivo más que se sumaría a la ya importante Unidad Artística y Cultural del Bosque.

No dudamos un solo momento que usted, Señor Presidente, cuyo afán y labor en beneficio del engrandecimiento material, social y cultural de México es tan evidente, acoga este llamado de todas las instituciones nacionales de alta cultura para que México cuente en breve con un Museo Nacional digno de albergar sus más auténticos tesoros.



Handwritten signature

otros proyectos, algunos muy recientes, están tan alejados de lo que pretenden resolver que no vale la pena comentarlos (*idem*).

Por lo tanto, Rubín de la Borbolla pedía que fuera el esquema de 1948-1950 el evaluado por parte de una comisión técnica, con lo que desechó el del ex director Aveleyra. Puesto que ambos continuaron colaborando en el proyecto, que remató con la apertura triunfal del MNA en septiembre de 1964, queda claro que, aunque no sin tensiones, se alcanzó cierto grado de concertación y se incorporaron propuestas de otros actores protagónicos, dado que se convocó a la elite intelectual del INAH, proveniente de diversas redes de poder internas, del pasado y del presente. Todos ellos debieron negociar con otros influyentes agentes culturales externos que ostentaban un liderazgo indiscutible, como el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.⁸ Mucho más desdibujada quedó la injerencia de la entonces subsecretaria de Cultura, Amalia Castillo Ledón, y del propio titular de la SEP, Jaime Torres Bodet, quienes –hasta hoy, como todo lo indica– no lideraron la citada reforma museal.

Hoy, cuando la tan anhelada modernización museal cuenta con más de 50 años de haberse materializado, los académicos apenas estamos iniciando un proceso colectivo de investigación crítica de la historia de las instituciones culturales. En cuanto al estudio de los dictámenes y proyectos de sustitución de la sede que desde 1865 ocupaba el antiguo Museo Nacional, se trata de un ejercicio en fases preliminares. Hoy son protocolos extraviados y olvidados. Un número incalculable de materiales primarios para historiar el proceso modernizador continúan inéditos en diversos archivos oficiales. Su estado actual es un enorme obstáculo, puesto que muchos de ellos carecen de instrumentos de consulta e incluso de inventarios. Con la excepción de muy pocos, como el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA), nuestros repositorios documentales son prácticamente inaccesibles.

Más aún, hace falta definir parámetros para el análisis de la problemática museal contemporánea en México; tengo para mí que conviene construir un marco conceptual aparejado con la realización de remodelaciones innovadoras de programas curatoriales y museográficos para evitar, en lo posible, que carezcan de una visión integral en cuanto a lo que necesita un museo para su indispensable puesta al día. Lo anterior requiere una reflexión gremial y la búsqueda de consenso como paso previo a la instrumentación de una segunda reforma museal que releve la modernidad anacrónica de un porcentaje alto de nuestras instituciones culturales, muchas de éstas categorizadas con el rango de emblema cultural de la patria, como el Museo Nacional de Antropología, la icónica “joya de la corona” republicana inaugurada en 1964. †

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA

Notas

- ¹ Estoy en deuda con Itzel Rodríguez y Peter Krieger por la revisión de este texto.
- ² Formaba parte de la red de poder del entonces director del INAH, Eusebio Dávalos Hurtado, razón por la que entre 1956 y 1960 fungió como director del MNA y, entre 1960-1964, como director del Departamento de Planeación de Museos.
- ³ Director del INAH entre 1957 y 1968, año de su muerte.
- ⁴ La propuesta oficial se presentó en abril de 1957, y el sexenio concluía formalmente el 1 de diciembre del siguiente año.
- ⁵ Entre 1940 y 1946, con Manuel Ávila Camacho, se definió el espacio que constituiría Ciudad Universitaria y se hicieron los trámites iniciales; la edificación se inició en el periodo presidencial de Miguel Alemán, quien protagonizó una ultrapromocionada ceremonia de preinauguración, en vista de que se encontraba por concluir su periodo y todavía faltaba 10%. Con Ruiz Cortines se concluyó, y en 1954 empezaron las clases. Sobre el tema véase Lizárraga y López (2014).
- ⁶ Agradezco profundamente al personal del AHMNA, en especial a Ana Luisa Madrigal Limón, las facilidades que me proporcionaron para la consulta.
- ⁷ Es una proclama contra curadores y museógrafos profesionales que gozaban de alto prestigio por sus ensamblajes en territorio nacional, por los pabellones mexicanos articulados en ferias universales y por las afamadas muestras desplegadas en museos emblemáticos de las capitales del mundo. El más exitoso era, como es conocido, Fernando Gamboa. “Sólo los hombres de ciencia pueden llenar los museos, clasificarlos, ordenarlos y presentar de manera útil al público la riqueza acumulada en objetos, datos, conocimientos y experiencia [...] No es suficiente el colorido de los salones y de las vitrinas, ni la iluminación, ni la colocación de letreros y cédulas explicativas, lo más importante son los temas explicados objetivamente [...] En algunos casos se ha suplantado el criterio científico y didáctico por un afán meramente artístico que ha convertido la museografía en verdadera *escenografía*” (*idem*). Este párrafo explica buena parte de las diferencias, que aún perduran, entre la museografía que caracteriza al INAH y la que distingue al INBA.
- ⁸ Oficialmente, su puesto durante el sexenio fue de jefe del Departamento de Obras Escolares de la SEP.

Bibliografía

- Aveleyra Arroyo de Anda, Luis, “Memorándum al presidente Adolfo Ruiz Cortines”, México, Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA)-INAH, abril de 1957.
- Garduño, Ana, “La utopía construida. El museo en el bosque de Chapultepec”, en *Museo Nacional de Antropología. 50 aniversario*, México, INAH, 2014.
- Lizárraga Sánchez, Salvador y Cristina López Uribe (eds.), *Habitar CU. 60 años. 1954-2014*, México, UNAM, 2014.
- Marquina, Ignacio, “Principales actividades del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México en 1943-1944”, en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1937-1948)*, vol. 7, núms. 1-3, enero de 1943-diciembre de 1944.
- Rubín de la Borbolla, Daniel F., “Programa general de museos para México (proyecto)”, México, AHMNA-INAH, 22 de mayo de 1959.
- _____, “El Museo Nacional de Antropología de México: 1949”, en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1937-1948)*, vol. 12, núm. 1, enero-diciembre de 1949, pp. 143-146.
- _____, “El Museo Nacional de Antropología de México: 1948”, en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1937-1948)*, vol. 11, enero-diciembre de 1948, pp. 126-129.



Arreglos a la fachada de la Sala de Monolitos, ca. 1935 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNMH-INAH-Conaculta, MEX.A-3 T-1 P-16:F-5

El signo de la muerte: el museo como recurso y discurso fílmico

Juan Solís*



CINEMATOGRAFICA
INTERNACIONAL S. A.
PRESENTA A

CANTINFLAS en **"EL SIGNO DE LA MUERTE"**

con **MEDEL, CARLOS ORELLANA, ELENA D'ORGAZ y TOMAS PERRIN** • Distribucion: **AZTECA FILMS, Inc.**

PRINTED IN U. S. A.

[...] Puede que las cosas no hayan pasado exactamente como vamos a representarlas. Pero también es posible que no hayan sucedido como las cuentan los historiadores. A lo mejor fueron como nos gustaría que hubieran sido.
SALVADOR NOVO, “Joven indígena”, en *Cuauhtémoc*

La noche del 23 de diciembre de 1939, el actor Mario

Moreno, *Cantinflas*, demostró que además de talento poseía el don de la ubicuidad. Su nombre se anunciaba en la marquesina del Cine Rialto, un bello foro inaugurado en el centro histórico de la ciudad de México, con la presencia de Agustín Lara, *Toña la Negra*, los hermanos Martínez Gil y *Cantinflas*, “el genial intérprete del alma mexicana” (*El Universal*, 1939: 12). El actor, famoso por su particular modo de hablar, también pisó esa noche el escenario del Teatro Follies Bergeré, en Garibaldi, para estrenar dos tandas: *Cantinflas camionero* y *Entren santos peregrinos*. Sin embargo, su nombre también ocupó esa noche otra marquesina: la del Cine Alameda, donde se estrenaba la película *El signo de la muerte*.

Filmada en la ciudad de México en 1939, se trataba de la décima cinta del experimentado y prolífico director chihuahuense Chano Urueta (1895-1979), donde se cuenta la historia de un famoso arqueólogo, el doctor Gallardo, que pretende restituir el dominio de la raza indígena a partir del sacrificio de cuatro doncellas, tal como lo marca un códice. El periodista Carlos Manzano y su novia, Lola Ponce, con la ayuda de *Cantinflas*, se encargan de echar a perder sus planes. Producida por Cinematográfica Internacional S.A. (CISA), con locaciones en el Museo Nacional, la película tenía en su elenco a *Cantinflas* y Medel, así como a Carlos Orellana, Elena D'Orgaz, Tomás Perrín y Matilde Corell. Contaba con la participación de Salvador Novo en la producción, la dirección artística y el guión; el compositor Silvestre Revueltas en la música, y el pintor Roberto Montenegro en la subdirección artística.

El objetivo de este artículo es destacar la presencia del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía en *El signo de la muerte* no sólo como espacio escenográfico, sino sobre todo como generador de un discurso filmico. Se analizará la manera en que Novo, mediante el guión, destacó el papel de ese recinto como repositorio de una memoria viva, lo cual coincidía con las ideas sobre el pasado prehispánico latentes en algunas de sus obras de teatro.

ENTRE CRÍMENES Y MOSQUETEROS

En su artículo “*Cantinflas al set*”, Novo cuenta que en 1938 el productor Felipe Mier, quien estaba en Nueva York, se comunicó con él para pedirle que escribiera una película de misterio en la que participaran *Cantinflas* y Medel, cuyo título fuera “Los dos mosqueteros”. Novo sería el productor

asociado, así que acató la solicitud con la experiencia que le habían dado sus dos incursiones cinematográficas previas: *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938) y *El capitán aventurero* (Arcady Boytler, 1938). Al escritor le disgustaba el título sugerido por Mier, de modo que escribió el guión de una película que se llamaría “El crimen del museo”, la cual, si bien buscaba romper la dupla creada por *Cantinflas* y Medel en *Águila o sol*, de Arcady Boytler (Novo, 1939: 100), terminaba por conservarla en una pareja de detectives especializados en disfrazarse, encargados de una agencia de “detectivismo, criminalismo, turismo y sonambulismo”.

En la trama, ambos guían a un grupo de turistas por diversos sitios, incluido el Museo Nacional, de donde han sido robados unos códices. Al estar en la Sala de Monolitos, una turista descubre a una mujer muerta sobre una piedra de sacrificios. El asesinato, a decir del doctor Gallardo, director del museo, debe de haber sido perpetrado por un fanático obsesionado con la “Leyenda de Taxco”, según la cual tres doncellas deben ser sacrificadas para secar el corazón de los hombres blancos y que vuelva a reinar la raza oprimida. El periodista Carlos Gallardo se encarga de investigar el crimen, en el que se verá involucrada su novia, la reportera cinematográfica Lola Ponce, quien porta una marca en la mano que la señala como la última doncella a sacrificar (Novo, 1938a: 1-8).

Pese a que se quedó en papel, “El crimen del museo” era una historia más moderna y ágil que *El signo de la muerte*, ya que mostraba a Lola Ponce como una mujer independiente –distinta a las mujeres sumisas que poblaban las películas de la época–: una reportera cinematográfica del periódico oficial *El Nacional* que competía profesionalmente con su novio. Luego de ganarle la primera plana, le dice a Carlos: “Te he demostrado que sé hacer algo más que describir la voz angelical de Greta Garbo y las medias de golf de George Cooper. He invadido tus dominios sagrados. ¡La primera plana! ¿Eres capaz de guardarme rencor por ello?” (Novo, 1938b: 29).

Una segunda versión fue la titulada “Los dos mosqueteros”, en cuyo guión, firmado por Novo y Salvador Martínez de la Vega, el poeta se acerca a lo que sería *El signo de la muerte* (Novo, 1938c: 1-51). En el archivo de Novo, a este guión lo preceden dos sinopsis distintas: una con el nombre de “El signo de la muerte”, que paradójicamente es una versión distinta a la cinta final, y otra sin título, pero que responde a lo expuesto en el guión de “Los dos mosqueteros”, título que al parecer se empeñaba en mantener el productor. La historia tuvo variantes en todas sus versiones, pero en general se conserva el argumento: un documento de carácter prehispánico alude a una leyenda en la que hay que sacrificar doncellas para que la raza mexicana reine de nuevo; un mago identifica a las víctimas; un arqueólogo realiza los sacrificios, y un periodista lo descubre, mientras su novia es una de las mujeres a

punto de ser asesinadas. Y todo sucede alrededor del Museo Nacional y sus colecciones.

CON LOS CÓDICES YA CAMBIA, PORQUE ES UNA COSA CODICIADA...

En el guión de “El crimen del museo”, el documento que desata la trama es el Códice de Taxco, pieza robada del museo pero que en realidad posee su director. En una de las sinopsis de *El signo de la muerte*, los asesinatos surgen de la tradición oral: la “Leyenda de los siete corazones”, en la que supuestamente cree un pueblo indígena que habita en el pueblo de Tizoc, en la sierra de Hidalgo (Novo, 1938d: 1), mientras que tanto en el guión de *Los dos mosqueteros* como en la sinopsis definitiva y enviada a los exhibidores de *El signo de la muerte* se alude al Códice Xilitla, en el cual, de acuerdo con la trama, se asienta que “[...] el día en que el último descendiente de Quetzalcóatl logre bañar con la sangre de cuatro doncellas predestinadas a la piedra de los sacrificios, los corazones de los hombres blancos se secarán y el hijo de Quetzalcóatl volverá a reinar sobre todos sus súbditos” (Novo, 1938e: 1).

Ambos documentos y la leyenda son apócrifos, si bien el Códice Xilitla, al menos nominalmente, constituye una intersección de dos prácticas religiosas: una ficticia y otra real. En la película es el código que ordena los sacrificios de las doncellas, mientras que, en el plano real, un documento –o fragmento– del mismo nombre forma parte de una doctrina religiosa surgida en la ciudad de México a mediados del siglo XIX, conocida como espiritualismo. Esta doctrina fue fundada por Roque Rojas, quien de acuerdo con los archivos de la Iglesia Mexicana Patriarcal de Elías “desciende, por el lado materno, del sacerdote otomí Xólotl, quien oficiaba en el Templo del Sol durante la Conquista española. A Xólotl se le reveló que de su stirpe nacería el Verdadero Hijo del Sol, cuya misión en



El signo de la muerte, 1939 Fotografía © Colección Filmoteca UNAM, carpeta 110, foto 3



El signo de la muerte, 1939 Fotografía © Colección Filmoteca UNAM, carpeta 110, foto 10

la Tierra sería salvar a los indios oprimidos. Tal profecía quedó grabada, por puño de Xólotl, en un documento conocido como el Códice Xilitla” (“Espiritualismo”, 2009; véanse Ortiz, 1990; Lagarriga, 1974).

Más que la veracidad histórica, lo que buscaba la película era llamar la atención sobre la importancia de los códices como testimonios del pasado prehispánico y los utilizó para revitalizarlos a través de una ficción cinematográfica.

ESA PIEDRA PESA... PUES SEGÚN COMO LA CARGUE USTED...

En la cinta, el Museo Nacional es algo más que una locación; conserva su carácter de institución que responde a los fines plasmados en el artículo I de su *Reglamento* de 1922: “La adquisición, clasificación, conservación, exhibición y estudio de objetos relativos a la antropología física o somatológica, la etnología, la arqueología y la historia de México” (*Reglamento...*, 1990: 8). Además de la investigación, la función del museo que más destaca en la película es la exhibición. En la secuencia inicial se aprecian objetos de suma importancia, como la Chalchiutlicue, la Piedra del Sol, la Coatlicue y la Piedra de Tizoc.¹ Un cuchillo de obsidiana pasa de ser una pieza de exhibición a un arma homicida o un instrumento ritual. En todo caso recupera su función primigenia, y lo hace en su calidad de objeto sagrado y útil, evadiendo precisiones históricas. Las colecciones del Museo Nacional funcionan así como caja de herramientas al servicio del relato fílmico.

Si bien en la película se observan imágenes en las que luce la Sala de Arqueología del antiguo museo, el patio, así como la Sala de Historia, lo más probable es que la única sala filmada *in situ* haya sido la de Monolitos, mientras que las demás debieron de ser recreadas en el *set*. Según un documento que contiene las órdenes de trabajo del equipo, sólo se usaron dos locaciones para las escenas de ese recinto: la Sala de Monolitos y la calle. En estudio se reconstruirían la sala de conferencias, la Histórica, la de Alfarería y la de Antropología (“Órdenes...”, 1938: 1-3).² De ser así, se entendería por qué Novo, en un texto posterior sobre la cinta, al referirse al museo, sólo aludió al Salón de Monolitos (Novo, 1939: 104). Por otro lado, se comprendería por qué la Sala Histórica sirvió como escenario para *sketches* irreverentes, donde los actores interactúan con maniqués de personajes históricos o con piezas, como aquella singular secuencia en que, ya ebrios, Medel y *Cantinflas* comienzan a alucinar que el primero es Maximiliano y el segundo, Carlota. Suben a la carroza y se duermen en el interior de la misma.³

A quien se le habrían encargado los detalles de la decoración de las salas reconstruidas en el *set* fue al pintor Roberto Montenegro, quien fungió como subdirector artístico,⁴ cuya presencia se percibe en la decoración del templo mexica,⁵ con símbolos que aluden a la Luna –similares a la imagen del astro con conejo que aparece en el Códice Borgia–, o una

deidad con cabeza de cráneo, pintada en la pared, que parece inspirada en la imagen de Mictlantecuhtli, dios mexica del inframundo, reproducida en el Códice Borbónico.⁶ Destacan las serpientes emplumadas que rematan los extremos de las escaleras, así como las reproducciones de la Coatlicue y del Quetzalcóatl antropomorfo. El acervo del Museo Nacional proporciona a la cinta una valiosa fuente iconográfica. Urueta, su director, aportó a este discurso rasgos que buscaban imitar o aprovechar lo aprendido con Serguéi Eisenstein,⁷ sobre todo en las secuencias del templo mexica o en la de montaje que fungió a manera de introducción.

Al servicio del relato se puso el talento del gran compositor Silvestre Revueltas, quien para 1939 ya había trabajado en la musicalización de *Vámonos con Pancho Villa*, de Fernando de Fuentes (1936), y *La noche de los mayas*, también de Urueta (1939). La elección de Revueltas no fue casual.⁸ Novo tenía claro que la música debía ser descriptiva, con teponaxtes, huéhuetls y caracoles. Pensó en Revueltas, quien “por muchos modos, es a Carlos Chávez como José Clemente Orozco es a Diego Rivera” (Novo, 1939: 104). Novo conservó en su archivo una tabla con las indicaciones para la música, donde se anota el número de rollo y secuencia, la descripción, la ubicación de la misma y la duración (“Indicaciones...”, 1938: 1). A decir de Eduardo Contreras Soto (1996: 165), a partir de la cinta filmada Revueltas creó al menos cinco temas básicos: para las presencias de Medel y Matlaltzin, para las escenas de procesiones y sacrificios, y para escenas violentas, mientras que *Cantinflas* no tiene tema.

RECURSO Y DISCURSO

Aunque la película fue un fracaso en taquilla, aunque la crítica de su tiempo prácticamente la ignoró⁹ y a pesar de que aún se le sigue tomando como una farsa sin ritmo, Novo estaba orgulloso de la obra que produjo y escribió, a la que consideraba “un nuevo ángulo de auténtico mexicanismo cinematográfico y una película de gusto universal” (1939: 105). A pesar de que participó en proyectos imprescindibles de actualización del teatro nacional, como el Teatro de Ulises,¹⁰ Novo siempre tuvo en cuenta en su obra dramática a la historia prehispánica. Como explica Frank Dauster (1974-1975: 17): “No hay en la obra de Novo alabanzas a la Revolución, ni cantos a sus líderes; lo que sí hay es un mexicanismo mucho más profundo, mucho más raigal y hondo”. Así lo demuestran sus diálogos *La Malinche* y *Carlota*, *Cauhtémoc* y *Eulalia*, la ópera cómica *El espejo encantado* y la obra *In pipiltzintzin o La guerra de las gordas*, en las que revisó con humor hechos históricos o leyendas prehispánicas.

Novo no hacía chistes a expensas del pasado; por el contrario, “ataca a los que han creado un pasado nacional a base de *slogans* y lemas”. De acuerdo con Dauster (*ibidem*: 20), “para Novo, de algún modo milagroso, Tezcatlipoca, Coatlicue o



El signo de la muerte, 1939 Fotografía © Colección FilMOTECA UNAM, carpeta 110, foto 8

Quetzalcóatl no son nada más nombres algo raros para embaucar a turistas, ni representaciones mitológicas de fuerzas naturales. Viven, son fuerzas que repercuten todavía en las actitudes vitales del pueblo mexicano, aunque vistas desde el lado cómico”. El escritor estaba convencido de que la historia era vista con solemnidad y que entre Quetzalcóatl y Cuauhtémoc había personajes, episodios y situaciones que el teatro mexicano no había aprovechado. En esa premisa se inscribe *El signo de la muerte*: en el aprovechamiento del pasado prehispánico para hacer un cine a la vez mexicano y universal. Dicho pasado tiene una fuente, que es el lugar donde se origina, desarrolla y se resuelve el drama: el Museo Nacional, al que se despoja un momento de su solemnidad estática para dotarlo de una vivacidad dinámica. Como bien lo expresó el autor:

Aunque no aparece un solo charro en *El signo de la muerte*, se trata sin embargo de una película mexicana por todos lados.

Pero presenta un mexicanismo inédito en el cine nacional: el fundamental, precortesiano mexicanismo de las leyendas contenidas en los códices y en los monumentos arqueológicos. Vemos en ella, por primera vez, ídolos, pirámides –todo el rico salón de monolitos del Museo Nacional–, y nos asomamos después a los ritos aztecas que un arqueólogo raro quiere resucitar en pleno 1939 (Novo, 1939: 105).

Ése es el valor de *El signo de la muerte*: recuperar el pasado albergado en el museo e incluirlo en una historia que no es –ni pretende ser– la oficial, y que sólo se jacta de constituir relato satírico. Tal es su eficacia: sacar al Museo Nacional y su valioso acervo de los discursos políticos para, por medio del humor, exorcizarlo de demagogia, y mediante el cine, volverlo recurso y discurso de una historia latente, de una idea más profunda de México ✚

* Investigador independiente

Notas

¹ No es casual que *Cantinflas*, en su calidad de guía, cuente a los turistas extranjeros la versión falsa, pero más popular, de la piedra de Tizoc: que se usó para sacrificar y que la canaleta —agregada en el siglo XVIII— era para que corriera la sangre de la víctima.

² Según este plan, la filmación en el museo se llevó a cabo el jueves 12 de enero, y la de la calle, el lunes 23. En total se habrían hecho 21 secuencias en set y 10 en locaciones: unas 438 escenas en 20 días de trabajo (cuatro semanas). Se comenzaba a filmar a la 8:00 a.m. y se terminaba antes de las siete de la noche, hora en que *Cantinflas* y Medel debían estar en el Teatro Follies para ofrecer sus funciones.

³ Esta secuencia, con un leve matiz homosexual, aparece sumamente detallada en la sinopsis sin nombre que suponemos que se trata de *Los dos mosqueteros*. Cuando ambos están en la carroza, se lleva a cabo una acción que frisa en lo surreal —justificado porque se trata de un sueño—: *Cantinflas* le pide a “Max” que encienda la radio y se oye el balido de una oveja. Por otro lado, es una constante en todas las versiones de la película que *Cantinflas* se disfraza de mujer y que en cierto sentido lo disfrute.

⁴ Un año después, Montenegro estuvo a cargo de la sección de arte popular de la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*, en el MOMA de Nueva York. Antonio Caso, de la sección prehispánica; Manuel Toussaint, de la de arte colonial, y Miguel Covarrubias, de la de arte moderno. Además, Montenegro formó parte del Patronato de las Artes e Industrias Populares que se encargó de crear, en 1950, el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares en el ex templo de Corpus Christi (Rubín, 1951: 121).

⁵ El templo mexica está reproducido en un plano a lápiz donde se detallan los lugares en que se llevarían a cabo los sacrificios, así como las escaleras y los sitios desde los cuales se realizarían los emplazamientos de cámara. En el guión se describieron las escenas y los movimientos de los actores, siguiendo la numeración contenida en este plano (“Plano...”, 1938: 1).

⁶ Ambas imágenes fueron reproducidas por Miguel Covarrubias en *El pueblo el Sol*, de Alfonso Caso (1993).

⁷ Para Chano Urueta hubo dos personas que lo influyeron: José Vasconcelos, en cuya campaña presidencial de 1929 participó activamente, y Serguéi Eisenstein, con quien convivió durante el rodaje de *¡Que viva México!*, en 1931. El director aseguraba que esta influencia era más latente en *La noche de los mayas*, *Los de abajo* y *El signo de la muerte*, filmadas en 1939 (Ciuk, 2000: 614).

⁸ Si bien en un documento que expone los créditos de la cinta se pone a Gonzalo Curiel como el encargado de la música, el elegido fue Silvestre Revueltas, tal como se hacía notar en la publicidad.

⁹ *Excélsior*, el diario aludido en la cinta, sólo publicó un comentario sin firma donde se alababa la historia, la dirección y la actuación de *Cantinflas* (“La película...”, 1939).

¹⁰ En 1928, Novo trabajó con un grupo de artistas que creó el Teatro de Ulises. El foro, ubicado en la calle de Mesones, en el centro histórico de la capital, constituyó un parteaguas en la historia del teatro nacional. Ahí Novo, Celestino y José Gorostiza, Gilberto Owen y Rafael Nieto, entre otros, tradujeron y montaron obras de Cocteau, O'Neill y Vildrac, con escenografías de Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos (Trifilo, 1962: 153).

Bibliografía

- Bitrán, Y. y R. Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, 2002.
- Caso, A., *El pueblo del Sol*, México, FCE, 1993.
- Ciuk, P., *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Conaculta, 2000.
- Contreras Soto E., “El signo de la muerte: Novo y Revueltas”, en *Un recorrido por los museos y archivos privados*, México, Asociación Mexicana de Archivos y Bibliotecas Privados, 1996.
- Dauster, F., “Lo prehispánico en el teatro de Salvador Novo”, en *Reflexión. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2ª época, vols. 3-4, 1974-1975.
- “Espiritualismo”, en *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana*, México, Facultad de Medicina-UNAM, 2009, en línea [http://www.medicinatradicional.unam.mx/termino.php?l=1&id=3132], consultado el 2 de junio del 2015.



El signo de la muerte, 1939 Fotografías © Colección Filmoteca UNAM, carpeta 110, fotos 16 (arriba) y 11 (páginas 56-57)

El Universal, 23 de diciembre de 1939.

Indicaciones para la música de El signo de la muerte, México, Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.10 (9/20), 1938.

Lagarriga Attias, I., *Magia y religión entre los espiritualistas trinitarios marianos*, México, INAH, 1974.

Novo, Salvador, “*Cantinflas a la set*”, en *Hoy*, 23 de diciembre de 1939, *apud* D. Maciel y G. García (comps.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM, 2001.

_____, “Sinopsis de ‘El crimen del museo’”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.16 (1/2), 1938a.

_____, “Guión de ‘El crimen del museo’”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.16 (2/2), 1938b.

_____, “Guión de ‘Los dos mosqueteros’”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.9 (3/3), 1938c.

_____, “Sinopsis de *El signo de la muerte*”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.9 (1/3), 1938d.

_____, “Sinopsis para exhibidores de *El signo de la muerte*”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.10 (2/20), 1938e.

“Órdenes de trabajo para la filmación de *El signo de la muerte*”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.10 (6/20), 1938.

Ortiz Echániz, S., *Una religiosidad popular: el espiritualismo trinitario mariano*, México, INAH (Científica, 220), 1990.

“La película nacional *El signo de la muerte* es una divertida farsa mezclándose el ambiente azteca y el moderno”, en *Excélsior*, 28 de diciembre de 1939.

“Plano del templo mexica en *El signo de la muerte*”, México, CEHM, Fondo Salvador Novo, DCXX-3, libros 5.10 (1/20), 1938.

Reglamento del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, INAH, 1990.

Rubín de la Borbolla, D. F., “El Museo Nacional de Artes e Industrias Populares”, en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, vol. 14, núm. 1, 1951.

Trifilo, S., “The Contemporary Theater in Mexico”, en *The Modern Language Journal*, vol. 46, núm. 4, 1962.





Guiones curatoriales, la idea

Carlos Germán Gómez López*

Cada vez son más los textos que muestran la forma en que se puede desarrollar un guión curatorial –también llamado científico, académico, etc.–. En la mayoría de éstos se le define como un instrumento técnico que contiene las líneas generales de la idea que da coherencia al conjunto expositivo y muestra las posibilidades temáticas en que se puede desarrollar esta idea mediante el espacio de exhibición. Dentro del guión curatorial se incluyen tablas en las que se pretende establecer la relación contenidos-acervo-espacio que se concretará en el montaje museográfico. Las formas para desarrollar estas guías son muy variables y dependen de la intención, del espacio, del acervo y hasta de los recursos que se tengan para llevarlos a cabo. El guión curatorial no es el reflejo definitivo del montaje museográfico, sino la base para que se desarrolle y proponga este montaje. De tal suerte, el guión curatorial se despliega como un recipiente y un ordenador de las ideas que los investigadores-curadores tienen y desean expresar en una experiencia espacial-sensorial-museística.

Dentro de una idea tradicional de museo, la investigación histórica, arqueológica, antropológica, estética y de otras disciplinas es la base que da sustento a las temáticas que se desarrollan en las diferentes exposiciones –permanentes, temporales, itinerantes–. Parecería que el conocimiento disciplinado, en sí mismo, es suficiente para otorgar las bases necesarias para que las ideas sean expresadas en textos, documentales o exposiciones en museos, entre muchas otras posibilidades. Sin embargo, es menester reconocer la distancia entre los conceptos académicos que pretenden sustentar a las investigaciones sistemáticas y las expresiones finales donde se vierten los resultados. En este sentido, no es lo mismo elaborar un texto para una publicación especializada, para un filme de carácter histórico o para una exposición de museo. Entre otras diferencias, hay que reconocer que cada expresión posee sus formas y sus estrategias comunicativas. Para el caso de los museos se han definido varias, entre éstas la didáctica, emotiva, reactiva, autogestiva –y otras más–. La primera de estas estrategias comunicativas es la más socorrida en los museos mexicanos, mediante la cual se procura que el visitante aprenda algo específico a lo largo de su recorrido por las salas de exhibición.

En México, los cedularios son la forma más empleada para manifestar a los visitantes los resultados de las investigaciones especializadas. Daría la impresión de que la lectura es una actividad vinculada, casi de manera inalienable, a la experien-

cia museal, y que sin lectura no hay sentido ni significado en la exposición. Además de la selección de piezas, los curadores-investigadores concentran sus esfuerzos en la elaboración de escritos que expresen los resultados de sus investigaciones especializadas en la exposición, y parecería que el acervo exhibido logra su cometido didáctico gracias a la orientación recibida en la lectura del texto de sala. No es raro el museo que tiene cédulas con un alto nivel de especialización, lleno de lenguaje técnico, poco conocido por el no iniciado, y además una distribución espacial pobre, una selección de objetos poco significativa y un montaje nada motivador.

Existe una ruptura tangible entre los conceptos que sustentaron la exposición y su realización museográfica. Quienes se aventuran a leer todas las cédulas podrían, eventualmente, captar el sentido general que los curadores quisieron aportar; sin embargo, llega a suceder que pasen en blanco también del discurso escrito, de modo que su experiencia espacial-sensorial resulte sumamente incierta. Ralph Appelbaum lo dijo de la siguiente manera, al hacer referencia al montaje de la exposición en el American Museum of Natural History. Debemos tomar en cuenta que “los visitantes absorben visceralmente la historia de la evolución por su recorrido, y no sólo conceptualmente a través de la lectura” (Appelbaum, 1998: 100). Si el énfasis estuviera en el recorrido y vivencia sensorial que hace el visitante y no en los conceptos técnicos o académicos que sustentan la idea, la experiencia museística podría cambiar radicalmente.

Sabemos que es imposible que el lenguaje represente todas las nociones que un objeto despierta en la mente y que ello genera una desproporción entre la palabra, el signo y la cosa referida. Las palabras dirán siempre menos de lo que cada cosa significa. Los objetos (cosas materiales), al hacerse presentes en el discurso, develarán frente al observador su espectacular complejidad, presentando, “bajo la forma de experiencia, más propiedades y relaciones de lo que cualquier signo pudiera elegir y valorar”. Cuando se construye sobre objetos materiales musealizados se reconoce la innegable ventaja del lenguaje museológico: la fuerza simbólica de esos objetos como elementos de presencia (Scheiner, 2006: 4).

Podríamos subrayar la necesidad de poner mayor atención en la experiencia espacial en sí misma, con propuestas de recorridos y piezas significativas colocadas intencional-



Arriba y abajo Exposición *Isis y la serpiente emplumada. Egipto faraónico*, Museo Nacional de Antropología, 2008 **Fotografía** © Fototeca CNIME-INAH-Conaculta, Gliserio Castañeda



mente con las cuales se enfrentará el visitante; esto es, una distribución espacial con sentido. Para enfatizar bien este señalamiento, es menester reconocer que existe una dimensión previa a la elaboración, desarrollo y montaje de un guión curatorial que, me parece, todavía no ha sido muy abordado en los textos museológicos y bien valdría la pena poner sobre la mesa de discusión, con la intención de construir mejores discursos museográficos en nuestro país: la idea que da origen a todo el planteamiento.

Las ideas emanan de la experiencia. Todos los pensamientos, por más abstractos que sean, tienen su origen en nuestras vivencias (Kant, 1997: 4). Para los que hemos desarrollado investigación histórica, el simple hecho de entrar en contacto con fuentes de primera mano, documentos, fotografías, muebles y cualquier tipo de vestigio del pasado puede ser fuente de una cantidad inagotable de ideas, hipótesis, nuevas interpretaciones, descubrimientos, etc. El seguimiento de la investigación abre el abanico a más ideas complementarias, críticas, replanteamientos o demostraciones. Antes de llegar a una conclusión, resulta común compartir ideas y perspectivas con otros investigadores y gente no especializada que puede incidir en nuestros planteamientos. Las ideas son constructos colectivos.

Aunque definitivamente social, el proceso de la memoria se inicia como un proceso individual, directamente vinculado al modo como el individuo se percibe a sí mismo, al mundo interior que lo habita y a su relación con el mundo exterior. Esta memoria “particular” se define por medio del cruce de movimientos voluntarios e involuntarios de la percepción, donde se entrecruzan constantemente experiencias del pasado y del presente. El pasado se proyecta en el presente bajo la forma de representaciones mentales y sensoriales, contribuyendo a formar “escenarios” donde el individuo se coloca como observador o como personaje (Scheiner, 2006: 3).

Para el momento en que las ideas –originadas individualmente– llegan al ámbito museal, existen algunos criterios que se emplean de manera genérica: las hipótesis son descartadas como ideas generadoras de exposiciones y se opta por interpretaciones que ya pasaron por filtros como la crítica, el replanteamiento y el enriquecimiento colectivo o la demostración. Antes de iniciar cualquier guión curatorial, las ideas han pasado por procesos largos y complejos. Sin embargo, es mi interés en este escrito poner énfasis en la necesidad de hacer mayores planteamientos reflexivos ante las ideas que dan origen a las exposiciones museales.



Exposición permanente del Museo Casa de Morelos, Michoacán, 2010 **Fotografía** © Fototeca CNME-INAH-Conaculta, Gliserio Castañeda



Exposición permanente del Museo Regional Michoacano, 2011 **Fotografía** © Fototeca CNIME-INAH-Conaculta, Gliserio Castañeda

Los curadores pasaron por un proceso en el que su investigación sistemática les procuró una explicación a algo que, en principio, les era ajeno, desconocido o incluso exótico. Su papel como comunicadores de experiencias en el ámbito museal consiste en ponerse en los zapatos de los posibles visitantes, reinventar su propia vivencia de conocimiento y crear una especie de mapa para que el público, en su ausencia, los siga y genere su propio significado a partir de los lineamientos esbozados:

El aprendizaje se produce cuando la progresión de información y experiencias crea un conjunto lógico y memorizable que continúa estimulando las emociones y las reflexiones personales de nuestros visitantes mucho después de que hayan abandonado el museo [...]

Nuestro trabajo, como diseñadores y planificadores de exposiciones, es hacer visibles, hasta cierto punto, estos hilos hasta proporcionar a una historia claridad, lógica, sentido común y profundidad [...]

Las galerías, recorridos y espacios de transición pueden servir como metáforas tridimensionales de gran escala que comunican la historia de un modo intenso y emocionalmente estimulante (Appelbaum, 1998: 99-100).

Me parece fundamental que la figura del curador no se encasille en el marco del investigador erudito y especializado. Además, es indispensable que se autodefinan como cierto tipo de comunicador. Para esto es insoslayable desarrollar las habilidades de la interlocución y establecerlas como el medio inevitable para transmitir valores de conocimiento. Así lo ha dicho Tereza Scheiner (2006: 7) en sus reflexiones museológicas:

Es esencial para los museos definir quién habla, y verificar muy claramente los lugares desde donde operan los discursos, procurando el equilibrio, pero sin silenciar la voz de aquellos que construyen las interpretaciones. Es también importante especificar a quién se dirige el discurso pues, como ya lo afirmamos anteriormente [...], al no dirigirse específicamente a nadie, el narrador anula al interlocutor [...] o se autoanula, permitiendo al receptor tomar su lugar y agregar, a cada hecho narrado, sus propios afectos [...]

El uso de lenguajes correctos de comunicación es un dato fundamental para la práctica museológica.

Para la elaboración de un posible diálogo entre especialistas y público en general resulta menester que el curador se ha-



Montaje de la exposición *Buda Guanyin. Tesoros de la compasión*, Museo Nacional de Historia, 2007 **Fotografía** © Fototeca CNIME-INAH-Conaculta, Gliserio Castañeda

ga a sí mismo preguntas que encaucen su conocimiento hacia el ámbito museístico: ¿esta idea puede ser transmitida en una experiencia espacial-sensorial-museográfica? ¿Es clara mi idea? ¿A quién me dirijo?

No todos los resultados de investigaciones especializadas son susceptibles de darse a conocer por medio de experiencias museográficas; sin embargo, se ha intentado a través de cedularios muy elaborados que tienen poca relación con el acervo que expone. En casos como éstos se percibe una ruptura entre la experiencia espacial y el discurso explicativo.

En este sentido, la segunda pregunta cobra mayor sentido: ¿es clara la idea que quiero transmitir? ¿Realmente se entiende el sentido a través de la experiencia museística? No es suficiente preguntarse si la idea está sustentada; también hay que cuestionarse, antes de que se inicie la elaboración del guión curatorial sobre la pertinencia de estas ideas en términos museales. Los conceptos ultraspecializados, los argumentos rebuscados, las ideas poco claras, pueden provocar una experiencia museal dispersa, ininteligible o poco atractiva.

Un posible aclarador de ideas consiste en tratar de definir lo siguiente: ¿a quién me dirijo? Si mi público es de especia-

listas, los conceptos complejos pueden ser la forma adecuada de establecer mi discurso, pero si mi exposición es para todo público, entonces mi idea –producto de la investigación más reciente, acuciosa y especializada– debe procurar un diálogo con amas de casa, adolescentes de secundaria, taxistas y cualquier persona con la suficiente curiosidad para entrar a un museo. ¿Tengo clara mi estrategia comunicativa? Si tenemos presentes estas consideraciones antes de iniciar cualquier guión curatorial, sin lugar a dudas enriqueceremos nuestros planteamientos museográficos.

Por último, es indispensable que en la interlocución entre especialistas y gente “de a pie” se cierre el círculo; esto es, no sólo el investigador debe tomar en cuenta a quién se dirige para hacer su propuesta, sino que también debe escucharlo con atención. El trabajo de la curaduría no debe concluir en el montaje y la inauguración, pues es ahí donde comienza la retroalimentación, por lo que hay que preguntar a la gente: ¿qué les pareció la exposición? ¿Les quedó alguna idea clara? ¿Su vivencia fue motivante? ¿Quedan convidados a visitar otros museos o exposiciones? Las respuestas no deberían ser ignoradas por los eruditos ❖

* Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, INAH

Bibliografía

- Appelbaum, Ralph, "Diseñar museos para el próximo siglo", en *Revista de Museología*, núm. 13, 1998.
- Caballero Zoreda, Luis, "La documentación museológica", en *XXXVIII Congreso del Anabad*, Bolivia, Anabad (Biblioteca Anabad, 4), 1988.
- Gaceta de Museos*, 3ª época, núm. 52, abril-julio de 2012.
- La Voz INAH*, año III, núm. 9, mayo-agosto de 2005.
- Domínguez Arranz, Almudena, "Museología participativa: la función de los educadores de museo", en José Manuel Iglesias Gil (ed.), *Cursos sobre el patrimonio histórico 7*, Reinosa, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, julio-agosto de 2002.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Taurus, 1997.
- Linares Pérez, Juan Carlos, "El museo, la museología y la fuente de información", en *Acimed*, núm. 17, 2008.
- Myrvili, Eleni, "Performativity, Virtuality and the Museum", en *Museology e-Journal*, núm. 4, octubre de 2007.
- Mairesse, François, *¿Ha terminado la historia de la museología?*, Bruselas, Museo Real de Mariemont/Icofom, 2007.
- Morales Moreno, Luis Gerardo, "Museológicas: problemas y vertientes de investigación en México", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. XXVIII, verano de 2007.



Izquierda y derecha Montaje de la exposición *Buda Guanyin. Tesoros de la compasión*, Museo Nacional de Historia, 2007 **Fotografía** © Fototeca CNME-INAH-Conaculta, Gliserio Castañeda



- Navarro, Óscar, "Museología e historia: un campo de conocimiento", en línea [http://www.icofom-lam.org/files/museos_y_museologia_critica_-_copia_2.pdf], consultado en diciembre de 2013.
- Ramos Fajardo, Carmen, "Técnicas documentales aplicadas en museología", en José López Yepess, *Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación. Teoría, historia y metodología de la documentación en España*, Madrid, Universidad Complutense de Granada, núm. 1, 2000.
- Roca, José Ignacio, "Curaduría crítica", en *Arte en Colombia*, Bogotá, Programa Johnnie Walker en las Artes 1998-1999/Biblioteca Luis Ángel Arango-Artaim, 1998.
- Sáez Lara, Fernando, "Una herramienta llamada plan museológico", en *Museo. XI Jornadas de Museología*, Madrid, Asociación Profesional de Museólogos de España, núm. 13, 2008.
- Scheiner, Tereza, "Museología e interpretación de la realidad: el discurso de la historia", en Mónica Risnicoff et al., *XXIX Encuentro Anual del Icofom. Museología, un campo de conocimiento*, Buenos Aires, Icofom (Memoria, Estudios Icofom, 35), 5-11 de octubre de 2006.
- Tappan Velázquez, Martha y Aarón Alboukrek, "El medio museográfico o el museo como texto", en *Ciencia-Academia de la Investigación Científica*, vol. 43, núm. 4, 1992.
- Mensch, Peter van, "Towards a Methodology of Museology", en Susan Pearce, *Objects of Knowledge*, Londres, Athlone Press (New Research in Museum Studies, 1), 1990.

RESEÑA

Museo Nacional de Antropología: 50 aniversario

Leticia Pérez Castellanos*

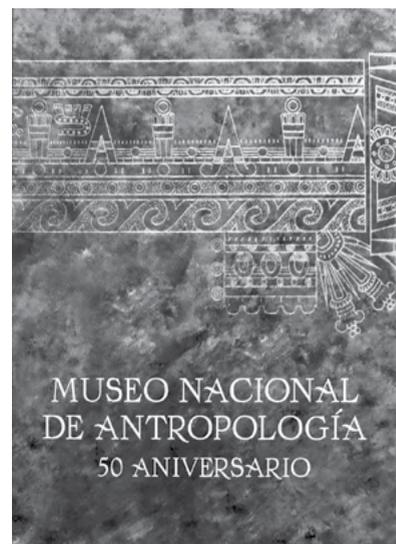
Es la víspera del 17 de septiembre de 1964 y en el recién construido edificio del Museo Nacional de Antropología (MNA) se ultiman los detalles de un proyecto que comenzó 19 meses antes, cuando se inició una de las empresas museísticas emblemáticas del siglo xx mexicano que proveerían de una casa digna a las colecciones ubicadas en la calle de Moneda 13, en el Centro Histórico de la ciudad de México. Especialistas, artistas, museógrafos, arquitectos y técnicos especializados se dieron a la tarea durante esos meses no sólo de desarrollar proyectos curatoriales dignos para ese nuevo espacio, sino incluso de plantear investigaciones a lo largo y ancho del país para dotar al MNA de colecciones con las que aún no contaba. De esta manera se complementaba el panorama, con una cierta ambición enciclopédica, de la historia prehispánica y la antropología del país.

Medio siglo después, en 2014, el MNA sigue siendo un ícono, un espacio de relevancia para la conservación y difusión del patrimonio mexicano, y como tal merecía un reconocimiento adicional a los eventos que se realizaron, uno que permanezca en el tiempo. Así, el patronato del museo editó un libro conmemorativo donde se compilan trabajos de investigación que ilustran diversos aspectos del recinto, no sólo los relativos a su sede en el bosque de Chapultepec, sino a su trayectoria, que pronto alcanzará 200 años.

Con una publicación presentada en dos ediciones –una comercial y otra de lujo–, la obra es un deleite iconográfico. Las fotografías e ilustraciones, seleccionadas cuidadosamente, lucen magníficas

en un volumen de gran formato (45 por 30 cm) con 275 páginas. La publicación abre con un grabado del artista mexicano Gabriel Orozco, *Circular de plumas*, 2014, que en la edición de lujo va firmado y numerado por tratarse de un original; lo siguen las presentaciones institucionales de rigor y los textos de reconocidos investigadores.

El contenido oscila desde textos que contextualizan la evolución del museo en el ámbito de la antropología mexicana –“La batalla por la antropología. El legado de Alfonso Caso”, de Salvador Rueda, y “El espejo que retrata. Un modelo a medida: el Museo del Trocadero de París”, de Antonio Saborit– hasta otros que hablan del museo en sí mismo y su paso por diferentes periodos, como el tránsito “Del gabinete de antigüedades al MNA. La identidad desenterrada”, escrito por Eduardo Matos; “Los años de prueba. La historia inédita de un origen”, de Miruna Achim; “La Galería de los Monolitos. Historia de la creación de la sala Mexica”, de Colette Almanza; “El museo olvidado. Un sueño naturalista”, de Frida Gorbach, o bien acerca de sus personajes: “Los dibujantes del Museo Nacional”, con texto de Thalía Montes, para continuar con los artículos que dan cuenta de la última y actual sede de esta institución: “La utopía construida. El museo del bosque de Chapultepec”, por Ana Garduño, y “Ramírez Vázquez, el



estratega. La arquitectura como herramienta”, de Frida Escobedo. El volumen se cierra con dos espléndidos anexos: “Cronología. Del Museo de México al Museo Nacional de Antropología (1825-1964)”, de Claudia Barragán, y “Directores del Museo Nacional de Antropología (1825-2014)”, de María Trinidad Lahirgoyen y Ana Luisa Madrigal.

Es de alabar este magnífico esfuerzo por abonar al conocimiento del desarrollo del Museo Nacional y del actual MNA. Sin embargo, se extraña una edición de menor costo y mayor facilidad para la lectura, o bien que se deriven varios artículos de divulgación sobre este suceso y la trayectoria de tan importante institución. ✦

FACEBOOK



Gaceta de Museos

TWITTER



@gacetademuseos

SÍGUENOS

* Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH



Carta de los meteoritos de México o regiones de la República en que han caído fierros y piedras meteóricas, formada bajo los auspicios de la Secretaría de Fomento por Antonio del Castillo, ingeniero de minas y director de la Escuela Nacional de Ingenieros y de la Comisión Geológica, escala 1:10 000 000, color, 32 x 49 cm, 1893

Fotografía © Biblioteca Rafael García Granados, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, Fondo Antonio Alzate

Carta de los meteoritos de México

Lucero Morelos Rodríguez*

Desde los albores del siglo XIX quedó comprobado que los meteoritos son objetos caídos del cielo, y desde entonces fueron objeto de investigación en el mundo entero. La elite científica mexicana también se sumó a este esfuerzo. Destacan los estudios realizados por las sociedades Mexicana de Geografía y Estadística (1833), de Historia Natural (1868), Alzate (1884) y Geológica Mexicana (1904), entre otras.

En 1889 los meteoritos fueron reconocidos en México como “patrimonio de la nación” mediante un decreto de ley que prohibía su venta, enajenación y fragmentación. Cuatro años después de este acontecimiento, en el marco de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento del Nuevo Mundo, se organizó en la ciudad de Chicago la *Exposición colombiana*. México envió a este certamen 3 021 bultos con diversos productos y obtuvo 1 777 premios. La variedad y riqueza minera de nuestro país resultó sobresaliente, en particular la exposición de minería, que incluía una muestra elaborada de minerales. Además, el Instituto Geológico de México presentó una rica colección de fósiles y mapas, entre los que destacaron la *Carta estadística minera de la República Mexicana* y la *Carta de los meteoritos de México*, que se hicieron acreedoras a un diploma.

La *Carta de los meteoritos de México* fue auspiciada por la Secretaría de Fomento y levantada bajo la dirección del geólogo e ingeniero de minas Antonio del Castillo (1820-1895), quien de manera simultánea se desempeñaba como director de la Escuela Nacional de Ingenieros y del Instituto Geológico Nacional. Ésta constituyó la primera carta en su tipo realizada en México y América Latina, dibujada y construida por el mexiquense Luis G. Becerril a escala 1:10 000 000, impresa a color, en 32 por 49 cm, la cual tomó como base el *Plano de los meteoritos* de 1889, confeccionado por la Comisión Geológica Mexicana, también a cargo de Del Castillo.

La simbología, representada por puntos rojos y azules, indicaba la ubicación de los meteoritos caídos en el territorio nacional. Asimismo destacan en líneas rojas continuas los caminos del ferrocarril existentes. La publicación de la *Carta de los meteoritos de México* estuvo acompañada de la exhibición de los meteoritos “más grandes hasta entonces conocidos en el mundo”, en el pórtico del Palacio de Minería, donde permanecen desde hace 122 años, constituyendo objetos de culto y admiración por todo el público ❖

* Instituto de Geología, UNAM



GACETA DE MUSEOS

Carta de los meteoritos de México o regiones de la República en que han caído fierros y piedras meteoricas, formada bajo los auspicios de la Secretaría de Fomento por Antonio del Castillo, ingeniero de minas y director de la Escuela Nacional de Ingenieros y de la Comisión Geológica

Escala 1:10000000, color, 32 x 49 cm, 1893

© BIBLIOTECA RAFAEL GARCÍA GRANADOS, IIH-UNAM, FONDO ANTONIO ALZATE

