

# GACETA DE MUSEOS

TERCERA ÉPOCA | OCTUBRE 2007 - MAYO 2008 | NÚMEROS 42-43



## World Press Photo en el Franz Mayer

Literaturas del exilio • Escocia y la Piedra del Destino • Tunick: del Zócalo al museo

**CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES**

**Presidente** Sergio Vela

**INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA**

**Director general** Alfonso de María y Campos Castelló

**Secretario técnico** Rafael Pérez Miranda

**Secretario administrativo** Luis Ignacio Sainz Chávez

**COORDINACIÓN NACIONAL DE MUSEOS Y EXPOSICIONES**

**Coordinador nacional** José Enrique Ortiz Lanz

**Directora técnica** Gabriela Eugenia López

**Directora de museos** Patricia Real Fierros

**Director de exposiciones** Juan Manuel Santín

**GACETA DE MUSEOS**

**Director fundador** Felipe Lacouture Fornelli †

**Editores** Mario Carrasco Teja, Érika Miller  
y Gerardo Villadelángel Viñas

**Redacción** Sabrina Farías Pelayo,  
Edmundo Saavedra y Axel Solórzano

**Fotografía** Gliserio Castañeda

**Corresponsal en Europa** Ma. Teresa Cervantes

**COMITÉ EDITORIAL**

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion

María del Consuelo Maquívar

Emilio Montemayor Anaya

Carlos Vázquez Olvera

Carla Zurián de la Fuente

**DISEÑO ORIGINAL**

**Fenómena**

**IMPRESIÓN**

**Impresión y Diseño**

**DISTRIBUCIÓN**

Norma Chávez

Guadalupe Hernández

**ISSN** 1870-5650

**Portada** Moisés Samán, España, *Newsday*, tercer premio en la categoría Vida Diaria del World Press Photo por la serie *Afganistán*

La fotografía, captada en mayo de 2006 en las afueras de Kabul, la capital del país, muestra una escuela abandonada habitada por varias familias. A cinco años de la invasión estadounidense, muchos de los afganos que han regresado a sus hogares enfrentan peores condiciones de vida que en los campos de refugiados de Pakistán, por lo que la cotidianidad se concentra en reconstruir los estragos de la guerra

**Fotografía** Moisés Samán/WORLD PRESS PHOTO



Instituto Nacional  
de Antropología  
e Historia



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes

# Sumario

## EDITORIAL

02 Lo que estuvo y ya no está

## DESDE LOS MUSEOS Y LAS EXPOSICIONES

04 Fotoperiodismo en el Franz Mayer

Mario Carrasco Teja

14 Literaturas del exilio

Julià Guillamon

22 Museo Regional de Guadalajara

Thalía Montes Recinas

26 Arterótico en La Constanca Mexicana

Édgar Alejandro Ramírez Soto

30 El Centenario en el Museo Nacional

Bárbara Reynoso López

## COLECCIONES Y ACERVOS

34 Escocia y la Piedra del Destino

Christina Martin

38 Museo de Historia Natural Alfredo Dugès

Gloria E. Magaña Cota y Óscar J. Polaco

42 Fantasía porfiriana en el Soumaya

Eva María Ayala Canseco

44 El álbum de Silvestre G. Mariscal

Samuel L. Villela F.

46 Nómadas en La Laguna

Leticia González Arratia

## COMUNICAR Y EDUCAR

48 El catálogo de *Persia: fragmentos del paraíso*

Edmundo Saavedra

## MUSEOS Y EXPOSICIONES EN PROCESO

52 Spencer Tunick en México

## DE LOS PÚBLICOS

58 Visiones y revisiones de la historia

Freire Rodríguez Saldaña

62 Visitas escolares

Luz Maceira Ochoa

## CONSULTAS Y CONSEJOS

66 Los comisarios de exposiciones

María del Consuelo Maquivar

70 Deterioro de colecciones

Martha Isabel Tapia González

## IDEAS DE IDA Y VUELTA

72 La vitrina del mes

*Julio Ruelas en el Munal*

74 La cédula del mes

*Julio Ruelas en el Estanquillo*

76 El material educativo del mes

*La guía infantil del Museo Nacional de Antropología*

78 NOTICIAS Y RESEÑAS

# Lo que estuvo y ya no está

Roland Barthes falleció en el hospital Salpetriere de París el 25 de marzo de 1980 —una muerte "incalicable", como la "indefinió" Jacques Derrida—, a un mes de que fue arrollado, entre un cuadro indescifrable de códigos y signos, por un camión de lavandería frente a la Sorbona, cuando regresaba de un almuerzo con Françoise Mitterrand. So pretexto de *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Paidós, España, 1990), el último libro publicado en vida por el semiólogo francés, Italo Calvino escribió a manera de epitafio ("En memoria de Roland Barthes", en *Colección de arena*, Siruela, Madrid, 2001, págs. 89-93):

Barthes distingue en el interés que una foto suscita en nosotros un nivel que es el del *studium* o participación cultural en la información o en la emoción que la imagen transmite, y el del *punctum*, o sea el elemento sorprendente, involuntario, conmovedor, que ciertas imágenes comunican [...] El ser traza rayos luminosos que emanan de algo que está presente, que está ahí. (Y ésta es la diferencia fundamental entre la fotografía y el lenguaje, que puede hablar de lo que no está.) Algo en la foto que miramos estuvo y ya no está.

Y concluye Calvino —cuya propia muerte, aquel 19 de septiembre de 1985, pasó inadvertida entre los mexicanos— que *La cámara lúcida* es "la aproximación progresiva a una definición de ese tipo particular de conocimiento que abre la fotografía, 'objeto antropológicamente nuevo'".

En términos similares, la presente edición de la GACETA DE MUSEOS es una suerte de diorama donde cada imagen y, por extensión, cada historia, cada objeto, cada acervo, depara al lector-visitante-espectador un anverso y un reverso de eso que "estuvo y ya no está" —forma de la "intuición del instante" de Gaston Bachelard—; experiencias, recuerdos, leyendas, pesadillas y espejismos de la humanidad captados en Afganistán, Escocia, España, Irán, Italia, Japón, Líbano, México y el Vaticano, vueltos materia perenne en la inocencia que resiste en vilo

## La tercera época en la red

Consulte la GACETA DE MUSEOS en internet. Para descargarla gratuitamente ingrese a la página del Sistema de Información Cultural (<http://sic.conaculta.gob.mx>) y en la liga de "Producción editorial" seleccione "Revistas" o "Publicaciones del ИМН". Si desea leer nuestras ediciones anteriores elija "Centro de documentación".

frente al curso de la guerra, en la nostalgia literaria del terruño, en la mar de temas y montajes que aspiran a ordenar el desarreglo colectivo.

Así, como ausencias presentes, incluimos una galería comentada sobre la itinerancia de World Press Photo en el Museo Franz Mayer; un comentario del crítico catalán Julià Guillamon sobre su curaduría para *Literaturas del exilio* en el Centro Cultural de España —guiño casual a esa "literatura portátil" del escritor barcelonés Enrique Vila-Matas—; un relato de Christina Martín en el que aborda, mediante una piedra de hados milenarios, la cordial rivalidad entre Escocia e Inglaterra, y el análisis de Samuel Vilela del álbum fotográfico del general Silvestre G. Mariscal precisamente como documento antropológico del Guerrero revolucionario.

La apertura de dos muestras simultáneas en el MUCA y el Museo de la Ciudad de México con obra del neoyorquino Spencer Tunick es motivo para ofrecer un *collage* de opiniones, referencias y conceptos a propósito del desnudo multitudinario que fotografió en el Zócalo capitalino, ejemplo simultáneo de lugar y no lugar, "palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación" (Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2004, págs. 83-84).

Por otro lado, la proximidad del bicentenario de la Independencia propicia dos miradas, una al Museo Nacional en 1910, a cargo de Bárbara Reynoso López, y otra a los festejos de 2010, por cuenta de Freire Rodríguez Saldaña. Además, un atisbo a la factura de un vestido de la colección del Museo Soumaya, la experiencia de un comisario de exposiciones y el proyecto museográfico para el Taller de Arterótico en La Constanza Mexicana.

"Adán y raza, azar y nada": identidad, caos y abandono confluyen en museos y acervos, vitrinas y plazas, lugares y no lugares donde, a la manera del palíndromo cortazariano, el ser humano se arroja a la caza de la mariposa que, diría Chuang Tzu, es instante, historia, memoria: intuición onírica de sí mismo ❖.

Los editores

## Fe de erratas

En el sumario del número 41 se lee "El Museo Arocena en Saltillo", si bien su sede es la ciudad de Torreón. La GACETA DE MUSEOS envía sus disculpas a Adriana Gallegos Carrión, autora del artículo, al museo citado y a nuestros lectores por el gazapo geográfico.

DESDE LOS MUSEOS Y LAS EXPOSICIONES



El alma en la •  
epidermis •

FotoSeptiembre World Press Photo en el Franz Mayer

Por un lado, escenas que no es dable adjetivar: desplazados, masacrados, desalojados, damnificados, todos ellos víctimas de catástrofes naturales, del odio interétnico, entre naciones, credos o –lo que desde siempre mueve al mundo– intereses económicos. Por el otro, el escorzo del bailarín congelado con el prodigioso obturador, la expresión en claroscuro de un cineasta que ha escudriñado el vicio y la virtud por ambos lados de la cámara, o la silueta alicaída de un *salaryman* japonés que, de espaldas al objetivo, es mimesis y síntesis de un Tokio emparedado entre la tradición y la metamodernidad.

"Si el hombre posee alma, ésta debe residir en la piel", escribió el japonés Kôbô Abe en *La mujer de la arena* (1962), certeza que diseccionó a fondo en *El rostro ajeno* (1964). Y es la epidermis de niños, mujeres y hombres el ánima que anima la exposición de World Press Photo, certamen anual convocado en Ámsterdam, Holanda, cuya itinerancia abarca más de ochenta ciudades de cuarenta países. En el marco de FotoSeptiembre, y como ya es tradición, la muestra llega a México en el Museo Franz Mayer –en colaboración con la Comisión Nacional de los Derechos Humanos–, que del 28 de septiembre al 28 de octubre acoge las fotografías ganadoras de la quincuagésima edición.

En otro año permeado por ignominia y fútbol, el premio World Press Photo of the Year 2006 correspondió al estadounidense Spencer Platt, de la agencia *Getty Images*, por una fotografía a color que muestra a un grupo de jóvenes libaneses ricos y despreocupados conduciendo un automóvil descapotable por el arruinado barrio de Haret Hrelk, en el sur de Beirut. El 12 de julio del año pasado el ejército is-

raelí inició un ataque por aire y tierra contra las bases de Hezbolá –organización islamista fundada en 1979 que cuenta con un brazo político y otro armado– asentadas en Líbano. Si bien Israel aseguró que la ofensiva se concentraría en objetivos de este grupo –células de guerrilleros y arsenales en zonas residenciales–, sus acciones dividieron a la opinión pública mundial por el bombardeo contra la población civil. La imagen fue captada el 15 de agosto, durante el primer día de cese al fuego, cuando miles de libaneses comenzaron el retorno a sus hogares. A decir de Michele McNally, presidenta del jurado y editora de fotografía de *The New York Times*, la instantánea muestra "la complejidad y la contradicción de la realidad en medio del caos".

Con la participación de ochenta mil fotografías –98% digitales, que han desbancado a los formatos tradicionales–, el jurado galardonó a sesenta fotógrafos de veintitrés países. Entre ellos, el mexicano Daniel Aguilar, de *Reuters*, obtuvo el tercer lugar en la categoría Temas de Actualidad por una instantánea obtenida el 18 de octubre en la ciudad de Oaxaca durante los enfrentamientos entre la policía y la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO).

Por gentileza de World Press Photo y el Museo Franz Mayer la GACETA DE MUSEOS presenta una selección de las imágenes ganadoras de este prestigioso concurso que, más allá del fotoperiodismo, ha devenido labor antropológica ❖

---

Mario Carrasco Teja

Con información de World Press Photo y el Museo Franz Mayer

## Las categorías del concurso

Además de la foto del año, existen diez categorías de premiación en las modalidades de fotografías individuales y series fotográficas: Noticias de Actualidad, Temas de Actualidad, Personajes de Actualidad, Fotografías de Acción, Reportajes Deportivos, Temas Contemporáneos, Vida Diaria, Retratos, Naturaleza, y Arte y Entretenimiento. Sin cuota alguna de participación, el concurso está abierto a cualquier fotógrafo, así como a agencias noticiosas, diarios y revistas de cualquier lugar del orbe que deseen postular algún trabajo. En la página electrónica [www.worldpressphoto.org](http://www.worldpressphoto.org) hay sendas galerías con los ganadores de la quincuagésima edición y las fotos del año desde 1955.

Spencer Platt, Estados Unidos, *Getty Images*, World Press Photo del Año 2006 por *Young Lebanese drive through devastated Beirut neighborhood, 15 August (Jóvenes libaneses conducen por un barrio devastado de Beirut, 15 de agosto –fotografía a color)*. La ofensiva israelí, que cobró un número indeterminado de víctimas, además de quince mil hogares y cerca de mil comercios dañados –según cifras del gobierno libanés–, concluyó con la entrada en vigencia, el 14 de agosto, de la resolución 1701 del Consejo de Seguridad de la ONU **Fotografías WORLD PRESS PHOTO**



**Izquierda** Nicolas Righetti, Suiza, *Rezo*, primer premio en Retratos por la serie *President Niyazov of Turkmenistan (El presidente Niyazov de Turkmenistán –color)*. El autoritario líder de ese país rico en petróleo murió a los sesenta y seis años de un ataque al corazón, en diciembre de 2006. Durante sus dos décadas en el poder Saparmurat Niyazov forjó tal culto a su personalidad que se hacía llamar *Turkmenbanshi –el Padre de los Turkmenistanos–* y escribió la *Ruhnama*, guía espiritual de lectura obligatoria. Incluso sustituyó los nombres de los meses y los días de la semana por el suyo y los de su familia. Nunca toleró la oposición y aplicó una rigurosa censura a los medios.

**Derecha** Daniel Aguilar, México, *Reuters*, tercer premio en Temas de Actualidad por *Accused burglar (Ladrón acusado –color)*. El hombre fue atado a un poste de luz durante los disturbios de octubre de 2006 en Oaxaca, tras ser capturado por miembros de la APPO. En el cartel se lee: ESTOY ASI POR... RATA. Entre las demandas del movimiento, que comenzó como una huelga magisterial, se encuentran la renuncia del gobernador Ulises Ruiz, mejoras salariales y la libertad de los presos políticos.

**Abajo** Paul Nicklen, Canadá, *National Geographic Magazine*, primer premio en Naturaleza por la serie *Leopard seal hunting, Antarctica (Foca leopardo cazando, Antártida –color)*. Estos animales son los más grandes depredadores y la segunda especie con mayor población de la Antártida. La reputación por su ferocidad aumentó en 2003, cuando una foca de cuatro metros de longitud mató a la joven científica británica Kirsty Brown.







**Arriba** Carolyn Cole, EU, *Los Angeles Times*, segundo premio en Arte y Entretenimiento por *Singer Debbie Davis prepares for her show, New Orleans (La cantante Debbie Davis se prepara para su espectáculo, Nueva Orleans –color)*. La intérprete se maquilla en los camerinos del teatro de Tipina, en la zona francesa de Nueva Orleans –ciudad arrasada por *Katrina* en 2005–, donde la tradición del *burlesque* se encuentra de regreso.

**Derecha** David Guttenfelder, EU, *The Associated Press*, primer premio en Vida Diaria por la serie *The lonely man, Tokyo (El hombre solitario, Tokio –blanco y negro)*. Un *salaryman* o trabajador de "cuello blanco" japonés lleva un estricto régimen laboral que afecta su vida social y familiar. El término también hace referencia al *karoshi* –muerte por exceso de trabajo–. Para aliviar la tensión, muchos *salarymen* se dedican a beber por las noches.

**Abajo** Peter Schols, Holanda, *Dagblad De Limburger/gpo/Reuters*, primer premio en Fotografías de Acción por la serie *Zidane's exit from World Cup final, Berlin, 9 July (La salida de Zidane durante la final de la Copa del Mundo, Berlín, 9 de julio –color)*. El *crack* del fútbol francés fue expulsado por un cabezazo contra el italiano Marco Materazzi. Su falta le costó la exclusión de la serie de penales en la que Italia se alzó con el triunfo.







**Arriba** Akintunde Akinleye, Nigeria, *Reuters*, primer premio en Noticias de Actualidad por *Man at the scene of petrol pipeline explosion, Lagos, Nigeria, 26 December* (Hombre en el sitio de la explosión de un oleoducto, Lagos, Nigeria, 26 de diciembre –color).

Al menos doscientas sesenta personas murieron tras el estallido de un oleoducto perforado por ladrones de combustible, los cuales lo extraían para su reventa y ocasionaron que cientos de miserables acudieran al lugar para hacerse de gasolina en contenedores de plástico. El robo y vandalismo de oleoductos se ha vuelto una práctica común en ese país, octavo exportador mundial de petróleo pero con un alto índice de la población viviendo en la pobreza.

**Izquierda** David Butow, EU, *Redux Pictures for US News & World Report*, segundo premio en Vida Diaria por *Street corner, New York* (Bocacalle, Nueva York –color). Transeúntes cruzan por una intersección de Wall Street con referencias topográficas pintadas en el pavimento, cerca de la Bolsa de Nueva York (New York Stock Exchange), poco antes de cumplirse el quinto aniversario del ataque contra las Torres Gemelas del World Trade Center (11-S).

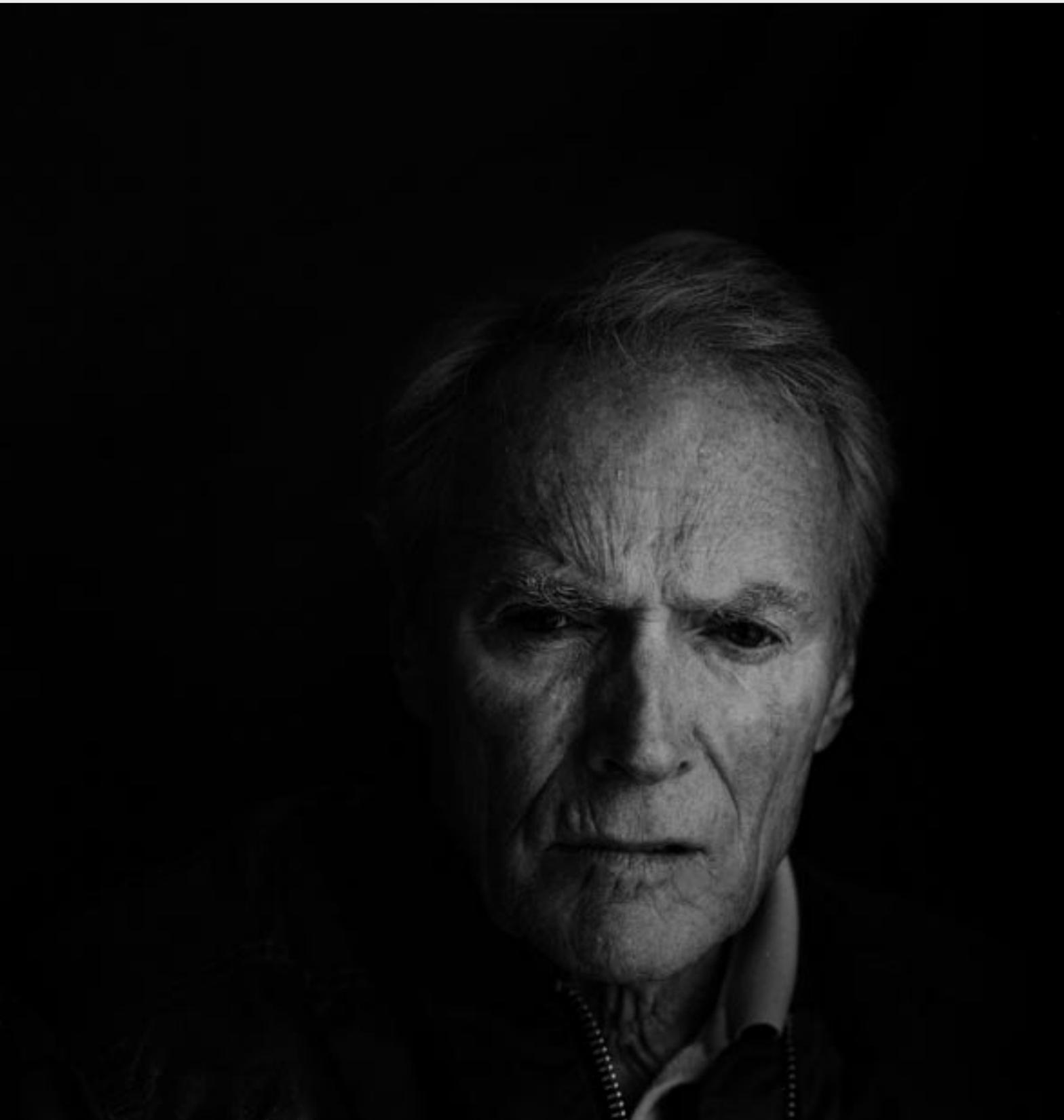
**Derecha** Denis Darzacq, Francia, *Agence Vu*, primer premio en Arte y Entretenimiento por la serie *Street dancers, Paris (Bailarines callejeros, Paris –color)*.

Los bailarines hacen gala de su destreza en el *breakdance*, la *capoeira* y otros estilos. El *breakdance* se desarrolló como parte del movimiento *hip hop*, surgido en los años setenta entre la juventud afroamericana de Nueva York, EU, mientras que la *capoeira* deriva de un arte marcial brasileño. Si bien estos bailes incluyen pasos y posiciones establecidos, uno de sus atractivos radica en la técnica individual y su alto nivel de improvisación.

**Abajo** Oded Bailly, Israel, *The Associated Press*, primer premio en Personajes de Actualidad por *Settler struggles with Israeli security officer, Amona outpost, West Bank, 1 February (Una colona judía lucha contra un cuerpo de seguridad israelí en el puesto fronterizo de Amona, barrera de Cisjordania, 1° de febrero –color)*.

La mujer encaró a la fuerza antimotines, que cumplía con una orden de la Suprema Corte para demoler nueve viviendas que ocupaban una zona palestina. Apoyados por miles de personas, los colonos levantaron barreras con alambres de púas para proteger sus hogares. El resultado del enfrentamiento fue de más de doscientos heridos, incluyendo a ochenta policías. Horas después los colonos fueron desalojados para franquear el paso a los *bulldozers*.







**Arriba** Jan Grarup, Dinamarca, *Politiken/Newsweek*, segundo premio en Temas de Actualidad por la fotografía

*Darfur refugees, Sudan-Chad border, November* (Refugiados de Darfur, frontera Sudán-Chad, noviembre –b/n). Los refugiados esperan la distribución de comida en la ciudad fronteriza de Habile, Chad. La milicia árabe de los janjaweed, responsable del asesinato de campesinos y el incendio de sus poblaciones, ha ocasionado el desplazamiento de cientos de miles de personas.

**Izquierda** Damon Winter, EU, *Los Angeles Times*, tercer premio en Retratos por la fotografía *Clint Eastwood* (b/n).

Con setenta y seis años de edad, Eastwood afianzó su carrera como actor en películas como *El bueno, el malo y el feo* (Leone, Italia, 1966) y *Harry el Sucio* (Siegel, EU, 1971). Como director destacan *Los imperdonables* (EU, 1992), *La conquista del honor* y *Cartas desde Iwo Jima* (EU, 2006).

**Derecha** Lorenzo Cicconi Massi, Italia, *Contrasto*, tercer premio en Reportaje Deportivo por la fotografía *Students of Beijing Guoan Football Club School* (Estudiantes de la escuela del club de fútbol Beijing Guoan –b/n). A setenta kilómetros de Beijing, China, la escuela tiene cerca de doscientos alumnos entre los quince y los dieciocho años.



lugar del constante latente, dando cuenta que América, se poco importa, pierde

**VOLVER O NO VOLVER**



# El exilio sin maletas

Julià Guillamon\*

En una de las vitrinas de la exposición *Literaturas del exilio* se halla un ejemplar del *Diccionari General de la Llengua Catalana*, de Pompeu Fabra, en su primera edición que data de 1932. ¿Por qué se expone esa pieza que al parecer no guarda relación directa con la diáspora de 1939? Se trata de un libro de capital importancia para la normalización del catalán, que fue publicado en plena primavera republicana. El diccionario Fabra culminó la tarea normativizadora, iniciada con las campañas de reforma de la ortografía catalana de 1890-1891, ofreciéndose a los escritores y al público lector como una herramienta moderna y de uso cotidiano. La guerra civil y la victoria de Franco representaron un golpe del que Cataluña aún hoy no se ha recuperado. Amenazado por las represalias franquistas, Fabra vivió en el exilio en diversas poblaciones francesas, desde 1939 hasta su muerte en diciembre de 1948, por lo que además se convirtió en un símbolo de la lengua perseguida. En la muestra, junto a su obra, el espectador puede leer una carta dirigida al ingeniero Ferran Cuito, exiliado en Perpiñán, en la que el lingüista le propone un trueque de azúcar por medio kilo de patatas. La misiva es de 1946: siete años después del final de la guerra las condiciones de vida de los refugiados continuaban siendo muy precarias. El *Diccionari* está abierto en la página donde aparece la palabra EXILI:

1. Allunyament, voluntari o forçós, del territori d'un estat, especialment per motius polítics. 2. Sojorn obligat fora de la pàtria. 3. Lloc on viu la persona exiliada. [1. Alejamiento, voluntario o forzoso, del territorio de un estado, especialmente por motivos políticos. 2. Residencia obligada fuera de la patria. 3. Lugar donde vive la persona exiliada.]

En una última vuelta de tuerca, el volumen que figura en la exposición es un libro exiliado: pertenece a la familia de quien, durante el periodo republicano, fue alcalde de Barcelona y consejero de cultura de la Generalitat de Catalunya, Carles Pi i Sunyer, que lo llevó en su periplo por Francia, Inglaterra y Venezuela.



La primera edición del *Diccionari* Fabra y, en primer plano, la carta que el lingüista dirigió al ingeniero Ferran Cuito **Fotografías** Fernando Villadelángel

Cuando empezamos a trabajar en el proyecto de una muestra sobre el exilio literario catalán, a finales de 2003, uno de los objetivos fundamentales era romper con la imagen unilateral del éxodo que nos había llegado a través de exposiciones, libros y documentales históricos. Si queríamos explicar al espectador la trascendencia de la encrucijada política y cultural de 1939 y transmitirle emociones, era obligado prescindir de objetos, fotografías y filmaciones tópicas para encontrar un nuevo lenguaje; conformar una curaduría sin las imágenes de niños lisiados, barcos y maletas que, de tan repetidas, han dejado de ser visibles. *Literaturas del exilio* se organizó en el marco del Año del Libro y la Lectura que se celebró en Barcelona en 2005. El equipo técnico del Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (cccB) se encargó de producirla. Posteriormente, la Sociedad Estatal de Acción Cultural Exterior (Seacex) y el Institut Ramon Llull la itineraron por Buenos Aires, Santiago de Chile y la ciudad de México (en el Centro Cultural de España), de donde partirá a Santo Domingo.

Desde hace quince años soy crítico literario, especializado en narrativa catalana, en el diario *La Vanguardia* de Barcelona. He publicado ensayos y dos volúmenes sobre la literatura de Cataluña del siglo xx. Aun así, antes de empezar a trabajar en la exposición no era un especialista en el exilio. Mi primera exigencia fue volver a leer



Aspectos de la intervención a los torniquetes del metro de Barcelona



aquellos libros. El exilio republicano catalán cuenta con una extensa bibliografía de memorias, epistolarios, novelas, cuentos, poemarios y ensayos. Libros escritos y publicados en Francia, Bélgica, Argentina, Chile, Caracas, México o en la propia Cataluña, a partir de las experiencias de la diáspora. La relectura de los textos me permitió construir un discurso al margen de la óptica oficial del antifranquismo. Los escritores presentan al exilio no sólo a partir del dramatismo de las primeras semanas y de la euforia del regreso, sino como un fenómeno complejo que abarca las más diversas situaciones y emociones humanas. A partir de tal premisa articulé entonces un relato de relatos, desde la caída de Barcelona en enero de 1939 hasta la disyuntiva de retornar o no retornar, inevitable en la vida de cualquier exiliado. La primera parte de la muestra sigue un orden cronológico y la segunda se organiza temáticamente a partir de una división geo-

gráfica (México, República Dominicana, Chile y Argentina). Un factor esencial de esa parte complementaria era reflejar el choque cultural y las estrategias de adaptación a la nueva realidad de los países de acogida, especialmente en el caso de México, donde se presenta un aspecto poco tratado hasta hoy: la relación de los exiliados con las culturas indígenas y la historia precolombina.

Para formalizar este relato de relatos se creó un equipo en el que participaron el artista visual Francesc Abad y el director de cine Joaquín Jordá. El primero se encargó de la museografía: grandes reproducciones fotográficas en papel basto —como el que se utilizaba en la posguerra española para envolver las legumbres—, vitrinas con documentos, espacios de proyección y una serie de instalaciones que desarrollaban conceptualmente ciertos temas. La más impactante de esas instalaciones consiste en una serie de torniquetes del

metro de Barcelona, intervenidos de tal manera que en los brazos laterales se pueden ver los documentos de seis escritores catalanes exiliados en Francia, Inglaterra, México, República Dominicana, Argentina, Chile y Estados Unidos. Con Joaquín Jordá realizamos un viaje por los espacios del exilio. Playas del dolor que actualmente son balnearios turísticos, refugios transformados en casas de familia, estaciones ferroviarias en desuso, calles y plazas de las que ha desaparecido cualquier rastro de la historia reciente. La literatura nos guió siempre. Gracias a la novela de Lluís Ferran de Pol, *Érem Quatre (Éramos cuatro)*, descubrimos el santuario de Chalma y pudimos recrear el impacto sobre los exiliados del descubrimiento de las antiguas raíces de México. Los cineastas Juan Carlos Rulfo, Valentina Leduc, María Novaro y Arturo Ripstein colaboraron con Jordá en las filmaciones realizadas en este país.

La selección de los materiales que debían figurar en los muros y vitrinas podría servir de base a una larga reseña. En las exposiciones de arte el comisario selecciona las obras a partir de visitas al estudio de los artistas o de las reproducciones impresas en catálogos. Una muestra sobre literatura presenta una exigencia muy distinta. Se sabe, de antemano, que deberán apa-

recer libros, revistas, cartas y manuscritos. Pero un espacio museístico no es una biblioteca, por lo que hay que buscar recursos que permitan desarrollar de manera plástica los diferentes temas. La novela de Avel·lí Artís Gener *Paraules d'Opton el vell (Palabras de Opton el viejo)*, planteada como una falsa crónica en la que los mexicanos descubren Europa antes de la llegada de Colón, dio pie a crear un cómic que en cinco viñetas sintetiza el argumento del libro. Por otra parte, un detalle de las memorias del cartelista republicano Carles Fontseré *Un exiliat de tercera. A París durant la Segona Guerra Mundial (Un*



Impresiones fotográficas en papel tipo estraza, a modo de fusionar el documento con elementos cotidianos de la posguerra



**Arriba** Traspasando el ventanal, detalles de fotografías de exiliados colocadas en el enrejado posterior de la Catedral metropolitana

**Abajo** Imagen cenital tomada desde la terraza del Centro Cultural de España, donde se aprecia el arroyo peatonal intervenido con los nombres y apellidos de personajes del exilio



*exiliado de tercera. En París durante la Segunda Guerra Mundial*) nos permitió desarrollar una idea de gran fuerza expresiva. Cuenta Fontseré que en el verano de 1939 trabajaba como escenógrafo en el casino de Canet Plage, la playa de Perpiñán. Cuando salía de las fiestas de madrugada se tumbaba en la arena con una chica. A pocos kilómetros de allí, en la ribera de Argelers-sur-Mer, estaba instalado un campo de concentración con cien mil refugiados que penaban a causa del hambre y la disentería. En *Literaturas del exilio* las fotografías del campo de Argelers se suceden en carrusel mientras que por unos altavoces se escucha una canción de Charles Trenet, *La mer*, uno de los grandes éxitos de 1940. Es una manera sutil de situar en el mismo plano el dolor de los refugiados y la insolidaridad de Francia.

Otro de los propósitos de la exposición consistió en combinar la espectacularidad con el rigor histórico y literario para ofrecer diversos niveles de lectura a distintos públicos. Así se estableció un



Escozo del apartado dedicado al campo de Argelers



*Paraules d'Opoton el vell*, de Avel·li Artis Gener; al fondo, el cómic basado en su argumento

## Del relato de relatos, un catálogo de catálogos

El último elemento de *Literaturas del exilio* es un libro de libros: una serie de catálogos con entrevistas a refugiados de primera, segunda y tercera generación, en las que, a diferencia de las conversaciones al uso, importa más el ambiente que la confesión, el retrato que el testimonio. Editado con motivo de los diferentes itinerarios de la muestra, terminará por ser un volumen único que incluirá cuarenta y dos reportajes y más de quinientas imágenes inéditas. Se publicará en el invierno de 2009, coincidiendo con el cincuenta aniversario de la caída de Cataluña.



comité de asesores, compuesto por el escritor Albert Manent y los profesores Francesc Vilanova y María Campillo, y se llevó a cabo un amplio trabajo de investigación en archivos familiares que permitió sacar a la luz centenares de documentos inéditos de todo el arco temporal del exilio: desde la primera generación hasta los hijos y nietos americanos. Una de las últimas piezas que se incorporó al itinerario mexicano fue la filmación de más de dos horas de una familia exiliada: los Armendares. A través de imágenes de cine casero se puede seguir la adaptación a la realidad del país de acogida, el nacimiento de los hijos mexicanos, la vida cotidiana en la ciudad, las visitas arqueológicas o las vacaciones en Cuernavaca y Acapulco.

Con estos y otros materiales *Literaturas del exilio* trata de mostrar un modelo intangible, presentándolo en un juego de múltiples niveles de lectura en el que imágenes, textos, objetos, documentos y filma-

ciones se refuerzan y completan unos con otros. Como en el caso del *Diccionari Fabra*, el visitante puede penetrar, en mayor o menor grado, en el bosque de significados, y establecer una complicidad con las piezas y con la historia que lo componen. A través de sus distintas fases la exposición nombra, sugiere, provoca, a fin de despertar en el espectador la idea de que detrás de la selección de un determinado elemento no hay nada gratuito, que cada pieza remite a un núcleo de sentido y que, a partir de las explicaciones didácticas de los textos de sala, de las cartelas comentadas y de las citas literarias, puede conectarse con una realidad donde la muestra es sólo una punta visible ❖

---

\* Curador y crítico literario, colabora en el diario *La Vanguardia* de Barcelona



# El inmueble en las estrategias de conservación y difusión<sup>1</sup>

Thalía Montes Recinas\*

Fundada en 1915, la Inspección de Monumentos Artísticos de la República fue un organismo que para cumplir con sus objetivos creó una red de inspectores y subinspectores locales honorarios que cubriera, en la medida de lo posible, el territorio nacional. Uno de los estados que contó con el mayor número de nombramientos fue Jalisco, donde para 1919 ascendía a más de cien, debido en gran medida a que el jalisciense Jorge Enciso Alatorre encabezaba la inspección desde su creación.<sup>2</sup> En 1916, entre los primeros que recibieron el cargo de inspectores por ese estado se encontraban Juan Ixca Farías y Álvarez del Castillo y el ingeniero José R. Benítez Ibarra, también jaliscienses y amigos entrañables de Enciso. El primero llegaría a ser director del actual Museo Regional de Guadalajara; el segundo, el principal ingeniero de la inspección y, en los años treinta, su titular.

Antes de que en 1918 se convirtiera en el Museo de Bellas Artes, Etnografía y Enseñanzas Artísticas de Guadalajara,<sup>3</sup> el inmueble ubicado en el número 60 de la calle de Liceo, en el centro histórico de Guadalajara, albergó a instituciones como el Colegio Seminario de San José<sup>4</sup> y el Liceo de Varones. Así se convirtió en el punto de encuentro del Club de Artistas Pintores "Gerardo Suárez",<sup>5</sup> que sesionaba en el espacio destinado a las bodegas, y del Ateneo Jalisciense,<sup>6</sup> que se reunía en el aula mayor, generalmente los sábados por la noche. Entre los numerosos miembros de estos grupos se encontraban



Ixca Farías y José Benítez con el bebedero del mesón del Tepopote. Al fondo, otro de los objetos adosados al edificio  
**Fotografías** Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH

Roberto Montenegro Nervo, Jorge Enciso, Rafael Ponce de León y Félix Bernardelli, que con muchos otros se dieron a la labor de reunir en la capilla central del hospicio de Guadalajara desde cuadros y reliquias hasta libros y alfarería.

#### LA EVOLUCIÓN DEL EDIFICIO

El interés por las cuatro primeras décadas de existencia del Museo Regional de Guadalajara radica en las estrategias que para conservar objetos considerados valiosos por su carácter artístico o histórico fueron encabezadas, en su mayoría, por Farías y Benítez, que entre otras finalidades debían impedir la salida ilegal de piezas, detener su destrucción por abandono o saqueo, y velar por su conservación, rescate y difusión. De la labor de estos inspectores destaca la creación del museo —espacio idóneo para albergar en sus bodegas los objetos y presentarlos en sus salas— y la transformación física del inmueble, que implicó, por ejemplo, trasladar una puerta y una fuente, adosar elementos a los muros y empotrar ventanas, todo ello proveniente de otras construcciones. Dichas incorporaciones se realizaron con gran éxito, de tal manera que hoy en día al visitante le pasan inadvertidas o las considera como originales. Así, el edificio se convirtió en una muestra palpable de motivos arquitectónicos del periodo colonial en la región.

En 1917 *Ixca* Farías solicitó al general Manuel M. Diéguez, gobernador de Jalisco, fundar el Museo del Estado, para lo cual éste cedió el Liceo de Varones, edificio que había pasado a manos de la nación en 1859. Sin duda, el nombramiento de Enciso, así como los de Benítez y Farías, ayudaron a gestionar la obtención de cuadros y objetos pertenecientes a dependencias oficiales como la Academia de San Carlos y el Museo Nacional,<sup>7</sup> con lo que el acervo inicial se enriqueció de manera significativa.

*Ixca* Farías, director del museo desde su apertura hasta 1948, tenía claro que su fundación "daría prestigio a Guadalajara y fungiría como una atracción más para el turismo", además de que sería "un motivo de enseñanza histórica y artística para el pueblo en general, que recibiría una ilustración gráfica y palpable".<sup>8</sup> Con estos argumentos se llevó hasta allí un sinnúmero de objetos, algunos de los cuales se depositaron en pasillos y jardines, de tal manera que modificaron el carácter del edificio.

Este recinto es un ejemplo de cómo la conservación y la difusión implicaron la adaptación arquitectónica de los espacios, contra lo que se acostumbra en la mayoría de los inmuebles de valor histórico, en los que al restaurarlos se procura conservar su traza original. Al reunir las fotografías con los informes de trabajo de la inspección, que contienen los datos de los elementos referidos, queda constancia de que incluso ante la urgencia de rescatar las piezas de una probable destrucción se tuvo el cuidado de registrar el proceso de traslado desde las ubicaciones originales hasta su incorporación al inmueble.



**Arriba** Fuente de mármol del asilo de Tlaquepaque o de la "casa de Gallardo" (1939)  
**Centro** El bebedero del mesón del Tepopote después de su incorporación a la fuente (1945)  
**Abajo** Corredor principal (primera mitad del siglo xx)



**Arriba** Cuadrante solar de la casa de Liceo 108, ubicado en un patio del museo  
**Abajo** Reloj de sol oval proveniente de Tlajomulco

#### ALGUNOS ELEMENTOS ADAPTADOS

A continuación presento ejemplos de los elementos distribuidos en patios, paredes y pasillos que invitan a llevar a cabo un segundo recorrido por el museo, abundar en la arquitectura regional y en el interés de vecinos y autoridades por conservarla.

El primer registro que localicé corresponde a un reloj de sol oval con los signos del Zodíaco y las cuatro estaciones, proveniente del convento franciscano de Tlajomulco<sup>9</sup> y fechado en 1706; para enero de 1922 Farías le informó a Enciso que había realizado los trámites correspondientes con la Secretaría de Hacienda y Crédito Público para trasladarlo al museo.<sup>10</sup> En septiembre de 1924 se recibió un cañón y la administración de los ferrocarriles donó varias piezas de madera petrificadas que aún están colocadas en uno de los patios interiores. Otra adquisición fue un cuadrante solar que se halló enterrado en la casa número 108 de la calle de Liceo; instalado el 17 de diciembre de 1928, ahora se ubica en el remate superior de uno de los patios centrales. En los años treinta también fueron sumados a los muros varios emblemas provenientes del convento de San Agustín.<sup>11</sup>

En 1944, ante la inminente demolición de la casa número 6 de la antigua calle de la Alhóndiga, sus dueños donaron la portada del siglo XVI,<sup>12</sup> que se desmontó y fue empotrada en una puerta del museo. Otra modificación ocurrió durante las reparaciones en el corredor norte, donde se colocaron las canales de la antigua garita de Santa Ana. Para 1945, en el lado oriente se incorporó una ventana del siglo XVII, retirada de la casa número 6 de la calle Pino Suárez. De esta ventana se hizo una réplica con la clave de otra más que se retiró del mesón del Tepopote.

Actualmente, en el patio principal hay una fuente de mármol que tampoco es original del recinto. Los datos encontrados en archivo indican que provino del asilo de Tlaquepaque, aunque otros documentos refieren a un inmueble nombrado como la "casa de Gallardo". El material fotográfico evidencia que en el centro de la misma se exhibieron varios objetos, hasta que en 1945 se instaló el tazón que hoy ostenta y que fue el bebedero del mesón del Tepopote ❖

## Notas

<sup>1</sup> Parte de este material lo presenté en el Coloquio Interno de Historia Contemporánea de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, en febrero de 2007.

<sup>2</sup> En 1920 la inspección tomó a su cargo los bienes muebles e inmuebles considerados como históricos, por lo que su denominación fue ampliada a Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos de la República, en tanto que los nombramientos quedaron como "inspectores o subinspectores locales honorarios de Monumentos Artísticos e Históricos de la República". El desarrollo de mi proyecto de investigación ha tenido como eje la labor emprendida por ellos.

<sup>3</sup> En 1923 cambió su nombre a Museo de Guadalajara y en 1973 a su denominación actual. Desde 1939 está en custodia del INAH.

<sup>4</sup> La construcción del edificio se inició en 1743. Durante la guerra de Independencia se utilizó como cuartel de los insurgentes y prisión de los realistas. En 1821 los seminaristas regresaron a su local. Durante la Reforma el edificio pasó a ser propiedad de la nación. En 1862 se estableció allí la Biblioteca del Estado y el Liceo de Varones (*Miniguía*, INAH, 2002).

<sup>5</sup> Creado en 1885.

<sup>6</sup> Fundado en 1903.

<sup>7</sup> Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH), fondo INAH, serie Museografía, serie Dirección de Museos Regionales, 8 de mayo de 1964, exp. 11, foja 14 (DMAAH: 2, 122. Dr. Atl).

<sup>8</sup> *Ixca Farías, Casos y cosas de mis tiempos, artículos costumbristas sobre Guadalajara*, Jalisco, 1963, pág. 224.

<sup>9</sup> BNAH, Archivo Histórico Institucional (AHI), caja s. núm., Dirección de Monumentos Coloniales y de la República (DMCR), exp. 8, inventario del museo del 12 de junio de 1931, cuadrante solar, alfarrelieve en cantera, procedente de Tlajomulco, Jalisco.

<sup>10</sup> El proyecto comprendió la elaboración de un vaciado a cargo del artista Crivelli. Se fabricaron dos ejemplares: uno para el museo y otro para sustituir el de la iglesia. Aparentemente el original había sido llevado a la ciudad de México, pero en realidad fue trasladado a Guadalajara. En julio de 1922 Enciso comenzó con el gobierno estatal la gestión de la ahora colección de retratos al óleo de los gobernantes de Jalisco.

<sup>11</sup> La información encontrada se refiere a dos piezas: una dignidad eclesiástica de cantera en alfarrelieve, de .89 m de alto por .91 de ancho, y un emblema o escudo alegórico con un corazón de cantera en alfarrelieve, de .89 m<sup>2</sup>, ambas del convento de San Agustín, Guadalajara (BNAH, AHI, caja s. núm., DMCR, exp. 8, 12 de junio de 1931).

<sup>12</sup> Se cree que la puerta es de 1585. Fue imposible evitar la demolición de la casa, propiedad de un particular, ya que entonces no existía una ley de monumentos en Jalisco.

\* Historiadora, DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS-INAH  
tarecinas@yahoo.com.mx



**Arriba** Obras para el traslado de una portada del siglo **xvi** desde Alhóndiga 6 hasta el museo  
**Abajo** Benítez y Farías junto a la portada de Alhóndiga 6, una vez empotrada (1944)



# El origen del mundo

XI Taller de Arterótico en La Constanca Mexicana

Édgar Alejandro Ramírez Soto\*



**Arriba (de izq. a der.)** Vista general de la primera sala (en primer plano *Serie Lunch*, de Mónica Bello) y *s/t*, de Eduardo Colín

**Página opuesta** Conjuntos de obras de Napoleón Habeica

**Abajo** *Voyeur*, de Carlos Ranc **Fotografías** EARS



El 11 de agosto se inauguró *El origen del mundo*, exposición temporal de arte contemporáneo, en el marco del XI Taller de Arterótico, con sede en la ex fábrica textil La Constancia Mexicana de la ciudad de Puebla (prolongación Esteban de Antuñano y/o carretera a Fábricas s. núm., colonia Luz Obrera, CP 72110). El edificio, que forma parte del patrimonio histórico industrial del estado, fue la primera fábrica textil de Latinoamérica, fundada en 1835 por don Estevan de Antuñano, la cual cerró sus puertas siglo y medio después. Tras un periodo de abandono, ahora forma parte de los inmuebles a cargo de la Secretaría de Cultura de la entidad.

La muestra significó un parteaguas en estos talleres, pues fue la primera vez que se contó con un planteamiento museográfico específico, acceso gratuito y convocatoria para el público en general. También es más amplia, ya que cuenta con cerca de ciento setenta obras de sesenta y cinco artistas, exhibidas en más de tres mil metros cuadrados —en las primeras ediciones se organizaron pequeñas exhibiciones de carácter privado, hasta que fueron tomando un impulso propio.

La organización estuvo a cargo del fotógrafo Javier González, director del Taller de Arterótico, y el curador de arte Jaime Contreras, en colaboración con la Dirección de Museos de la Secretaría de Cultura y el apoyo de una gran cantidad de patrocinadores y galerías de arte particulares. La intención era brindar un espacio donde la relación sexo-arte se manifestara mediante diversas técnicas e interpretaciones.

#### LOGÍSTICA

El proyecto de la exposición planteó varios desafíos resumidos en cuatro puntos:

*Adecuación del espacio:* no obstante que el inmueble ha sido consolidado, impermeabilizado e incluso utilizado para exposiciones de arte contemporáneo de cierta envergadura, todavía no se definen instalaciones específicas para la exposición de piezas. En consecuencia, fue necesario soldar armellas de acero en las vigas que conforman la losa catalana, típica de las instalaciones fabriles de aquella época, con el fin de suspender un conjunto de parrillas de aluminio y acero que servirían como soporte directo de la obra. De este modo se respetó la normatividad del INAH para la protección del patrimonio histórico, al no perforar los muros consolidados.

*Presupuesto:* la adecuación del espacio para una exposición tan grande y heterogénea de pinturas, esculturas, instalaciones, video y arte objeto, implicaba recurrir a soluciones que no representaran un gasto desmedido, por lo que se reutilizó un sistema de plafón suspendido de iluminación previamente retirado de la Galería de Arte Contemporáneo y Diseño. Este plafón consistía en estructuras reticuladas y elaboradas a base de perfiles de aluminio rectangular de 4.41 por 3.25 metros, con rieles electrificados perimetrales y parrillas cuadrangulares de acero de 1.01 metros cuadrados, con tablero ciego de metal perforado. El conjunto de estructura y módulos, que antes funcionó en forma horizontal y sólo con fines de iluminación, fue suspendido de las vigas, a siete metros de altura, por medio de cable de acero trenzado y sujeto con bridas de amarre para definir su posición vertical, a manera de mamparas. El reciclaje no se limitó a las parrillas de iluminación, ya que el trabajo de carpintería se recuperó de al menos tres exposiciones anteriores, lo que implicó un beneficio en costos de producción e impacto ambiental. Sin embargo, no se trató de una experiencia sencilla y directa, pues hubo

que trabajar a fondo los materiales para reciclarlos, siguiendo varios pasos: desmontaje, eliminación de aplicaciones anteriores –como subestructuras o papel tapiz–, retiro de tornillos y clavos, aplicación de múltiples capas de pintura para uniformar el color y, finalmente, adaptación de aquellos con deformaciones por la exposición prolongada a la humedad, contratiempo que hizo particularmente difícil el montaje de la obra, basado en módulos de repetición que debían coincidir entre sí.

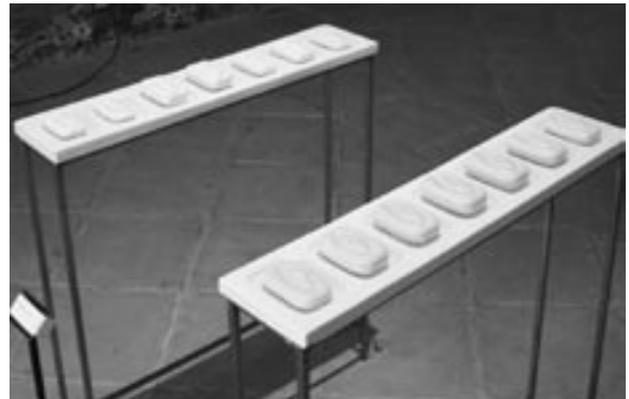
*Magnitud del proyecto:* aunque la Dirección de Museos de la Secretaría de Cultura tiene personal capacitado en el montaje de exposiciones –museógrafos y restauradores–, fue necesario convocar a un gran número de voluntarios, prestadores de servicio social e incluso personal de otras áreas. El trabajo museográfico se hizo en un tiempo de quince días, incluida la adecuación del espacio y el montaje final de la obra en veintiséis salas de exposición.

*Variedad:* si bien la diversidad de obra fue positiva en términos de oferta visual, también planteó un desafío de logística en cuanto a materiales, formatos y especialización laboral, ya que fue necesario confeccionar y forrar con tela grandes parrillas metálicas, crear cuartos de madera para *performance* y exhibición, acondicionar estrados de y adecuar paneles ciegos en los marcos de las parrillas, suspender cortinajes, resolver sistemas de montaje específicos y confeccionar conexiones de audio y video, entre otras tareas.

#### DISTRIBUCIÓN E ILUMINACIÓN

La Constanza Mexicana es un inmueble con varias etapas arquitectónicas, por lo que cada área tiene diferentes vocaciones de uso. Sin embargo, pueden distinguirse tres apartados principales: el caserío, con un gran patio central, la zona de almacenes, con un amplio jardín, también al centro, y, pasando el río, las instalaciones de la fábrica. El área de almacenes era la que mejor servía para nuestros propósitos, por la amplitud de sus espacios y la distribución perimetral, que permite el acceso a cualquier sala con el jardín como vestíbulo. De este modo, el orden de visita quedó abierto a la elección del público.

Dentro del esquema de zonificación general pronto se vio la necesidad de conformar dos tipos de espacios: colectivos y particulares. En los primeros, generalmente se trataba de temáticas comunes que permitían hacer agrupamientos, mientras que en los segundos se trataba de áreas definidas por la necesidad de super-



**Arriba** *Para tocador*, de Roberto Rugerio

**Centro** *Natali*, de Ángel Ricardo Ríos

**Abajo** Vista general de la sala de diseño. Se aprecia el mobiliario de Bala Studio

**Derecha** Conjunto de obras de Carlos Arias; al fondo, *Doble cogida transparente*

ficie, la cantidad de obra de un solo artista o su uso específico. Fue indispensable un intenso trabajo de retroalimentación entre el curador, los artistas, el personal administrativo de La Constancia y el que escribe estas líneas como responsable directo del proyecto museográfico. Esto determinó, en buena medida, la distribución final de la obra y la interacción con el espacio, aprovechando la flexibilidad de suspender las parrillas casi en cualquier lugar gracias a las vigas del techo, presentes en la mayoría de las salas.

La iluminación fue un aspecto que se consideró a fondo. Cada sala tiene grandes portones de madera que, al abrirse, dejan pasar una cantidad considerable de luz natural difusa, ya que nunca ingresa de manera tan directa como para afectar la obra. Además se cuenta por sala con un promedio de cuatro lámparas suspendidas del techo con pantallas metálicas. Las lecturas de iluminación arrojaban un promedio de ciento veinte luxes, salvo en aquellos espacios que por su longitud presentaban penumbra en la parte más alejada. Como el presupuesto no permitía realizar una adecuación de rieles

electrificados con lámparas dicroicas para iluminar individualmente las obras, el resultado final fue una combinación de luz natural con lámparas halógenas, que brindaban una atmósfera de intimidad y al mismo tiempo de visibilidad, salvo en los casos que el concepto de la pieza hizo necesario recurrir a proyectores de cuarzo, a fin de enfatizarlas.

El concepto museográfico buscó establecer un anclaje visual entre el inmueble y la obra, ya que la amplitud del espacio, la textura de los muros o las instalaciones fabriles podían llegar a dominar. De esta forma, los soportes —con algunas excepciones—, desde las bases hasta las grandes estructuras, fueron de color negro, para obtener cierto nivel de contraste. Para ello se realizaron perspectivas proyectuales que permitieran determinar la validez de la propuesta antes de ejecutarla ❖

---

\* Arquitecto, DEPARTAMENTO DE MUSEOGRAFÍA-DIRECCIÓN DE MUSEOS-SECRETARÍA DE CULTURA DE PUEBLA



# El Museo Nacional en las fiestas del Centenario

Bárbara Reynoso López\*

Desde su instauración hasta nuestros días, las instituciones culturales mexicanas —llámense bibliotecas, museos o escuelas— han atravesado momentos difíciles, ya sea por la búsqueda de legitimidad intelectual o por los vaivenes políticos y económicos. Pese a ello, han servido para conformar imaginarios nacionales creados con fines políticos, ideológicos e incluso de manejo del poder. Uno de estos espacios, que vivió diferentes momentos en el proceso de reconocimiento como pieza importante del proyecto educativo y cultural mexicano, fue el Museo Nacional. En este artículo se pretende dar cuenta de la participación de ese recinto en las fiestas del Centenario de 1910 y conocer sus aportaciones en la construcción de la historia durante aquella coyuntura.

Los antecedentes del museo se pueden identificar con el acopio de documentos realizado por Lorenzo Boturini Benaducci en el siglo XVIII<sup>1</sup> o, más adelante, con el llamado de Francisco Javier Clavijero para formar "un museo no menos útil que curioso".<sup>2</sup> El 18 de marzo de 1825, en la presidencia de Guadalupe Victoria, nació oficialmente con el nombre de Museo Nacional de Antigüedades e Historia Natural, cuya conformación durante el siglo XIX estuvo llena de altibajos en los que diversos políticos e intelectuales se vieron involucrados,<sup>3</sup> hasta que el 4 de diciembre de 1865, ya en el Segundo Imperio, fue inaugurado por Maximiliano de Habsburgo como Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia, a un costado de Palacio Nacional.<sup>4</sup>

El triunfo de los liberales dio paso a la restauración de la República, momento relevante en la historia de México y de la institución que nos ocupa ya que, por un lado, representó la oportunidad de incorporarla como recinto de relevancia en el proyecto cultural y educativo de Benito Juárez y, por otro, constituyó el cimiento de sus funciones y objetivos para emprender, en el porfiriato, su etapa de esplendor y progreso.

Para la época en que el poder recayó en Porfirio Díaz, el Museo Nacional atrajo miradas e intereses que pretendían consolidarlo como

un espacio significativo para el resguardo de la memoria nacional, razón por la que Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, manifestó en 1909 la necesidad de separarlo en dos secciones de especialización. Así se decretó instalar el Museo Nacional de Historia Natural en el Palacio de Cristal, en la calle del Chopo 10,<sup>5</sup> y el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía (MNAHE) en la calle de Moneda 13. El segundo recinto, objeto de estudio de este artículo, fue el encargado de organizar una de las actividades más destacadas entre las ceremonias para conmemorar el movimiento armado de 1810. Los preparativos se iniciaron el 1° de abril de 1907, cuando Díaz instauró la Comisión Nacional del Centenario de la Independencia (CNCI),<sup>6</sup> cuyo presidente, Guillermo de Landa y Escandón, expresó "que los festejos que hayan de organizarse para conmemorar el centésimo aniversario de la proclamación de la Independencia revistan, como lo desea el señor presidente de la República, toda la grandeza y el esplendor que corresponde a tan notable acontecimiento nacional".<sup>7</sup> El llamado del director de la comisión para no escatimar gastos y esfuerzos a fin de dar lucimiento a las fiestas incluyó al MNAHE, que tras su remodelación y especialización se consideró como

una institución completamente modernizada y, ya sin las piezas científicas [...] se presentó como un centro no sólo de exhibición, sino también de investigación y de enseñanza especializadas. En cuanto a la museografía, la sección de piezas prehispánicas de cerámica, hueso, obsidiana y jade, entre otros materiales, pasó a la planta alta, mientras que en la baja se alargaba la galería de monolitos y se extendían los objetos monumentales hacia el patio del museo. Se adaptaron salones especiales para los códices y los ídolos pequeños; la cultura del mundo precolombino se ambientaba con más de ciento treinta fotografías de ruinas diversas. El discurso de los periodos colonial e independiente se había ampliado y subdividido por piezas de exhibición en: numismática, medallas y monedas, mapas y cartas geográficas, autógrafos y docu-



Porfirio Díaz, escultor **Ilustración** José Guadalupe Posada, s. f., buril y plancha de plomo **Fuente** Antonio Rodríguez, *Posada: el artista que retrató una época*, Domés, México, s. f., pág. 170

mentos, cuadros históricos, sellos postales y un sinfín de piezas de todo tipo. El gran jardín que había en el centro del edificio desapareció para dar cabida a grandes monolitos prehispánicos que para los festejos del Centenario se erguían junto a los nombres de los próceres de la Independencia, en un intento más de unir, a través de la museografía, el pasado prehispánico con la gesta heroica de 1810.<sup>9</sup>

Tras su remodelación, el Museo Nacional incluyó un nuevo discurso histórico en el que, a grandes rasgos, predominó el estudio por el México prehispánico y el enaltecimiento de los combatientes independentistas. En una etapa de relativa prosperidad se encargó de recibir, el 2 de septiembre de 1910, la pila bautismal en la que tomó dicho sacramento uno de nuestros héroes más importantes y míticos: el cura Miguel Hidalgo y Costilla. El solemne acontecimiento fue encabezado por Guadalupe Hidalgo, nieta del prócer, que acompa-

ñó la pila desde su llegada a la metrópoli, traída de Cuitzeo de los Naranjos, Guanajuato, por una comisión del museo<sup>9</sup> y conducida allí desde la estación del Ferrocarril Central en medio de un séquito de curiosos e invitados. La comisión hizo entrega de la pila a Sierra, que la recibió a nombre de Díaz. La pieza se colocó en la galería de historia, junto con otras reliquias de Hidalgo, entre las que destacaba su confesionario, enviado desde el municipio de Dolores en enero de ese mismo año.<sup>10</sup>

Genaro García, director del recinto, no sólo cumplió decorosamente con la tarea encomendada para conmemorar las festividades, sino que fortaleció el vínculo entre el museo y el sector académico al invitar a "los directores y directoras de los planteles educativos oficiales y particulares de la capital para que concurrieran al acto con sus discípulos".<sup>11</sup> Además de los alumnos de los niveles elementales, asistieron de las escuelas nacionales Preparatoria, de Jurispruden-

cia, de Medicina, Ingenieros, Bellas Artes, Agricultura y Comercio, así como del Conservatorio de Música, la Normal de Maestros y la Escuela de Artes y Oficios. El museo fue el espacio idóneo para dar a conocer el discurso para las celebraciones creado por las élites intelectuales y políticas. Por otro lado, su participación en las fiestas consistió en reorganizarlo con miras a construir otra visión de la historia nacional, como se observaba en su distribución:

Así, por ejemplo, la primera sala comenzaba con el estandarte de la Virgen de Guadalupe que Miguel Hidalgo utilizó como bandera del movimiento insurgente, seguidas por piezas relativas a Hernán Cortés y a los héroes de la Independencia: Vicente Guerrero, Ignacio Allende y Agustín de Iturbide. La segunda albergaba la colección de retratos de los virreyes y "varias piezas españolas del tiempo de la conquista". En las dedicadas a la historia de la República se reunieron piezas del periodo de la Reforma y objetos personales de Melchor Ocampo y Benito Juárez. La pieza fuerte era la Sala de Monolitos, que ocupaba el área más espaciosa y reunía las obras monumentales de la Piedra del Sol, la Coaticue, el Cuauhxicalli o piedra de Tizoc, un Chac-Mol traído de Yucatán, la cabeza colosal de Coyolxauhqui, unas serpientes emplumadas y otras piezas de grandes dimensiones. Las paredes de este recinto se adornan con vistas de paisajes y antiguos centros ceremoniales indígenas, pintadas por José María Velasco, que servían de escenografía a los monumentos.<sup>12</sup>



La nieta de Miguel Hidalgo y un grupo de niñas custodian la pila bautismal del cura, 2 de septiembre de 1910 **Fuente** Rosa Casanova y Adriana Konzevik, *Lucas sobre México*, Conaculta-INAH, DVD, núm. 354078

## EL CEN DE LA INDEP —de México en el



Hoja volante **Ilustración** J. G. Posada, 1910, grabado  
**Fuente** Carlos Monsiváis, *Imágenes de la tradición viva*, 2ª ed., FCE/Landucci/UNAM, México, 2006, pág. 221

En síntesis, fue un mérito de la CNCI y de Díaz incluir al Museo Nacional en las celebraciones. El acontecimiento significó la modificación del concepto y los fines del recinto, pues de ser "una especie de almacén de curiosidades" se transformó en una institución de carácter histórico dedicada al acopio y clasificación rigurosa de sus colecciones, en un centro de investigación y enseñanza, y en un medio poderoso de difusión cultural. Al adentrarnos en sus labores en las ceremonias de 1910, conocemos las formas de aprehensión del pasado nacional y la asimilación e interpretación de los personajes y hechos que conformaron la imagen del país dentro del proyecto porfirista, que en la historia y sus instituciones vería reflejado el tan anhelado progreso mexicano ❖

# CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA AÑO DE 1910.—



## Notas

<sup>1</sup> Por ocho años Boturini emprendió una obra que diera cuenta de la existencia de la Virgen de Guadalupe, que consistió en la compilación de una valiosa colección de códices y manuscritos del México prehispánico. Su esfuerzo culminó con el *Catálogo del Museo Indiano*, fechado el 15 de julio de 1743, en el que enumeró el contenido de cada manuscrito.

<sup>2</sup> *Historia antigua de México*, Porrúa, México, 1991, págs. xvii-xix.

<sup>3</sup> Aquí sólo se menciona a algunos –para conocerlos a detalle es necesario un texto aparte–. También se debe reflexionar sobre el proceso de arraigo, en el imaginario colectivo mexicano, del concepto de “museo”.

<sup>4</sup> El horario era de martes a jueves de una a tres de la tarde, según decreto del 6 de julio de 1866 firmado por el emperador y Salazar Ilaregui (publicado en el *Diario del Imperio* el 7 y 14 de julio). Benjamín Tavera Gómez, *La corte del Segundo Imperio: el sarao al que Maximiliano y Carlota convidaron a rojos y cangrejos*, ed. de autor, México, 2006, pág. 219.

<sup>5</sup> El Museo de Historia Natural debía constituirse en este edificio, pero en las fiestas del Centenario se montó la exposición de arte industrial japonés y la inauguración no se hizo hasta el 1° de diciembre de 1913.

<sup>6</sup> Designada por el presidente de la República, la CNCI quedó conformada el 6 de abril de 1907 de la siguiente manera: De Landa y Escandón (presidente), Francisco D. Barroso, Serapión Fernández, Romualdo Pasquel, Fernando Pimentel y Fagoaga, Rafael Rebollar, Carlos Rivas, Porfirio Parra (vocales) y José Casarín (secretario).

<sup>7</sup> *Memoria de los trabajos emprendidos y llevados a cabo por la Comisión Nacional del Centenario de la Independencia designada por el presidente de la República el 1° de abril de 1907, para que tomara a su cargo la dirección general de la solemnidad y festejos que se organizaron en el mes de septiembre de 1910, en conmemoración del primer centenario de la proclamación de la Independencia de México*, Imprenta del Gobierno Federal, México, 1910, pág. 2.

<sup>8</sup> Luisa Fernanda Rico Mansard, *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910)*, Pomares/Conaculta, Barcelona/México, 2004, págs. 228-229.

<sup>9</sup> La comisión estuvo conformada por Nemesio García Naranjo, Ignacio B. del Castillo y Pedro González. G. García, *Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la Independencia de México, publicada bajo la dirección de Genaro García por acuerdo de la Secretaría de Gobernación*, Talleres del Museo Nacional, México, 1911, 307 págs.

<sup>10</sup> Luis Castillo Ledón, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía 1825-1925. Reseña histórica escrita para la celebración de su primer centenario*, Talleres Gráficos del MNAHE, México, 1924, pág. 33.

<sup>11</sup> G. García, *op. cit.*, pág. 183.

<sup>12</sup> Enrique Florescano, “El Museo Nacional de Antropología”, en *El patrimonio cultural de México*, FCE, México, 1993, págs. 155-156.

\* Tesista de la FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNAM, con el tema “Formar e informar. El Museo Nacional en la República restaurada. 1867-1876” y becaria del proyecto de investigación “La configuración intelectual del México moderno y contemporáneo. 1810-2010” (COORDINACIÓN DE HUMANIDADES-UNAM)



Embajador y ministros chinos junto a la Piedra del Sol, septiembre de 1910  
Fuente Rosa Casanova y Adriana Konzevik, *Lucas sobre México*, Conaculta-INAH, DVD, núm. 351758

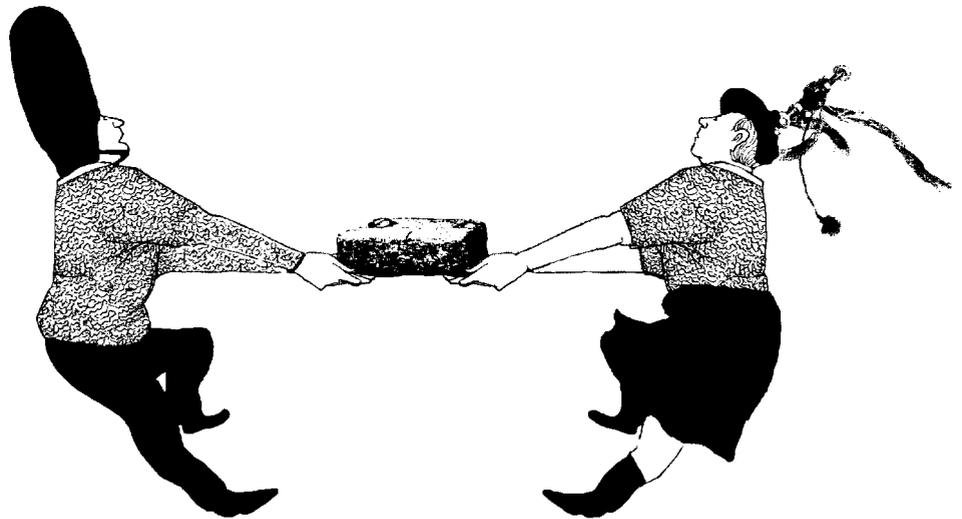
## Emblema nacional escocés

# La Piedra del Destino

Christina Martin\*

Escocia es un pequeño y antiguo país europeo. Quizá su símbolo nacional más conocido sea insólito: se trata de una losa de arenisca, dañada en algunas partes y muy lejos de ser un objeto valioso o bello en sí mismo, que desde hace diez años ocupa una posición central y orgullosa en el corazón del castillo de Edimburgo, al lado de las joyas de la corona escocesa conocidas como los Honores de Escocia, que son las insignias reales más antiguas del continente. El camino hasta llegar a ser exhibida en este museo, el más importante del país, representa una gráfica y detallada lección de historia. ¿Por qué se encuentra allí esta roca tan poco atractiva, conocida como la Piedra del Destino?

Para entender su significado debemos revisar cómo se ha convertido en un objeto representativo de la soberanía escocesa. Su origen está envuelto en el mito y el misterio. Un moderno y objetivo examen geológico sugiere que bien pudo haber sido extraída de Escocia central durante el tiempo de los pictos.<sup>1</sup> Sin embargo, la historia generada en torno a ella es muy diferente. La tradición dice que fue la piedra en la que el bíblico Jacob recostó la cabeza mientras soñaba con una escalera que ascendía hasta el cielo. Después aquélla hizo su milagroso viaje a Irlanda, donde supuestamente san Patricio la bendijo para usarla en las coronaciones de los jefes de los clanes irlandeses. En 503



Composición digital MCT

san Columba la llevó a Escocia y fundó un monasterio en la costa occidental de la isla de Iona. En 843, Iona se vio amenazada por el avance de los vikingos, por lo que Kenneth I, trigésimo-sexto rey de la Escocia unificada, trasladó la sede de su reino a la relativamente segura abadía de Scone, en el actual Perth, lejos de la vulnerable línea costera del oeste. Desde ese momento y hasta 1292 cada rey escocés fue coronado en la Piedra de Scone, al lado del río Tay.

En aquellos días Inglaterra buscaba la expansión, por lo que se generó una larga lucha con su vecino del norte, cuyos habitantes estaban —y están— orgullosos de su país. A diferencia de Gales, Irlanda y Francia, Escocia nunca fue derrotado ni anexado, incluso cuando Edward I, apodado *el Martillo de los Escoceses*, trató de apoderarse del territorio, a finales del siglo XIII. En 1296 aquél ordenó que la piedra fuera removida por la fuerza de Scone para llevarla a Londres. Su decisión representó un fuerte agravio.

El acto de Edward I provocó júbilo en Inglaterra, como signo de que Escocia finalmente había sido conquistada —incluso se compuso una canción para celebrar—. La piedra se colocó en la recién reconstruida abadía de Westminster y una nueva silla de coronación, en la que los subsecuentes monarcas ingleses recibirían la investidura, fue construida a manera de caja para exhibir el trofeo. Su presencia en este edificio, orgullo de los ingleses, fue una demostración de la supuesta subyugación escocesa.

### SÍMBOLO DE SOBERANÍA

Hacia finales del siglo XIII la historia de la piedra se vuelve más confiable, basada en documentos originales en lugar de las crónicas escritas años después de que los hechos ocurrieron.

El rey escocés Jacob VI ascendió al trono inglés en 1603 como Jacob I, sin que ello mitigara el profundo resentimiento entre ambas naciones. Sin embargo, esto le abrió la oportunidad de ser coronado en la piedra donde sus ancestros se habían sentado más de tres siglos atrás. De esa manera se cumplió la profecía de un antiguo verso anónimo:

Si el destino no nos engaña, los escoceses reinaran, se ha dicho,  
en el mismo lugar donde la piedra se ha colocado.

De igual manera, la unión política de los dos países, negociada por las clases dominantes en 1707 e impuesta contra los deseos de la



La Piedra del Destino en la silla de coronación de Westminster **Fotografías Especial**

mayoría de la población de Escocia, hizo una pequeña diferencia. Compartiendo el Parlamento en Londres, Escocia e Inglaterra —entonces Gran Bretaña y desde 1800 Reino Unido— sumaron fuerzas para gobernar el imperio británico y, en el siglo XX, ganar dos guerras mundiales. Pero la hostilidad recíproca persistió.

A principios del siglo XX el gobierno de Londres pareció ignorar los intereses escoceses. Concesiones como la reunión del secretario de Estado de Escocia y la Oficina Escocesa<sup>2</sup> en Londres, en la década de 1880, se dieron de manera tardía y de mala gana. Otras instituciones de corte nacionalista, como el Partido Nacional Escocés (SNP, por sus siglas en inglés: *Scottish National Party*), aparecieron alrededor de 1930 buscando la completa independencia. En la elección general de 1934 el SNP presentó a varios candidatos, enfocados en asuntos históricos y literarios, que ganaron gran publicidad. Su progreso en la siguiente década fue lento y se vio interrumpido por la Segunda Guerra Mundial, que hizo renacer el sentimiento británico. Un movimiento popular en favor de la independencia se difundió ampliamente, pero fue desintegrado en Londres. La acción directa era necesaria.

### EL RETORNO A CASA

En la noche del 24 de diciembre de 1950 cuatro estudiantes de la Universidad de Glasgow, miembros del SNP, irrumpieron en la abadía de Westminster cuando la seguridad era mínima. Derribarón de la silla de coronación la piedra, que pesa ciento cincuenta y tres kilos. Para su sorpresa, estaba dañada y cayó en dos pedazos. Esto les facilitó sustraerla, cargarla en sus autos y dirigirse al norte, rumbo a casa. En una atmósfera de histeria se generó una búsqueda exhaustiva que involucró retenes en las carreteras, el uso de clarividentes, el dragado de lagos y ríos e incluso la búsqueda de información en la radio sobre el paradero de la reliquia por el mismísimo rey George VI. Los esfuerzos fueron en vano: los estudiantes evadieron la captura y, una vez en Escocia, se mantuvieron lejos de la policía moviéndose de un lugar a otro, siempre un paso adelante de sus perseguidores. En una aislada casa al norte de Glasgow, un comprensivo escultor la reparó. Surgieron partidarios de la causa. Algunas discusiones sobre el asunto fueron transmitidas por la radio y en la BBC, mientras las peleas sobre el tema se suscitaban entre el público.

Cuatro meses después, siguiendo una pista, las autoridades encontraron la piedra envuelta en la bandera escocesa sobre el altar de la abadía de Arbroath, en la costa este, con una demanda de los estudiantes, que creían haber logrado su objetivo de que la piedra permaneciera en su país. Sin perder tiempo fue devuelta a Londres, pero había transcurrido casi un año antes de que regresara a su lugar en la silla de coronación. Se suscitaron debates del más alto nivel concernientes al futuro de la piedra. Los estudiantes lograron extender el apoyo a su demanda mientras la antigualla cumplía con su rol de seis siglos y medio, durante la coronación de la reina Elizabeth II, en 1953.

La elección de los estudiantes para escoger la abadía de Arbroath como depositaria en Escocia no fue al azar. Fue ahí donde, en 1320, los obispos y barones escoceses hicieron su último compromiso de independencia y desafío a la agresión inglesa, como se lee en este extracto de la *Declaración de Arbroath*:

No es por honor, gloria o riqueza por lo que luchamos, es por libertad; sólo por ella ningún hombre honesto se rinde hasta la muerte. Mien-

tras cien de nosotros se mantengan con vida, no nos rendiremos al dominio inglés.

Esta declaración provocó el vital apoyo del papa en Roma, que en 1329 autorizó la unción de los reyes escoceses en su entronización, estableciendo así el reconocimiento internacional al estatus de ese país —éste sería el equivalente medieval a una moderna admisión en las Naciones Unidas, máxime que la postura de Escocia como Estado independiente ha sido reconocida en Europa del Norte—. La colocación de la piedra en Arbroath por parte de los estudiantes recordó este episodio fundador en la historia escocesa.

#### HACIA LA EMANCIPACIÓN ABSOLUTA

A partir de 1950 el apoyo al SNP creció poco a poco. En 1995, cuando el gobierno conservador de Londres estaba ansioso por apoyar la causa escocesa, el ministro de Asuntos Escoceses trató de impresionar a los políticos obsesionados con la cuestión constitucional —su partido era el único en continuar apoyando la unión



En su ubicación actual: el salón de la corona del castillo de Edimburgo

## Los cazadores de Scone

Ian Hamilton (1925), Gavin Vernon (1926-2004), Kay Matheson (1928) y Alan Stuart (1926) fueron los cuatro estudiantes de la Universidad de Glasgow que en la víspera navideña de 1950 ingresaron a la abadía de Westminster en pos de la Piedra del Destino, también conocida como de Scone o de la Coronación. El primero, en cuyo *blog* toca asuntos relacionados con la emancipación escocesa ([www.ianhamiltonqc.com](http://www.ianhamiltonqc.com)), es abogado y fungió como rector de la Universidad de Aberdeen de 1993 a 1996. Vernon emigró a Canadá en los años sesenta, donde murió de cáncer. En los años ochenta Matheson se involucró en otra protesta nacionalista con el grupo Ceartas, que propugnaba por un tratamiento equitativo del gaélico, idioma oficial de Escocia, y cuyo lema era *Ceartas airson na Gàidhlig* ("Justicia para el gaélico"). Sobre Stuart se sabe que años después reconoció que su participación en los hechos fue una casualidad. Ninguno purgó un solo día de prisión, ya que Hamilton, entonces un hábil y conspicuo estudiante de leyes, adujo que antes de procesarlos las autoridades británicas debían demostrar la posesión legal de la piedra.

Oportunamente, en 2008 se estrenará en el Festival de Cannes *Stone of Destiny*, producción canadiense-escocesa de comedia y aventuras—según [www.imdb.com](http://www.imdb.com) y *bloggers* interesados en el tema, como el propio Hamilton, que ha estado presente en el plató—escrita y dirigida por el estadounidense Charles Martin Smith. Entre los protagonistas se menciona a Charlie Cox, Stephen McCole, Kate Mara y Ciaron Kelly interpretando a Hamilton, Vernon, Matheson y Stuart, respectivamente, y a Robert Carlyle como John MacCormick (1904-1961), rector de la Universidad de Glasgow en 1950 que jugó un papel destacado en la recuperación de la piedra y en la historia moderna escocesa.

Mario Carrasco Teja

entre Escocia e Inglaterra— al advertir que en 1996 no sólo se celebraban siete siglos del primer robo de la piedra por Edward I, sino que también era el año en que los papeles oficiales relacionados con su traslado a Westminster debían ser publicados. Esta combinación de factores se presentó como un regalo para el SNP, que resolvió derrotar al ministro en su propio juego: el 3 de julio de 1996 se anunció en la Cámara de los Comunes que la piedra se reubicaría en Edimburgo.

El gobierno esperaba que el regreso de la piedra a Escocia fuera una jugada popular, pero, por el contrario, revivió antiguos resentimientos. Las multitudes se reunieron para observar la ceremonia de llegada en la frontera entre Inglaterra y Escocia, en el puente Coldstream, sobre el río Tweed. En lugar de alegrarse, mantuvieron un silencio imponente, roto por el grito de "¡Libertad!". Para 1997 era claro que tales gestos neonacionalistas no impedirían traspasar el poder a un partido que establecería un Parlamento escocés.

A pesar de que el regreso de la piedra se percibió como un cínico gesto político, su presencia en el salón de la corona del castillo

de Edimburgo ha sido bien recibida. La serie de salas mediante las cuales el visitante se aproxima a ella transmiten valiosa información bellamente ilustrada. La Piedra del Destino se presenta junto con los Honores de Escocia como un símbolo central, silencioso y elocuente de nacionalidad. Edward I de Inglaterra, enterrado a unos metros de la silla de coronación de la abadía de Westminster, falló en su propósito. A lo largo de su historia la exhibición de la piedra en un sitio apropiado, digno, seguro y público ha sido de suma importancia para los escoceses. Su lugar actual de descanso, en el corazón del castillo icono de Escocia, habla de su importancia. Su propia historia refleja la historia de la nación ❖

Traducción: Alejandra Gómez Colorado

### Notas de la traductora

<sup>1</sup> Confederación de tribus que habitó el norte y centro Escocia desde tiempos del imperio romano hasta el siglo x.

<sup>2</sup> Departamento del gobierno de Reino Unido de 1885 a 1999.

\* Escritora *freelance* y doctora en literatura escocesa, UNIVERSIDAD DE STRATHCLYDE, GLASGOW, REINO UNIDO



Fotomural colocado en la primera sala del museo, donde se encuentra el doctor Alfredo Dugès, al centro, con sus alumnos del Gabinete de Historia Natural **Fotografía** Carolina Jasso

# Alfredo Dugès

## Museo de Historia Natural

Gloria E. Magaña Cota\* y Óscar J. Polaco\*\*

El Museo de Historia Natural Alfredo Dugès se ubica en la planta baja del edificio central de la Universidad de Guanajuato, en la calle de Lascuráin de Retana número 5, en la zona centro de la capital guanajuatense. Las colecciones que resguarda datan de la segunda mitad del siglo xx y de principios del xx, y están consideradas como unas de las mejores conservadas en México.

El acervo se conformó a partir de diferentes contribuciones. Primero se realizó una importante adquisición de minerales y ejemplares de animales provenientes de Europa, con los que se fundaron los gabinetes de Mineralogía e Historia Natural; este último se estableció para impartir las cátedras de botánica y zoología que atendían a las carreras de ingeniero de minas, ingeniero geógrafo, farmacéu-

tico y medicina en el Antiguo Colegio del Estado, hoy Universidad de Guanajuato,<sup>1</sup> y era encabezado por el ilustre naturalista francés Alfredo Dugès (1826-1910), que además tenía a su cargo el jardín botánico —si bien Dugès llevaba a cabo intercambios de especímenes tanto con museos europeos como estadounidenses, los alumnos y personajes de la época también hicieron sus aportaciones—.<sup>2</sup> En segunda instancia, el maestro Vicente Fernández Rodríguez, meteorólogo, químico, taxidermista y fotógrafo, poseía una importante colección de aves mexicanas, parte de la cual Dugès compró cuando su colaborador se encontraba al final de su vida para integrarla, a su muerte, al propio Gabinete de Historia Natural.<sup>3</sup> Por último, los elementos de estudio de Dugès, dedicados sobre todo a la inves-

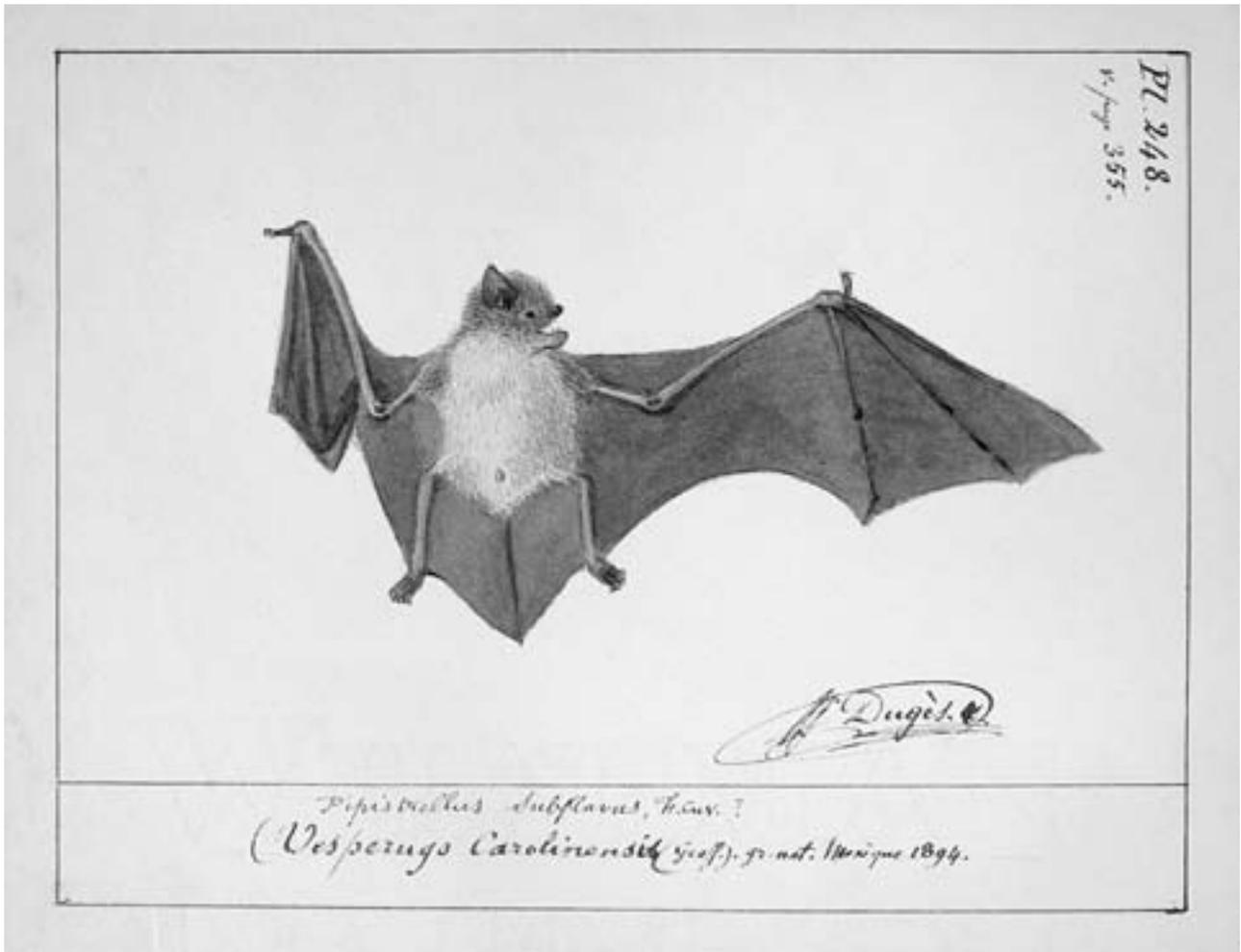


Ilustración científica: murciélago, *Pipistrellus subflavus* (F. Cuvier, 1832) **Fotografía** Gustavo López

tigación de anfibios y reptiles,<sup>4</sup> fueron sumados en 1913, cuando el Colegio del Estado los adquirió con su biblioteca.

A lo largo de su historia el museo tuvo varios cambios de sede. En principio se mudó a un edificio situado en las inmediaciones de la presa de La Olla, a consecuencia de la Revolución. En 1917 la colección regresó a las instalaciones del Colegio del Estado, donde ocupó diferentes sitios, hasta que en 1999 se instaló en la planta baja del edificio central. Por lo demás, el recinto ha pasado por diversas épocas de abandono que lo han llevado a perder notas originales, acuarelas, etiquetas e incluso ejemplares.<sup>5</sup>

En 2001, con el apoyo de la Comisión Nacional para el Estudio y Uso de la Biodiversidad (Conabio) y del programa de Fortalecimiento a la Investigación 2000 de la Universidad de Guanajuato, se inició la recuperación y curaduría del acervo, con la participación de treinta y cinco investigadores de nueve instituciones nacionales. A raíz de este trabajo, que se prolon-



Estrella de mar **Fotografía** C. Jasso

gó cuatro años, se editaron los catálogos de las colecciones y se capturó la información de cada espécimen en la base de datos Biótica 4.0 de la Conabio, lo que formuló siete inventarios. Los acrónimos para cada colección se conformaron de acuerdo con lo sugerido por Óscar Flores-Villela y J. A. Hernández,<sup>6</sup> agregándose dos letras al final para distinguir los apartados, que se distribuyeron como sigue: ornitológica (aves, MADUG-AV, 543 registros), mastozoológica (mamíferos, MADUG-MA, 465 registros), ictiológica (peces, MADUG-IC, 180 registros), herpetológica (anfibios y reptiles, MADUG-HE, 1 195 registros), entomológica (insectos, MADUG-EN, 480 registros), botánica (plantas, MADUG-BO, 2 382 registros) e invertebrados (todos los grupos zoológicos no vertebrados, exceptuando a los insectos, MADUG-IV, 241 registros). La información total cuenta con 5 486 registros y 5 631 ejemplares.

A pesar de su antigüedad y del deficiente mantenimiento, el estado de conservación de los especímenes se considera bueno;<sup>7</sup> sin embargo, la mayoría perdió su color original por haber estado expuesta a la luz directa del sol. Aun así su valor histórico es muy alto, incluso cuando su mérito científico adolece de la falta de datos —el grueso de las etiquetas originales tiene poca información y en muchos casos ésta se extravió, dejando un gran número de ejemplares sin referencia alguna.

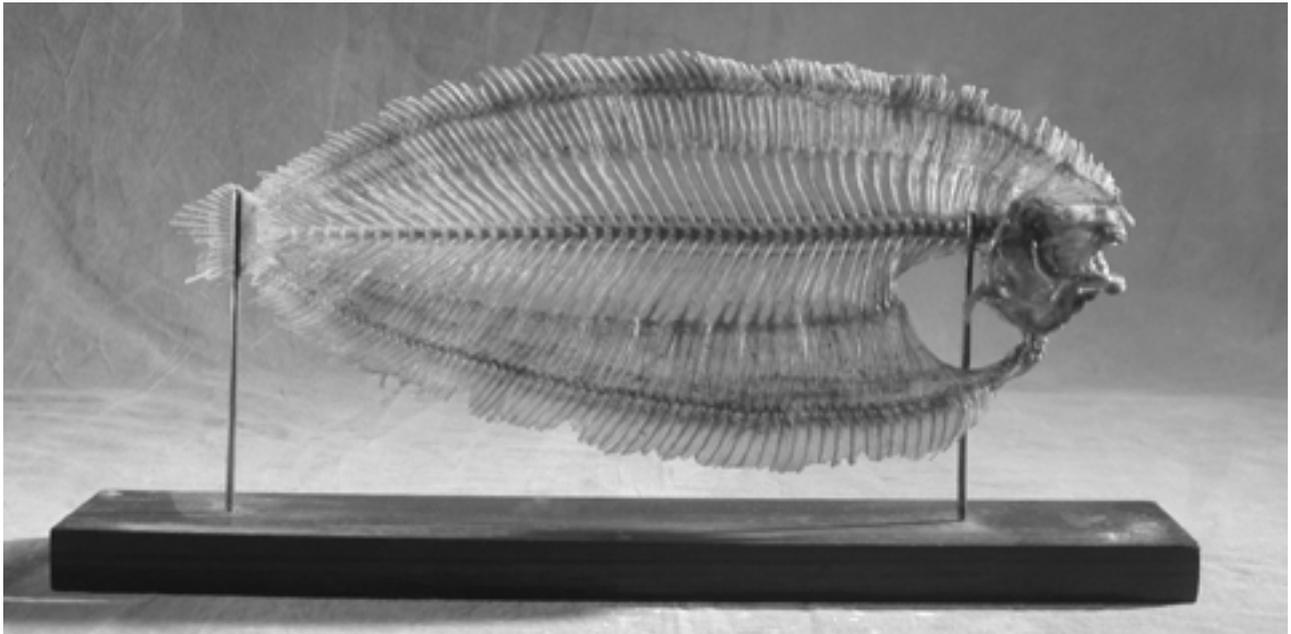
En las colecciones está representada una gran variedad de familias, géneros y especies, sobre todo mexicanas; otras regiones del mundo se hacen presentes con anfibios y reptiles —en una publicación reciente, dedicada a los acervos de mamíferos de México, se establece que el museo contiene los ejemplares más antiguos del país, además de contar con varios que no se incluyen en ninguno de los veintiocho grupos que en el estudio se reseñan—. <sup>8</sup> El recinto también cuenta con un importante conjunto de ilustraciones científicas realizadas por Dugès, compuesto por doscientas veintisiete imágenes de las cuales 70% son aves, 18% mamíferos y 12% anfibios y reptiles.

A finales de 2004 el Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Guanajuato otorgó financiamiento para la realización de dos proyectos de investigación. El primero fue encabezado por el Centro de Investigación en Óptica y tuvo como objetivo crear un registro colorimétrico de las acuarelas del museo mediante técnicas de administración de color. El segundo corrió a cargo del propio museo, que con la participación de investigadores de la UNAM realizó un análisis detallado de las mismas acuarelas desde el punto de vista biológico, histórico-artístico y de conservación de bienes culturales. Esta última parte redundó en una tesis de licenciatura de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" del INAH.

Sobra señalar que los estudios y el quehacer realizados a lo largo de los últimos seis años han servido para revalorizar la importante labor desempeñada por Dugès y, en consecuencia, para recuperar y mantener un acervo fundado hace más de un siglo. Que la tarea continúe: el Museo de Historia Natural Alfredo Dugès es un tesoro para la ciencia en México ❖



Tucancillo, *Selenidera culik* (Wagler, 1827), núm. inv. MADUG-AV 308 Fotografía C. Jasso



Pez sol **Fotografía C. Jasso**

**Notas**

- <sup>1</sup> A. Lanuza, *Historia del Colegio del Estado*, 1924 (ed. facs.), Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1998, 430 págs.
- <sup>2</sup> M. Arellano, "El Museo Alfredo Dugès de la Universidad de Guanajuato"; E. Beltrán, "Datos y documentos para la historia de las ciencias naturales en México II. Correspondencia de Alfredo Dugès con Alfonso L. Herrera (1888-1893)" y "Alfredo Dugès: un siglo después, 1853-1953", *Revista de la Sociedad Mexicana de Historia Natural*, vol. 13, núms. 1-4, 1952, págs. 271-281; vol. 4, núms. 1-2, 1945, págs. 99-106, y vol. 14, núms. 1-4, 1953, págs. 157-168, respectivamente; E. Beltrán, A. Jáuregui de C. y R. Cruz, *Alfredo Dugès*, Instituto Estatal de la Cultura (IEC), Guanajuato, 1990, 225 págs.
- <sup>3</sup> A. Jáuregui de C., *Un científico del porfiriato guanajuatense. Vicente Fernández Rodríguez*, Guanajuato, IEC, 1999, 220 págs.
- <sup>4</sup> M. Arellano, *op. cit.*; H. M. Smith y R. B. Smith, *Early Foundations of Mexican Herpetology. An Annotated and Indexed Bibliography of the Herpetological Publications of Alfredo Dugès, 1826-1910*, University of Illinois Press, Chicago, 1969, 85 págs.
- <sup>5</sup> M. Maldonado-Koerdell, "Las colecciones de anfibios del Museo Alfredo Dugès en la Universidad de Guanajuato. I-Urodelos", *Memorias y Revista de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, vol. 56, núms. 2-3, 1948, págs. 185-226.
- <sup>6</sup> *Las colecciones herpetológicas mexicanas*, t. 4, Publicaciones Especiales del Museo de Zoología-UNAM, México, 1992, págs. 1-24.
- <sup>7</sup> C. Lorenzo, E. Espinoza, M. Briones y F. A. Cervantes (eds.), *Colecciones mastozoológicas de México*, Instituto de Biología-UNAM, México, 2006, 572 págs.
- <sup>8</sup> J. Ramírez-Pulido y N. González-Ruiz, "Las colecciones de mamíferos de México: origen y destino"; G. E. Magaña-Cota, "Colección de mamíferos del Museo de Historia Natural Alfredo Dugès de la Universidad de Guanajuato"; E. Espinoza, C. Lorenzo y M. Briones, "Integración del conocimiento de las colecciones mastozoológicas de México", en *idem*.

\* MUSEO DE HISTORIA NATURAL ALFREDO DUGÈS DE LA UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

\*\* SUBDIRECCIÓN DE LABORATORIOS Y APOYO ACADÉMICO-INAH



Ilustración científica: culebra de agua de vientre negro, *Thamnophis melanogaster* (Peters, 1864)

**Fotografía G. López**

# Fantasia porfiriana en un vestido de gala

Eva María Ayala Canseco\*



La *maison* Worth (7 Rue de la Paix, París, Francia), vestido de baile estilo *Revival Directoire*, 1910, raso de seda, gasa de seda, tul y galón de chaquira de cristal con flequillos, colección Museo Soumaya **Fotografía** Javier Hinojosa

El paso del tiempo confronta a los museos con el hecho de que —no obstante los adelantos tecnológicos y científicos— algunos objetos no pueden ser expuestos a la manera tradicional: es el caso de los textiles. Museos como el Metropolitano de Nueva York y el Victoria & Albert promueven la exhibición virtual de su acervo. El Museo Soumaya comparte con estas instituciones la inquietud por el cuidado y la divulgación de su fondo de textiles de los siglos XVIII, XIX y principios del XX, y tiene un programa de mantenimiento integral permanente. A pesar de estos esfuerzos interinstitucionales, se dan casos como el del vestido de gala creado por la casa de alta costura La *maison* Worth que, por su fragilidad, no será montado en los próximos años. Este artículo representa una de las soluciones que el Soumaya brinda como medio de difusión alternativo de un objeto en el que se materializó lo que Anatole France definió como las fantasías de época.<sup>1</sup>

## CHARLES FREDERICK WORTH EN "LA MODA CENTENARIA"<sup>2</sup>

Para el pensador francés Gilles Lipovetsky, la primera fase de la historia de la moda moderna se inicia a mediados del siglo XIX, cuando cierto tipo de costura adquiere el calificativo de "alta". Basada en las creaciones fastuosas, innovadoras y a la medida, que se diferencian de la producción en serie, de bajo costo y a imitación, "la moda centenaria" revela a una sociedad dividida en clases con aspiraciones y formas de vida distintas.

En este tiempo nació en Gran Bretaña Charles Frederick Worth (1825-1895), al que se llama *el Padre de la Alta Costura*. Desde temprana edad trabajó como aprendiz de sastre con Swan & Edward y en la cosmopolita capital de Reino Unido descubrió las galas de otros países. En la pintura de los antiguos maestros de las salas de la National Gallery<sup>3</sup> encontró la inspiración que luego utilizó para los trajes de bailes de máscaras que diseñó en Francia. En 1845 colaboró con Lewis & Allenby —proveedores de tejidos de lujo de la reina Victoria— y al año siguiente se trasladó a París, donde trabajó para La *maison* Gagelin. En este lugar conoció a Marie Augustine Vernet (1825-1898), costurera y modelo, con quien se casó. Los vestidos que le diseñó llamaron la atención de la clientela de Gagelin. También a través de aquella conoció a la princesa Pauline de Metternich (1836-1921), esposa del embajador de Austria, que después presentó a Worth con la emperatriz Eugenia (1826-1920), consorte de Napoleón III que sería su más importante promotora.

El joven inglés ganó el primer premio del Pabellón de Moda de la Exposición Universal de París de 1855. A raíz de este éxito, y en