

EL ALDABON

GACETA INTERNA DEL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS DEL MUNDO Número 50

DEL LUNES 1 AL
DOMINGO 7 DE JULIO DE 2019



Editorial

Llegamos al número 50 de El Aldabón, Gaceta Interna del Museo Nacional de las Culturas del Mundo, así bautizado por Tere Salgado y Cayetano Velasco. Cincuenta boletines ya, publicados semana tras semana. Se dice fácil, pero supone un esfuerzo colectivo gigantesco que, en mucho, debemos a nuestros compañeros de las áreas de Difusión, de Diseño y de la Fototeca, pero también a todos los demás, que hacen posibles las múltiples, variadas, sabias y talentosas actividades académicas y culturales que dan intensa vida a nuestro Museo y que han abierto sus puertas a un público cada vez más numeroso, diverso e interesado: a los de Comunicación Educativa; Investigación; Intermedia; Archivo Histórico; Museografía; Colecciones; Restauración; Biblioteca; Mantenimiento; Subdirecciones Técnica, de Innovación, de Administración y de Catalogación; Limpieza y Vigilancia. Pero son Jorge Berdeja y su equipo quienes llevan la batuta: no sólo contribuyen eficazmente a la organización y comunicación externa de las labores del Museo propuestas, diseñadas y ejecutadas por las distintas áreas, sino también, las registran cuidadosa y disciplinadamente, las retratan, las reseñan y nos permiten así, a todos, conocer su desarrollo y contenido. Joaquín Vega selecciona sus mejores fotografías, algunas de su brillante autoría, otras del acervo que con esmero cultiva y custodia, y nos da la oportunidad de conocerlas y disfrutarlas. Mildred Muñoz y Armando Mendoza, con el apoyo de Moi, se hacen cargo cada martes del diseño. La velocidad y dedicación con la que deben trabajar no impide que aflore siempre su inmensa creatividad. El valor de nuestro boletín es enorme: se trata de un diario semanal que consigna nuestro quehacer, el de todos en conjunto y el de cada uno. Se va construyendo como una memoria que se suma a todas nuestras memorias, las del Museo de Moneda 13, y que abre paso a la satisfacción del deber cumplido, pero también a la crítica y la evaluación, tan imprescindibles para elegir cada vez caminos más acertados y certeros.

Enhorabuena!

Una breve nota aparte: para este número de El Aldabón, contamos con colaboraciones de casi todos los investigadores del Museo. Incluyo entre ellas, la de Octavio Martínez y la de Joaquín Vega. Es un verdadero gusto leerlas. Ingeniosas, inteligentes, documentadas y, algunas, hasta divertidas, todas ellas invitan a la reflexión. Celebro su participación: es alentadora.

Gloria Artís

Sumario

- 3** Conferencia sobre la *Antigua Casa de Moneda de la Ciudad de México*
- 5** El Seminario sobre Japón y los imaginarios transculturales cerró con *Reflexiones sobre la identidad otaku*
- 7** Talleres sabatinos sobre amonitas y la vestimenta hindú
- 11** Rally *De las Casas Nuevas de Moctezuma a las Culturas del Mundo*, Cuentacuentos y talleres
- 13** Paradojas políticas en la conformación de las colecciones en Europa Oriental del Museo Nacional de las Culturas del Mundo
- 16** De Felipe V al Escudo de Armas Nacionales. La sustitución de elementos representativos del antiguo régimen por motivos republicanos
- 23** El Museo Nacional de las Culturas del Mundo resguarda unas de las colecciones de orfebrería yemenita más importante
- 27** Tela de barro, una comunicación pictográfica
- 29** Sobre nuestra Fototeca...
- 31** Un espacio idóneo para la comunicación y la reflexión
- 33** La colección *guna (kuna)* del Museo Nacional de las Culturas del Mundo
- 39** El aldabón y la aldaba, esos grandes (des)conocidos
- 48** Aportes de la FOTOTECA del museo
- 49** Próximas actividades

CONFERENCIA ANTIGUA CASA DE MONEDA

“ En 1535, empezaron a acuñarse formalmente monedas en la Nueva España. Antes de eso, durante los primeros años de llegada de los españoles, Hernán Cortés fabricaba pequeños lingotes de oro que vendía a quien se le antojaba. Cuando la corona española se dio cuenta, decretó la creación de la Real Casa de Moneda y apresó a Cortés”, explicó el maestro Helios Ruiz Esparza, gerente de mercadotecnia y comunicación social de la Casa de Moneda de México y representante del Museo Numismático Nacional, en el inicio del conversatorio “Antigua Casa de Moneda de la Ciudad de México”, la tarde de este jueves 4 de julio.

Durante la charla, relató que la Casa de Moneda inicialmente estuvo ubicada en la Antigua Casa de Hernán Cortés, actual sede del Nacional Monte de Piedad; ahí permaneció durante 27 años. Tras un gran robo de 30 lingotes de oro, se mudó al ahora edificio de Gobierno de la Ciudad; en 1570, se movió al edificio de Moneda 13, construido ex profeso. Allí estuvo hasta 1848, cuando se volvió a mover a la Casa del Apartado como consecuencia de la invasión estadounidense.



Maestro Helios Ruiz Esparza, representante del Museo Numismático Nacional.
Foto: Selma Rumbo

Las primeras monedas que se acuñaron en la Casa de Moneda se realizaban de forma manual, golpeando, cortando y marcando las piezas de una en una; entonces, no importaba su forma sino su peso (de lo cual deriva el nombre del “peso” mexicano). Tenían la imagen de las Columnas de Hércules y la leyenda “plus ultra” (más allá), para indicar que habían sido producidas más allá del

IA SOBRE LA A DE LA CIUDAD DE MÉXICO

límite del mundo conocido. Además, se les colocaba una letra “M” para indicar su fabricación en México, de donde surgió la ceca nacional.

“En 1729, ante la necesidad de incrementar la producción de la moneda, se optó por la acuñación industrial; para ello, se introdujeron maquinarias que pasaron a conocerse genéricamente como “de sangre”, debido al esfuerzo y sacrificio de las personas y animales que se emplearon para operarlas”, comentó el maestro Ruiz. De tal forma, de las aproximadamente 400 mil monedas que se producían entre los siglos XVI y XVII, se pasó a 50 millones entre los siglos XVIII y XIX.

El ponente nombró a tres personajes históricos que dejaron testimonio escrito del modo de operación, composición e importancia de la Casa de Moneda mexicana: Juan Francisco Gemelli-Careri (1651-1725), un viajero italiano que pasó por México mientras recorría el mundo; Alexander von Humboldt (1769-1859), “quien comparó que la producción monetaria de un año en Europa era el equivalente a lo que se generaba en 15 días en México”, y Frances Erskine Inglis, Madame Calderón de la Barca (1804-1882), que de hecho vivió en el interior del edificio de Moneda.

Finalmente, describió algunas de las monedas emblemáticas de diferentes periodos históricos, como las monedas “peluconas” y “de busto”, que se usaron durante la colonia e ilustraban a los virreyes de la época; las monedas de la Guerra de Independencia, cuando

se perdió el monopolio de la Casa de Moneda, de tal forma que cada facción acuñaba o sellaba sus propias monedas, o la moneda republicana, que se caracterizaba por el “gorro frigio” (gorro que se daba a los esclavos en Frigia cuando eran dejados en libertad).

“¿Qué significa una moneda? Una moneda significa que alguien con poder la acuñó: el poder hegemónico, el poder virreinal, etcétera. Una moneda vale por el escudo y por la ceca que tiene grabada, que ampara el valor equivalente de la moneda. Esto es el valor fiduciario, o sea, la confianza o la fe que se tiene en la institución o el gobierno que la emitió y que supone que esa moneda tiene un sustento real en metales preciosos, petróleo y demás”, concluyó Helios.

Los conversatorios “Moneda 13, historia, antropología y patrimonio cultural” se realizarán cada jueves del mes de julio a las 13:00 horas, con motivo de los festejos del 80 aniversario del INAH y de la inauguración de la Sala de Sitio del MNM. En ellas se hablará también de la historia del edificio como sede de la primera Escuela Nacional de Antropología, como patrimonio histórico y arquitectónico, así como de la formación de las primeras colecciones arqueológicas, históricas y etnográficas en el Antiguo Museo Nacional.

EL SEMINARIO SOBRE JAPÓN Y LOS CERRÓ CON REFLEXIONES S

Con el título “Reflexiones sobre la identidad otaku”, fueron presentados dos proyectos que analizan la composición de esta comunidad y las características de los contenidos que consumen, en el cierre del ciclo enero-julio del “Seminario Japón y los imaginarios transculturales. Cultura pop en Asia”, organizado por el Círculo de Estudios sobre Subcultura Japonesa en México (CESJM) y el posgrado en Antropología Social de la ENAH.

Durante la sesión, efectuada el jueves 4 de julio, Federico Álvarez Gandolfi, egresado de la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y miembro de la Red Iberoamericana de Investigadores en Anime y Manga (RIIAM), presentó el trabajo “Otakus, ¿una subcultura posmoderna?”. Desde Argentina, por medio de Skype, hizo una revisión conceptual de los estudios culturales y sobre fans realizados por investigadores, particularmente Dick Hebdige y Henry Jenkins, en los que se analiza el fenómeno otaku como una subcultura.

Siguiendo esa línea, en sus estudios ha encontrado que las representaciones mediáticas y sociales alrededor del fenómeno otaku “versan sobre dos núcleos: uno que los califica como sujetos raros y peligrosos que pierden el sentido de la realidad al sumergirse en mundos imaginarios, y otro que los señala como inmaduros y ridículos; jóvenes que se resisten a crecer al realizar actividades inútiles e infantiles. El otaku se ve como



alguien peligroso que rompe con lo socialmente establecido”.

Conceptualizar al fenómeno otaku como una subcultura es una forma de hacer una subordinación cultural, es un recurso mediático para la marginación simbólica. En consecuencia, sugirió “tomar distancia de estas representaciones para comprender las lógicas propias de los seguidores de la cultura de masas japonesa; tales representaciones se basan en la alternatividad para desafiar la cultura dominante; obtener una mayor y mejor oferta de contenidos, y la construcción de una identidad marginal y de resistencia basada en la

S IMAGINARIOS TRANSCULTURALES OBRE LA IDENTIDAD OTAKU



Gandolfi, de la Universidad de Buenos Aires.
na Rumbo

transculturalidad”.

Carlos Osbert Obet Gallegos Hernández, maestro en Historia de México de la Universidad de Guadalajara y fundador de la Red de Investigación sobre Mundos Virtuales, expuso “La feminidad como arquetipo heroico en el anime: Las Guerreras Mágicas y su impacto en México”. Se trata de una reflexión alrededor de la revolución narrativa, simbólica y estética que representó esta serie anime durante su estreno en nuestro país, en 1996.

En medio de una década en la que las series animadas americanas y

japonesas tenían un sentido cómico o una historia lineal, con personajes buenos y malos definidos, “esta serie invitó al espectador a hacer un viaje por la toma de decisiones y la madurez, ya que presenta personajes complejos, ni buenos ni malos, que se debaten entre su deber y sus emociones, así como situaciones en las que decidir es difícil y las consecuencias son irreversibles, como en la vida adulta real”, comentó el investigador.

De igual forma – agregó – “propuso una ruptura de los estereotipos femeninos de sumisión, porque las protagonistas se enfrentan en persona a las dificultades y asumen la responsabilidad de sus errores. Ellas resuelven los conflictos en los que están metidas sin esperar a que alguien las apoye o las rescate, como sucedía en la mayoría de las series de la época”.

“Las Guerreras Mágicas” representó una revolución visual en su contexto de emisión, porque “es una historia cuyo arte fue innovador y bien cuidado entre las series de los años 90, cuyo trazo era rápido y carecían de detalles. CLAMP [el grupo de dibujantes que creó la serie] cuidó la composición y la calidad de las imágenes para que fueran un recurso para transmitir las emociones de cada escena”, concluyó Gallegos Hernández.

TALLERES SABATINOS SOBRE AM



Ángel Morales y Gilberto Huitrón en el taller *Las amonitas*.
Foto: Selma Rumbo

La importancia de la conservación de fósiles que existieron en México hace millones de años fue el eje del Taller “Las amonitas”, realizado este sábado 6 de julio, como parte de las sesiones que organiza todos los fines de semana el Museo Nacional de las Culturas del Mundo en su Sala Educativa; incluyeron también el Taller titulado “Una mirada a la vestimenta tradicional de la India”.

AMONITAS Y LA VESTIMENTA HINDÚ

El biólogo Gilberto Huitrón, de la Facultad de Estudios Superiores Iztacala de la UNAM, acudió como invitado especial para ofrecer la visita guiada por la exposición “El INAH y la paleontología mexicana”, con la que inició el taller “Las amonitas”.

Durante el recorrido, Huitrón mencionó a los asistentes que existen diferentes tipos de fósiles, como plantas, insectos, mamíferos, vertebrados, invertebrados, polen y muchos más. Recordó que un fósil es el resto que deja un organismo y la paleontología es la ciencia que estudia la vida pasada.

Señaló que las amonitas, moluscos cefalópodos que habitaban en el mar hace millones de años, eran invertebrados. Llegaron a tener de 80 a 90 tentáculos y su aspecto era parecido a un calamar, pero vivían en el interior de una concha dura en forma de espiral. Su cabeza estaba dentro de la concha, de la que se extendían sus tentáculos. Aunque se extinguieron del todo, se caracterizaron por tener una descendencia masiva, explicó el especialista.

Atento a las dudas y comentarios de los asistentes, quienes escuchaban curiosos sus respuestas mientras daba cuenta de los diversos tipos de fósiles de la exposición, Huitrón mencionó que “estos registros que están en la Sala muestran la diversidad que tiene el país y que, desafortunadamente, estamos perdiendo”; agregó que “todo fósil encontrado en México tiene que ser registrado en el INAH; estos registros permiten conocer todos los animales

que han existido, conservar los fósiles y nuestra diversidad”.

Luego de esta visita, los cerca de 40 participantes del taller se dirigieron a la Sala Educativa para continuar las actividades con el maestro Ángel Morales. Ahí, elaboraron un llavero en forma de amonita, con variados materiales: masa francesa, palillos para trazar las líneas que caracterizaron a estos invertebrados acuáticos que se extinguieron hace 35 millones de años, así como pintura especial para darle un particular tono café a su creación.

En el Taller “Una mirada a la vestimenta tradicional de la India”, impartido por Marlene Álvarez, los también casi 40 asistentes, desde niños hasta adultos mayores, participaron activamente como si estuvieran en el salón de clases de una escuela: levantaban la mano para hacer preguntas o aportar alguna experiencia o conocimiento, tomaban apuntes y complementaban los comentarios de los demás.

Marlene compartió toda una serie de datos curiosos e interesantes; por ejemplo, que “el sari, es un vestido tradicional de la India; data aproximadamente de hace 3 mil 300 años a. C. y, actualmente, el 75% de la población lo utiliza”. Comentó que ese país fue uno de los primeros lugares donde se cultivó el algodón; por eso sus prendas se hicieron con dicho material.

Pero, como en la mayoría de los países, la vestimenta tiene distintos significados; uno de ellos es la pertenencia a un grupo: aquellos que utilizaban ropa de algodón

pertenecían a la denominada “clase común” y los que vestían ropa de seda, a la “clase alta”. Otras vestimentas típicas son, para las mujeres “lehenga choli” (falda) y “salwar kameez” (vestido), y para los hombres “dhoti” y “kurta” (pantalón parecido a una pijama) y “achkan” y “sherwani” (especie de abrigos hasta las rodillas), abundó la tallerista.

Al concluir la charla y la dinámica establecida por Álvarez, que incluyó la proyección de imágenes, arrancó la etapa creativa del taller: los asistentes recortaron y vistieron una muñeca y un muñeco de papel, los colocaron en un cuadernillo y escribieron los nombres de los diferentes tipos de vestimenta aprendidos.

Dentro de las diversas actividades efectuadas este mismo sábado en el Museo, destaca también el Rally “De las Casas Nuevas de Moctezuma a las Culturas del Mundo”. En su sesión inicial, convocó a cerca de 30 participantes de todas las edades, incluidos un niño de 9 años, de tercero de primaria, y una adolescente de 16 años, de segundo de preparatoria. En punto de las 10:00 horas, todos iniciaron con entusiasmo su recorrido. Los primeros en resolver las cinco pistas de esta primera etapa, en menos de 15 minutos, fueron precisamente el niño y la adolescente.

El reto del Rally “De las Casas Nuevas de Moctezuma a las Culturas del Mundo”, organizado en colaboración con “A Barlovento informa”, consta de cuatro etapas en las que se deberán resolver un total de 20 pistas, cinco diferentes cada fin de semana de julio (en sábado o en domingo).

Los cinco primeros participantes que terminen el Rally el sábado 27 de julio, así como los cinco primeros del domingo 28, y comprueben haber estado en cada una de las etapas y resuelto las 20 pistas, se harán acreedores a una reproducción del acervo del INAH.





Los primeros en resolver el Rally: un niño y una adolescente.
Foto: Gilberto Rendón

RALLY DE LAS CASAS NUEVAS DEL MUNDO, CUENTACUENTOS

El domingo 7, por la mañana, llegó al Museo el señor Alonso Arellano, quien dijo trabajar como consultor en una compañía de medicamentos y nutrición; se encontró con una grata sorpresa en el patio: el Rally “De las Casas Nuevas de Moctezuma a las Culturas del Mundo”, que invita a los visitantes a resolver cinco pistas sobre la arquitectura y las historias del añejo edificio de Moneda 13.

Arellano, gustoso, se sumó a los demás participantes en la actividad. Recibió la hoja con las preguntas en la mesa atendida por Francisco Páez, de la subdirección Técnica; Gilberto Huitrón y Josh Peniche, agentes de cambio del INJUVE, y Jazmín Iriarte, Luz Portilla y Jonathan Olvera, prestadores de Servicio Social.

El Rally, dividido en cuatro módulos — uno por cada fin de semana de julio—, consiste en resolver cinco pistas por sesión. En conjunto, abarcan 20 puntos distintos del edificio que actualmente ocupa el Museo Nacional de las Culturas del Mundo. La resolución de cada pista permite a los participantes ir conociendo elementos del inmueble asociados a sus diferentes etapas históricas, así como algunos de los acontecimientos trascendentales ocurridos en el mismo.

Muy contento, el señor Arellano resolvió quién es el monarca que nos mira desde el medallón que corona la antigua Sala de Monolitos y en qué parte del Museo se encuentra una descripción de los “presagios” que quitaron el sueño al Tlatoani Moctezuma, cuando

meditaba en la Casa Denegrada de la Gran Tenochtitlán. Sin embargo, lo que más le gustó de la actividad fue “poder descubrir los símbolos en los edificios virreinales, como los relojes de sol que están en los cuatro puntos cardinales”.

Al finalizar su recorrido, Alonso logró responder las cinco pistas, por lo que recibió una taza conmemorativa del MNCM; también, prometió regresar la semana próxima para continuar con el Rally, organizado en colaboración con “A Barlovento Informa”.

A las 13:00 horas, en la Sala Intermedia se llevó a cabo la sesión de Cuentacuentos, dedicada, como todas las de este mes de julio, a la familia, en el marco de la exposición temporal “Retrato de familia. La nación mexicana”, de la notable fotógrafa Lourdes Almeida.

Lourdes Tripp narró “Mi mamá, la casa y un cuarto muy especial”, cuento de Javier Malpica, que describe cómo una casa empezó a crecer, todo porque la mamá decidió “declararle la guerra a la casa”. Por su parte, Fernando Casas contó un relato escrito por Gaby Goldsack, “Mi papá es estupendo”, en el que se habla del profundo amor de una niña hacia su progenitor y el resto de su familia.

En “El cofrecillo maravilloso”, cuento popular ruso compilado por AN Afanásiev, Yair Arriaga recreó cómo un jovencito vive una aventura increíble cuando sus padres lo mandan a aprender un oficio. Finalmente, el cuento “El viaje a casa”, de Emma Levey, narrado por Oralía Sánchez, describe cómo la gallina

DE MOCTEZUMA A LAS CULTURAS CUEENTOS Y TALLERES

Nina protege sus huevos y, más aún, lo que salía de ellos: ¡su familia!

A mediodía, Gilberto Huitrón, estudiante de Biología de la Facultad de Estudios Superiores Iztacala de la UNAM, dio una visita guiada a la exposición “El INAH y la paleontología mexicana”. Después, en la Sala Educativa, conjuntamente con Ángel Morales, impartió el taller “Las amonitas”. Explicaron que el llamado “amonite” es el fósil de un invertebrado acuático que existió desde la era Paleozoica hasta la Mesozoica, es decir, desde hace unos 400 hasta 66 millones de años; también, la morfología de estos

moluscos cefalópodos extintos que, por efecto de la presión de las capas de la tierra, se convirtieron en fósiles. Al finalizar, los visitantes pudieron recrear, con pasta francesa, las espirales y cámaras de una amonita para confeccionar y decorar un llavero.



Los cuentacuentos Yair Arriaga, Fernando Casas, Lourdes Tripp, Oralia Sánchez y nuestra compañera Verónica Tirso.
Foto: JLB

Paradojas políticas en la conformación de las colecciones de Europa Oriental del Museo Nacional de las Culturas del Mundo

REYNIER VALDÉS PIÑEIRO

En mayo de este año la Cineteca Nacional proyectó *Francofonía* (2015) del realizador ruso Aleksandr Sokúrov, donde vuelve sobre un tema que ya había explorado en su inolvidable *El arca rusa* (2002): lo mismo el Louvre que el Hermitage, los museos nacionales son como el Aleph borgeano, espacios donde se condensa la historia de un país, cuyas

colecciones pueden mirarse desde el prisma provocativo de la relación museo, ideología y poder. Bajo el influjo de esta mirada, propongo reparar en la formación de las colecciones de arte popular provenientes del antiguo bloque de países socialistas europeos, que resguarda el Museo Nacional de las Culturas del Mundo.





Cantimplora de madera

Forrada y adornada con cuero, 1905, procedente de Hungría. Intercambio con el Museo Etnográfico de Budapest.

Cantimplora doble

Madera con motivos geométricos, primera mitad del siglo XX, procedente de Rumanía.

Corona de novia

Realizada con alambre, hilo de seda, pasta y papel, siglo XIX, procedente de Hungría. Intercambio con el Museo Etnográfico de Budapest.

En diciembre del año 1965, el edificio que fungiera como el primer museo nacional de México, pasó a convertirse en el Museo Nacional de las Culturas (MNC), único de su tipo en el país, dedicado al resguardo, la difusión y el estudio de la diversidad cultural del mundo. Esta nueva página en la historia de la antigua Casa de Moneda tuvo lugar durante la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), según reza en una placa que el visitante puede leer a la entrada del museo.

Durante dicho sexenio se configuró el núcleo de las colecciones etnográficas de Europa, que ponen de relieve una intensa labor por parte de la dirección del museo recién inaugurado, por adquirir obras que reflejaran la diversidad étnica y los distintos modos de vida de Europa. En este sentido, destaca la gestión del

antropólogo Julio César Olivé y de la arqueóloga Beatriz Barba (director y subdirectora del museo entre 1965 y 1977, respectivamente), quienes propiciaron una serie de acciones de intercambio con reconocidos museos etnográficos europeos, como el de Budapest y el de Varsovia, y con instituciones culturales de las antiguas repúblicas socialistas de Yugoslavia y Checoslovaquia, con el propósito de conformar un acervo representativo sobre las culturas populares europeas. También hay que considerar las importantes donaciones que por estos años recibió el museo de las embajadas de la extinta Unión Soviética y de Rumanía en México, que hacia finales de los años setenta volverían a ser significativas para las colecciones europeas, cuando las embajadas de la República Socialista de Checoslovaquia y de la República Popular de Bulgaria

ofrecen un número considerable de piezas ilustrativas de sus tradiciones campesinas.

Tales adquisiciones representan el volumen más notable de piezas de origen europeo que resguarda el museo y, además de su indiscutible valor antropológico, son un testimonio de la política exterior de estas décadas, donde la diplomacia mexicana establece vínculos culturales con los países europeos del bloque socialista, en contraste con la represión interna de los movimientos de izquierda, en el contexto de la llamada Guerra Sucia en México. Vistas desde este ángulo, las ricas colecciones de indumentaria popular de las culturas campesinas de Europa Oriental, por ejemplo, también podrían ser las bambalinas tras las cuales se produce la Matanza de Tlatelolco.

En el año 2003, el MNC recibió una valiosa donación de vestidos tradicionales del mundo, por parte de la antropóloga María Esther Echeverría Zuno. Entre

ellos destaca un hermoso traje femenino Zlatara, de fines del siglo XIX, confeccionado en la región de Eslavonia, que se ubica en la zona oriental de la actual Croacia. Se trata de un conjunto de cuatro piezas, el cual deja ver la excelencia de la técnica del bordado con hilos metálicos, propia del universo textil de Europa del Este. Dicho conjunto fue obsequiado por el presidente de la desaparecida Yugoslavia, Josip Broz Tito y su esposa Jovanka Broz a María Esther Zuno, Primera Dama de México durante la presidencia de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), probablemente durante la visita de éste a la República yugoslava, en 1974, o bien durante la segunda estancia del mariscal en México, en marzo de 1976¹. Las tarjetas de Tito y Jovanka se conservan junto a estas prendas de seda, como piezas de un pasado político en el que Yugoslavia todavía representaba el espejismo de un estado multiétnico y la dirección política de México continuaba saludando al socialismo del Este, mientras reprimía a las posturas de izquierda a lo interno del país.

¹ <https://embamex.sre.gob.mx/serbia/index.php/relacion-bilateral>. Fecha de consulta: 3 de julio de 2019



Zlatara

Vestido tradicional femenino de seda y bordados con hilo metálico, cultura croata, finales del siglo XIX. Donación de la antropóloga María Esther Echeverría Zuno, Colección de vestidos internacionales, fotos del archivo de Joaquín Vega.

De Felipe V al Escudo de Armas Nacionales. La sustitución de elementos representativos del antiguo régimen por motivos republicanos

OCTAVIO MARTÍNEZ ACUÑA

A partir de su primera fase constructiva como Casa de Moneda (1570-1572), la edificación ahora ubicada en el número 13 de la calle con el mismo nombre, ha tenido múltiples modificaciones: desde ampliaciones de grandes alcances, como la llevada a cabo durante el reinado de Felipe V, entre 1731 y 1734, hasta los cambios iniciados en 1865 para transformar el espacio en un recinto museístico. Estas intervenciones arquitectónicas han atendido motivaciones de distinta índole, ya sea de conservación de la estructura, por adecuaciones para el óptimo aprovechamiento de los espacios, ya de carácter operativo y funcional. Como es notorio, actualmente la fachada del Museo es sometida a trabajos que, justamente, le beneficiarán en lo que concierne a su estado de conservación, así como al mantenimiento de sus diversas características arquitectónicas.

Sin embargo, resulta interesante plantear algunas interrogantes sobre la apariencia histórica de nuestra fachada, por lo menos, desde su definición casi generalizada durante la reconstrucción efectuada comenzando el segundo tercio del siglo XVIII. Personalmente, distingo los siguientes ejemplos, como cambios que me resultan más significativos: considerando los cambios del carácter utilitario del edificio, y de las transformaciones arquitectónicas que de ellos se derivan, puede observarse que, todavía en 1852, las ventanas del entresuelo que dan hacia el exterior tenían herrería que las cubría en su totalidad; seguramente, esto era consecuencia de la seguridad que debía ofrecer la Casa de Moneda a los valores que aquí se producían y albergaban.

Otro caso que ejemplifica este tipo de modificaciones, se presentó cuando

el edificio dejó de funcionar como Casa de Moneda y fue acondicionada una accesoria en lo que ahora sería la cuarta ventana, a la derecha del acceso del Museo, en la planta baja. Este local sirvió, en primera instancia, para alojar a la Imprenta del Gobierno y, posteriormente, al Cuerpo de Bomberos de la Ciudad de México, corporación que operaría ahí hasta 1895.

No obstante, la modificación en la fachada a la que quiero referirme con mayor detenimiento, es la sustitución del busto de Felipe V (ahora ubicado en la parte alta de la portada de “Monolitos” o “Pacífico”), por el “escudo o trofeo de armas” que corona el frontis principal y única entrada al inmueble. Importa mucho esta transformación porque las causas fueron, primordialmente ideológicas, aunque sus fines materiales probablemente eran ayudar a la conservación de la pieza, como una obra representativa del arte y de un periodo histórico. Es decir, las autoridades de la Casa de Moneda, eventualmente, sabían que debían retirarla, o tal vez fueron notificadas de ello, pero, por otro lado, entendían que debían impedir su destrucción.

No se ha identificado con precisión cuándo se retiró la imagen del monarca español; de hecho, no se tiene mucha información en general sobre la pieza. Sin embargo, suponemos, por obvias razones, que fue retirada después de la consumación de la Independencia, al igual que la escultura de Carlos IV (conocida como “el Caballito”). Ésta última, estaba ubicada en la Plaza Mayor de la Ciudad de México hacia 1822; en primera instancia, fue cubierta y, posteriormente, se trasladó al interior de la Universidad.¹

Y es que, en ambos casos, las esculturas aludidas representaban a monarcas borbónicos que reinaron en distintos periodos sobre sus súbditos transcontinentales: Felipe V, entre 1724 y 1746, y Carlos IV, de 1788 a 1808. Es bien sabido —y quizá hasta lógico pensarlo— que tras la revolución y lucha por la Independencia de México, así como de la consumación de la misma, los elementos escultóricos asociados al régimen monárquico, ubicados en espacios o edificios públicos, debían ser retirados por razones políticas e ideológicas. Es pertinente mencionar al respecto el análisis elaborado por Michel Vovelle sobre la sustitución de personajes considerados como héroes durante la caída de la monarquía y el estallido de la Revolución Francesa, pues bien puede plantearse una analogía con el caso de lo que simbolizaban, y dejaron de hacerlo, personajes vinculados al antiguo régimen novohispano y a la Corona Española.

A diferencia de la imagen medieval del santo y de la sagrada persona del soberano, Vovelle señala: “[...] La Europa Barroca —o clásica, que viene a ser lo mismo— es la de la heroización monárquica, en la que el ejemplo de Luis XIV, el Rey Sol, sirvió de modelo en muchas cortes; es el momento en que las estatuas reales o principescas ostentan el monopolio en las nuevas plazas de la ciudad [...] Sin embargo, a partir de este punto de origen asistimos en esta época a la elaboración, mediante la búsqueda de nuevas cualidades, de una imagen diferente del héroe.”² Vovelle añade que en Francia comenzó a presentarse una sustitución de figuras por otras surgidas de la generación de quienes vivieron la Revolución; ellos buscaron sus modelos en la antigüedad, en Roma o en Esparta.³

Ahora bien, la primera noticia que tenemos del busto de Felipe V que coronaba el frontis de la Casa de Moneda de la Ciudad de México, es la que referencia su instalación poco después de que se concluyera la reconstrucción de 1731 a 1734. Al respecto, Rivera Cambas comenta en su *México Pintoresco, Artístico y Monumental*: “La casa de moneda, á la que dedicaremos un artículo especial, anexa al Palacio, construida por cuenta de la Real Hacienda para acuñar la moneda circular, conforme á las reales órdenes dadas en Cázalla en 1730, se principió en Abril de 1731, siendo virey el citado Marqués de Casafuerte y se concluyó en Diciembre de 1734, cuando por el fallecimiento de ese virey, le habia sucedido en el gobierno el Arzobispo D. Juan Antonio de Vizarron, quien asistió á solemnizar el fin de la obra, descubriéndose con tal motivo el retrato de Felipe V que estuvo colocado en la portada principal del edificio.”⁴

Según consta en otras fuentes documentales, el 26 de noviembre de 1734 en la Ciudad de México tuvo lugar “[...] el acto celebrado en la Casa de Moneda con motivo de la colocación de la imagen en bronce del rey Felipe V en la portada principal de dicha Casa, colocada en un nicho de cantera; debajo del mismo, una urna de plomo y dentro, una placa de plata con los nombres de los funcionarios presentes, una medalla también de plata con la efigie de los monarcas y una colección de cada una de las monedas que se acuñan en esta Casa.”⁵

Posteriormente, la información más próxima que encontramos sobre el busto del monarca, será hasta después de la Consumación de la Independencia, el 28 de junio de 1830, cuando se solicitó

a la Casa de Moneda que entregara, a la Secretaría de Hacienda, “[...] el busto en bronce de Felipe V y la colección de medallas o monedas que se encontraban en ella y las enviara al director del Museo Nacional [...] Finalmente la entrega de la colección se hizo por inventario, y en ésta se encontraba el busto de Felipe V.”⁶

La pieza permanecería ahí en el Museo —alojado entonces en algunos salones de la Universidad frente a la Plaza del Volador— como lo hace constar una de las obras elaboradas por Pedro Gualdi (ca. 1841-1845) en las que se ilustra “El Interior de la Universidad de México”. En el centro del patio se ubica la escultura ecuestre de Carlos VI y al pie de ésta, en su parte frontal, descansa la efigie de Felipe V sobre el suelo.

Rivera Cambas testimonia su permanencia en el Museo hacia 1880, aunque entonces éste ya estaba ubicado en la calle de Moneda. Dicho autor menciona: “[...] en el Museo permaneció por mucho tiempo la admirable estatua ecuestre de Carlos IV, un busto de bronce de Felipe V, tres de mármol ejecutados por alumnos mexicanos agregados á nuestra legación en Roma, varias pinturas que pasaron á la Academia de Bellas Artes y dos colecciones de retratos de los virreyes de Nueva España, una de las cuales está hoy en el salón de Cabildos del Ayuntamiento.”⁷

No sabemos con certeza dónde estuvo ubicada la efigie de bronce del monarca desde el arribo de las colecciones a la ex Casa de Moneda, pero sabemos, como lo hace constar la placa que actualmente le acompaña en el frontis de la fachada de la “Sala Pacífico”, que fue nuevamente colocado, como ornamento escultórico arquitectónico, en el año de 1898.

Manuel Urbina, quien se desempeñaba entonces como Subdirector del Museo (con funciones de Director, en ausencia de Francisco del Paso y Troncoso), informaba a sus superiores el 1° de abril de 1898: “[...] Tengo el honor de poner en el supremo conocimiento de Ud. que el día de mañana y en celebración de la fecha gloriosa del 2 de Abril de 1867 que la nación anualmente conmemora, se inaugura en este Establecimiento la obra material que se emprendió para colocar en el pórtico del Salón de Monolitos, la estatua en bronce de Felipe V, fundador del edificio que hoy ocupa el Museo Nacional, y la cual en otro tiempo estuvo colocada en la entrada, donde hoy se halla el Escudo de las Armas Nacionales.”⁸

Pasarían más de setenta años para que el espacio que dejó vacío el busto de bronce fuera reemplazado. En efecto, en

el contexto de la reestructuración que se estaba llevando a cabo en el Museo con motivo de la realización del Congreso Internacional de Americanistas, programado para octubre de 1895, Manuel Urbina, Subdirector del Museo, envió al Secretario de Justicia e Instrucción Pública el 29 de abril del mismo año, “copia del contrato con la *Fundación Artística Mexicana*”, referente a la instalación del “Escudo de las Armas de la Nación”, indicando que “[...] actualmente los fondos del Establecimiento, no pueden cubrir el gasto que tiene que erogarse para abonar las mensualidades que el contrato exige”, señalando también los diversos compromisos financieros del Museo hacia esos años. Sin embargo, reitera: “Estimo de grande interés para la ornamentación de la fachada del Museo esta obra de arte.”⁹



“Felipe V”, fachada de la antigua Sala de Monolitos, Museo Nacional de las Culturas del Mundo. Fototeca del MNM.



“Escudo de Armas”. Fachada del Museo Nacional de las Culturas del Mundo. Fotografía: Joaquín Vega

Las palabras de Manuel Urbina “esta obra de arte” no pueden cuestionarse, ni considerarse excedidas, pues la *Fundación Artística Mexicana* había sido fundada y era dirigida por el escultor Jesús Contreras Chávez,¹⁰ homenajeado por su colaboración en el edificio con el que México había participado en la Exposición Universal de París (1889). En correspondencia dirigida al escultor, el 4 de julio de 1895, Manuel Urbina se muestra complacido por los avances de Contreras en la manufactura de la escultura de bronce y le indica la necesidad de consultar al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda, algunas de las modificaciones que el artista sugirió.¹¹

Sibien la ejecución del “Escudo de Armas” fue obra de Contreras, sabemos por las fuentes documentales que el modelo

en yeso con el cual posteriormente se haría el vaciado en bronce, fue realizado por otro notable escultor decimonónico, Juan de Dios Fernández, quien también sería comisionado para realizar el “Escudo de Armas Nacionales” de la Secretaría de Relaciones en 1901.¹² En la misma comunicación del 5 de agosto de 1895, Urbina explica a Jesús Contreras, a quien al parecer le preocupa la autoría del modelo, que se pagaron “[...] a dicho Sr. [Juan de Dios Fernández] Trescientos cincuenta pesos por dicho trabajo. En consecuencia, que la propiedad del citado modelo corresponde al Museo, por no haber contrato que otra cosa especifique y por mi parte, como Director, creo que no hay inconveniente en ceder dicha propiedad a la fundación artística nacional.”¹³

Es probable que la planificación y manufactura de la escultura con lo emblemas nacionales no haya resultado conforme a lo establecido inicialmente en el contrato. Sabemos por la comunicación entre el Subdirector Urbina y el Gerente de la *Fundición Artística Mexicana*, Diputado Juan B. Castellón, que el Museo tuvo que enviar un recordatorio el 13 de enero de 1896 para preguntar por la entrega de la pieza. En el documento, Urbina se manifiesta preocupado por el retraso, de casi dos meses, para la recepción de la escultura y manifiesta la intención de inaugurarla en los festejos del 5 de febrero, aniversario de la promulgación de la Constitución de 1857.¹⁴

Juan B. Castellón, Gerente de la *Fundición Artística Mexicana*, comunicó a Manuel Urbina, el 14 enero de 1896, que en los próximos siete días estaría enteramente terminada el águila, y que entonces podría el Museo disponer de ella. Sin embargo, el Subdirector insistía en la necesidad de apresurar los trabajos y lograr inaugurar para la fecha proyectada (5 de Febrero de 1896).¹⁵

Lamentablemente, los resultados no fueron promisorios, pues para el 27 de enero, Urbina sigue solicitando a Castellón información sobre la escultura, agregando que se podía adelantar parte del trabajo conociendo las dimensiones, peso y algunas otras características.¹⁶ Para el 6 de febrero, fecha posterior a la supuesta inauguración, se conoce que todavía no ha llegado la escultura de bronce al Museo y el personal administrativo continua solicitando datos sobre las características físicas, básicamente, para adelantar y facilitar su instalación en la fachada.¹⁷

Finalmente, el 2 de abril de 1896 — fecha conmemorativa de la batalla en la que resultó triunfante el ejército mexicano en 1867— fue inaugurada, por el Secretario de Justicia e Instrucción Pública, la extraordinaria escultura de bronce que representa el “Escudo de Armas Nacionales”,¹⁸ hermosa pieza escultórica, modelada y confeccionada por dos grandes artistas mexicanos, pieza única y monumental que, el día de hoy, sigue coronando la fachada del Museo Nacional de las Culturas del Mundo.

REFERENCIAS

1 “El año de 1822 se modificó el aspecto de la plaza; formóse allí una plazuela para las corridas de toros con que fué celebrada la coronación de D. Agustín de Iturbide, cubriendo la estatua ecuestre con un globo de papel y después fué encerrada esta obra artística en el patio de la Universidad (1824).” Manuel Rivera Cambas, “México Pintoresco, Artístico y Monumental”, Imprenta de la Reforma, México, 1880, p. 125.

2 Michel Vovelle, *La Revolución Francesa: ¿Matriz de la heroización moderna?* en Manuel Chust, Víctor Mínguez, eds., “La construcción del héroe en España y México (1789-1847)”, Universitat de Valencia, 2003, p. 19.

3 *Ibíd.*, p. 3.

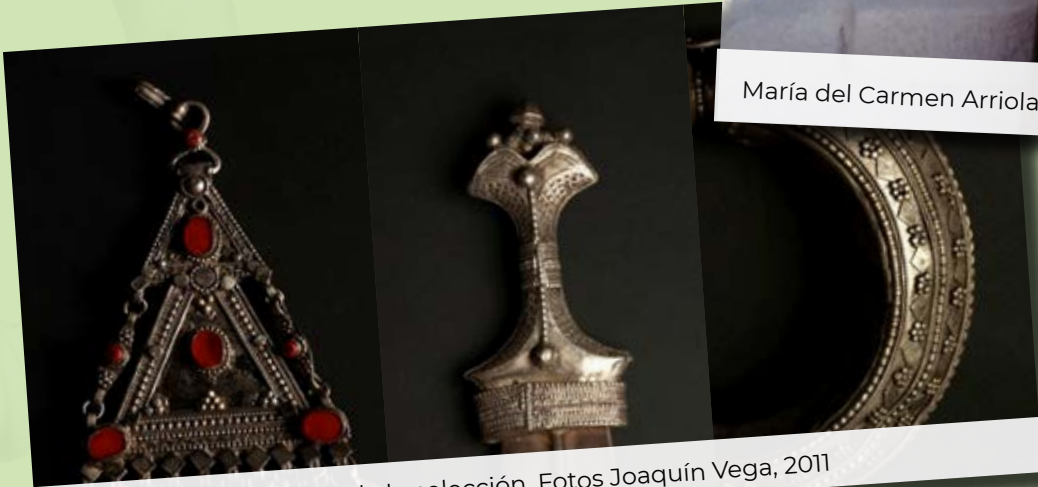
- 4 Rivera Cambas, *Op. cit.*, p. 15.
- 5 Archivo General de la Nación (AGN), Casa de Moneda, Vol. 329, exp. 2, fs. 3-6.
- 6 “El encargado de cumplir la orden es el grabador José Mariano Torreblanca, quien presenta una lista de dicha colección y se opone a que sean sacadas de la Escuela de Grabado por ser ejemplares únicos.” Archivo General de la Nación (AGN), Casa de Moneda, Vol. 207, exp. 32, fs. 233-240.
- 7 Rivera Cambas, *Op. cit.*, p. 179.
- 8 AHMNA, volumen 256, Exp.114, f.265.
- 9 AHMNA, Volumen 255, Exp.66, f.165.
- 10 “En 1888 ofreció sus servicios, los cuales aceptaron para hacerse cargo de la parte de la escultura y decoración del edificio con que México participó en la Exposición Universal de París de 1889. Después de una brillante actuación de México y del artista en dicha exposición, Contreras regresó a finales de 1889, motivado tanto por el compromiso adquirido como becario de hacerse cargo del taller de fundición de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, como por su reciente nombramiento como Profesor de Dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Con el apoyo del Estado, en 1892 Contreras instaló la Fundición Artística Mexicana [...] La instalación dotó a Contreras de la infraestructura para generar la mayor parte de los monumentos públicos erigidos en el país.” Graciela Cruz Hernández, “Jesús Contreras Chávez”, Instituto de Investigaciones Históricas, Políticas, Económicas y Sociales; consulta digital de julio de 2019 en: <https://institutohistorico.org/jesus-f-contreras-chavez/>
Jesús Contreras Chávez también sería galardonado en la Exposición Universal de París de 1900 con el *Gran Prix*, por su obra *Malgré Tout* (A pesar de todo), distinción otorgada por primera ocasión a un mexicano. Flora Elena Sánchez Arreola, “Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, Instituto de Investigaciones Estéticas – Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, p. XXXII.
- 11 AHMNA, Volumen 255, Exp.66, f. 164.
- 12 Flora Elena Sánchez Arreola, *Op. cit.*, p. 101.
- 13 AHMNA, Volumen 255, Exp.66, f. 166.
- 14 AHMNA, Volumen 256, Exp.14, f. 41.
- 15 AHMNA, Volumen 256, Exp.14, f. 42.
- 16 *Ibíd.*, f. 43.
- 17 *Ibíd.*, f. 45.
- 18 AHMNA, Volumen 236, Exp.7. fs. 61-67.



María del Carmen Arriola y Alejandra Gómez formalizando la entrega de una parte de la colección, 7 de junio de 2016



María del Carmen Arriola de El- Zaim en Yemen



Detalles de la colección. Fotos Joaquín Vega, 2011

El Museo Nacional de las Culturas del Mundo resguarda una de las colecciones de orfebrería yemenita más importantes

ALEJANDRA GÓMEZ COLORADO

En junio del año 2000 ingresaron al Museo Nacional de las Culturas 60 piezas de orfebrería yemenita. La Maestra María del Carmen Arriola había decidido dejarlas en el museo en calidad de préstamo, pues su esposo, el Dr. Issam El-Zaim, mi querido maestro en El Colegio de México, fue nombrado ministro de Planificación en Siria y debían mudarse.

El Dr. El-Zaim murió años más tarde; poco después, en 2011, la guerra comenzó en Siria y la Sra. Arriola tuvo que abandonar el país y enfermó. Estas circunstancias llevaron a que la colección se pusiera en venta.

Durante el periodo de Gabriela López como directora del MNC, en 2013, se hicieron las primeras gestiones para adquirirla. El trabajo continuó con Carlos

Vázquez y el asunto se colocó en la fila de discusiones del comité de adquisiciones del INAH. Fue hasta el 2016, en la gestión de Gloria Artís, cuando se planteó a Diego Prieto, director del INAH, la importancia de la colección. En ese mismo año, tras un arduo trabajo, en el que participó también nuestro compañero Alejandro Rodríguez, se logró adquirir una parte de las piezas. El esfuerzo no cesó y, tres años después, el Museo adquirió el total de la colección.

“Cuando hoy comenté que el Museo iba a adquirir mi colección, una amiga me dijo, ah, ¿entonces ya va a ser nuestra? Y le respondí que sí, pasará a ser propiedad de todos los mexicanos de ésta y de muchas generaciones por venir, y eso es lo más importante para mí y para mis hijos que decidieron no reclamarla para ellos, porque estamos seguros que

también para mi esposo, quien quería a México entrañablemente, la colección ha encontrado su verdadero lugar.”

¿CÓMO SE FORMÓ ESTA COLECCIÓN?

Cuando la modernidad entró en Yemen y el sistema bancario se extendió por el país, la costumbre que se tenía de ahorrar o conservar los bienes materiales de las familias en estas joyas se perdió. Los yemenitas comenzaron a vender las joyas de plata, que formaban parte de la dote de las novias, en busca de oro o de cuentas en el banco.

Es así como, paulatinamente, esta magnífica colección se fue integrando; entre 1993 y 1996, la Sra. El-Zaim compraba piezas en mercados de la región del Hadramut, así como a vendedores de la capital Saná, cuando trabajaba en aquel país para el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.

¿POR QUÉ ES IMPORTANTE?

Las piezas datan de los siglos XIX y XX; en su mayoría son joyas: collares, brazaletes, anillos y tocados, acompañados de algunos cofres, dagas y dos prendas. Todas están trabajadas en plata con una técnica sorprendente que posee influencia de África y Asia.

Estas piezas son muy escasas en la actualidad, ya que los maestros orfebres yemenitas eran en su mayoría judíos que emigraron, a partir de 1948, al recién creado Estado de Israel en busca de mejores oportunidades.

Más allá de su valor monetario y artístico, estos objetos tienen un gran valor cultural; por un lado, son testigos de las prácticas y valores de los yemenitas y,

por otro, dan evidencia de la convivencia entre musulmanes y cristianos, todos árabes, con diferentes religiones pero bajo una cultura común expresada en la lengua, la comida y la indumentaria.

Este último punto es de particular importancia para comprender la complejidad del mundo árabe, tan estereotipado por los medios, donde pareciera que los conflictos actuales son resultado de rivalidades religiosas y no del resultado de políticas coloniales implementadas en la región hasta nuestros días.

Desde 2015, Yemen atraviesa por una guerra devastadora que también atenta contra su rico patrimonio cultural. Por ello, el estudio y resguardo de esta colección se vuelve aún más importante.

¿QUÉ HEMOS HECHO?

Desde su llegada al Museo, hace ya casi 20 años, la colección fue cuidadosamente restaurada por varios equipos; posteriormente, fue magistralmente fotografiada por Joaquín Vega y, después, registrada y preservada en unas guardas elaboradas para cada una de las piezas por nuestros compañeros del área de colecciones.

Parte de esta colección se exhibirá muy pronto en la sección de rituales de paso de la Sala de Introducción Antropológica a la Diversidad Cultural de nuestro Museo, en donde aparecerá el ajuar de novia yemenita.

Hoy, con mucho orgullo, podemos afirmar que el Museo Nacional de las Culturas del Mundo posee una de las colecciones más completas de joyería yemenita en el mundo.



Resguardo de la colección en el acervo, 2013

Instituto Nacional de Antropología e Historia

MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS

 Manzanillo 13 Centro

 México D.F. C.P. 06000

México, D.F. A 28 de Junio de 2000

 " EL FUTURO DE LO NUESTRO "

C. ESTEBAN HERNANDEZ BARRETO.

 Jefe de Seguridad del Museo

 Nacional de las Culturas.

 P r e s e n t e

Por medio de este conducto informamos a usted que ingresan al Museo en calidad de préstamo cuatro cajas que contienen 60 piezas que constituyen la Colección "JOYAS DE YEMEN ", cuya relación anexamos a la misma.

A T E N T A M E N T E

 ETNLGA. JULIETA GIL ELORDUY.

 Directora



Sr. Hassan, comerciante yemenita, mostrando las piezas que vendía en la casa de la familia El-Zaim en Yemen

Tela de barro, una comunicación pictográfica

RAFFAELA CEDRASCHI

Las telas *bogolan*, de la palabra bamana “hecha de barro”, están formadas por tiras estrechas de algodón hilado a mano y tejidas por los hombres; serán después cosidas hasta alcanzar el tamaño adecuado para el paño.

Su decoración geométrica, sin embargo, es realizada exclusivamente por mujeres. Estas telas, utilizadas tradicionalmente por las mujeres en su iniciación a la vida adulta, se conocen como *bogolanfini*, literalmente “tela pintada con tierra” o “tela de barro”. De hecho, el dibujo en negro se obtiene gracias a sucesivas aplicaciones de una arcilla fina de color

gris, que oxida la tela y al lavarse deja una marca café oscuro. La gama de colores es el resultado de la combinación química de la arcilla, rica en óxido de hierro, y los tintes vegetales elaborados con plantas medicinales de la región, con las que se tiñen las telas llamadas *basilanfini* o “telas que curan”.

La simbología del paño es sumamente interesante, rica en códigos y proverbios tradicionales, que acompañarán a la futura esposa a lo largo de su vida con sabidurías ancestrales.

Actualmente, las telas *bogolan* son una marca de identidad del pueblo Bamana,





Tela *bogolanfini*
 Cultura Bamana (Bambara); Mali, África. Principios o mediados S. XX
 Algodón, tintes vegetales y minerales

Donación de Donald Bush Cordry, a través de su esposa Dorothy Mann vda. de Cordry;
 Cuernavaca, 14 de febrero de 1984

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS DEL MUNDO / FOTO: CARLOS BLANCO

pero también ícono cultural de Mali y Burkina Faso, además de ser, sin lugar a duda, también un estilo étnico que se ha proyectado en la moda internacional en todo el mundo.

En relación con esto último, vale la pena subrayar que la apropiación de estilistas internacionales sobre diseños y técnicas autóctonas y regionales está bastante controvertida a nivel jurídico y moral, y se extiende además a todos los continentes: molas de los Kuna de Panamá; pinturas para las casas de los Ndebele de Sudáfrica; dibujos de las blusas de Tlahuitoltepec en Oaxaca

y muchos otros. La contextualización de las prendas y la simbología de los dibujos se saca de contexto, se le vacía de contenido y sentido, y el diseño se vuelve un mero *gancho* exótico de moda*. A veces se pagan derechos de autores individuales; sin embargo, generalmente son apropiaciones ilícitas sobre la creatividad colectiva de una cultura, que no forzosamente comparte el concepto de “derechos de autor” concebidos actualmente en la cultura occidental. Convendría organizar un conversatorio sobre el tema en el Museo.

*Ver además: <http://unaantropologaenlaluna.blogspot.com/2016/02/la-apropiacion-cultural-o-porque-no-te.html>

Sobre nuestra Fototeca...

JOAQUÍN VEGA GONZÁLEZ

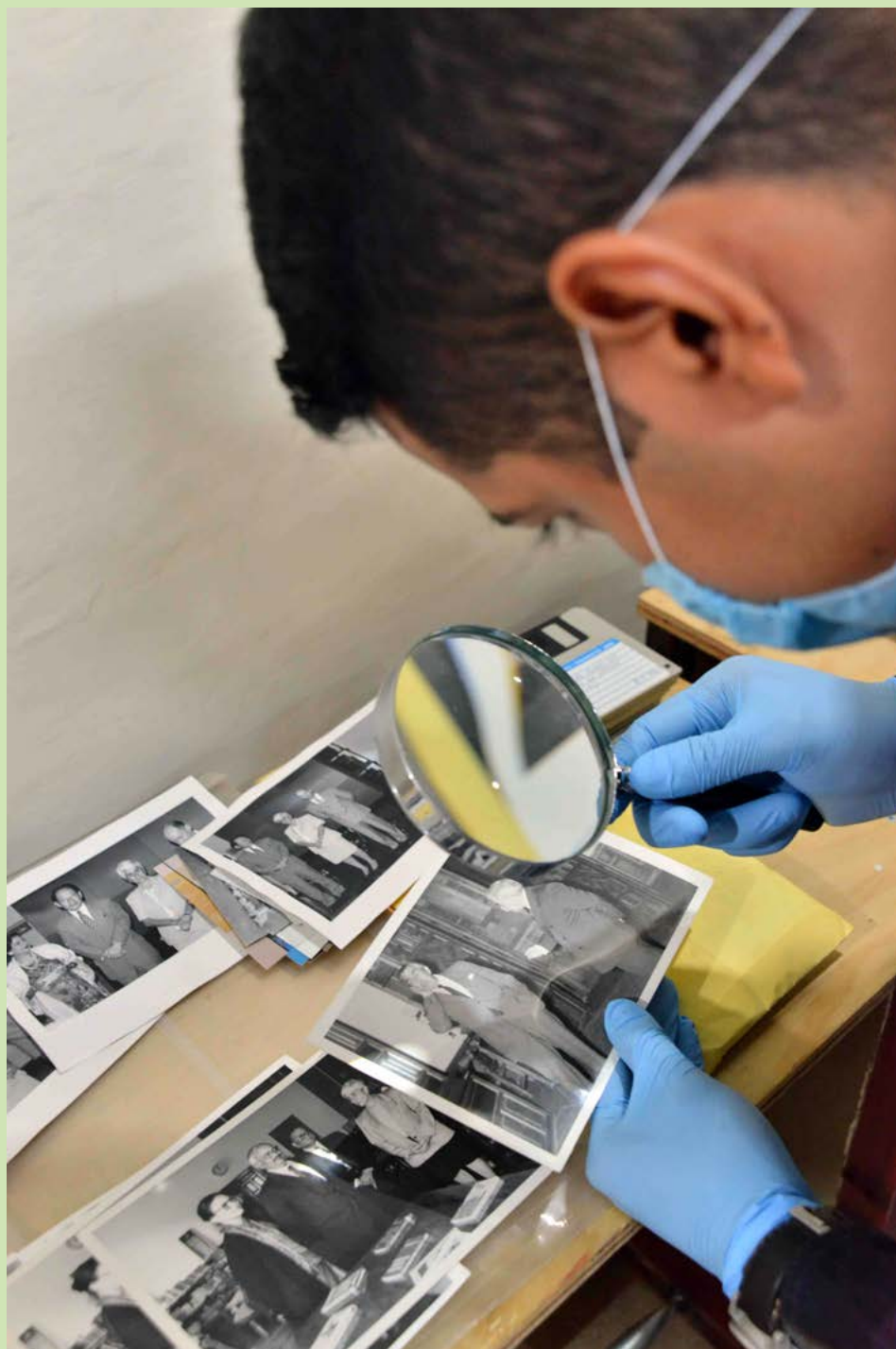
En el acervo fotográfico se cuenta con la mayoría de las actividades impartidas por el MNCM, ya sean de investigación, culturales, artísticas y académicas, y de las que, a través de la imagen, se captaron momentos que a lo largo del tiempo quedan grabados. Cito, por ejemplo, la cara de sorpresa de una familia al admirar el entierro en la sala de Egipto; el público interesado en la ponencia de un investigador; la sonrisa de un niño al armar un rompecabezas en la Sala Intermedia; el interés que muestran los lectores de la biblioteca; el asombro del público por la arquitectura del edificio; la fascinación de la gente al observar las imágenes de la fototeca. Todas estas imágenes quedan para su remembranza y permanencia en nuestro Museo. Algo importante que hay que mencionar: cada pieza lograda es valiosa para el crecimiento del acervo fotográfico y, finalmente, para documentar las riquezas que hay en este recinto y en sus actividades.

A través de todo este tiempo, las imágenes que forman parte de esa historia contribuyen a la formación del acervo fotográfico del MNCM, que es

un archivo fotográfico abierto, puesto que sigue en aumento día con día y se encuentra depositado en nuestra fototeca.

La fototeca del MNCM busca potenciar la divulgación de sus fondos. Uno de nuestros principales objetivos es contar, en un futuro próximo, con la posibilidad de consultar todas las imágenes en una plataforma digital y, de esta manera, facilitar la búsqueda a todos aquellos interesados en conocer parte de las memorias de este Museo, considerando que este centro de acopio gráfico es una gran experiencia cultural. La sistematización es un tema de suma importancia que ha empezado a dar sus primeros resultados, centralizando la información digital en una plataforma, para el manejo rápido, eficaz y eficiente del acervo fotográfico.

De manera sostenida, hemos venido trabajando arduamente en el crecimiento de la fototeca y en su organización. Nuestra búsqueda es hacer de este archivo un apoyo de primer orden para comprender la importancia de los fondos o colecciones de imágenes



que se guardan, que son del mayor interés no sólo para los investigadores, sino también para la propia historia; por ello, asumimos la gran responsabilidad de gestionarlos convenientemente con todos los medios a nuestro alcance, como el rescate, conservación, protección, registro y reproducción, a fin de evitar su deterioro y prolongar su integridad física pensando en la sociedad en general:

trabajadores del MNCM, estudiantes, docentes, investigadores, usuarios en red. Queremos ofrecer a la misma la posibilidad de conocer la documentación fotográfica que contiene el Museo y, de esta manera, tener un público mayor y diferente que disfrute de las imágenes.

Un espacio idóneo para la comunicación y la reflexión

SILVIA SELIGSON

El Foro de Curadores Norteamericanos de Arte Asiático (ACAA Forum) se estableció en 2010 con el propósito de compartir información de nuestros museos sobre las colecciones, exposiciones, adquisiciones, renovaciones de las instalaciones y, primordialmente, de ofrecer un espacio adecuado para discutir ampliamente asuntos relativos a la curaduría del arte de Asia.

Desde entonces, se ha celebrado un foro cada año, organizado por un museo diferente. Así, en 2011, se llevó a cabo en la Galería de Arte Arthur M. Sackler y Freer, en Washington D.C; en 2012, en el Museo de Arte de Asia de San Francisco; en 2013, en el Museo Samuel P. Harn Museum de la Universidad de Florida, Gainesville; en 2014, en el Museo de Arte de Los Angeles (LACMA); en 2015, en Crow Collection de Arte Asiático, en Dallas, y el Museo de Arte Kimbell de Fort Worth; en 2016, en el Museo Royal Ontario y el Museo Aga Khan, ambos de Toronto; en 2017, en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo- INAH, México; en 2018, en el Instituto de Arte de Minneapolis y, en este año 2019, nuevamente en la Galería de Arte Arthur M. Sackler y Freer en Washington D.C, donde dieron inicio las sesiones de este importante Foro que, actualmente, cuenta ya con 200 curadores.

En estos Foros se han presentado y debatido relevantes temas y reflexiones en torno a diversos aspectos del arte asiático. Por ejemplo, este año se presentaron, entre otros, dos particularmente significativos para nosotros. El primero, de orden práctico, fue en torno a la programación y realización de exposiciones temporales internacionales con los auspicios de una institución gubernamental en Asia y la otra nacional.

A diferencia de México, en donde contamos con el INAH, en el caso de los Estados Unidos no existe una entidad similar a un Ministerio de Cultura o Institución a nivel nacional gestidora, por lo que los curadores deben involucrarse directamente en las negociaciones de préstamo de piezas para las exposiciones.

Ello implica que estas gestiones deben hacerlas personalmente en el extranjero, lo que significa, además de un incremento de los costos para los organizadores, una preparación previa adecuada para lograr un entendimiento cultural y administrativo eficiente con la burocracia asiática.

De ahí que los curadores estadounidenses tengan que recurrir a asesores especializados de empresas autónomas para que se encarguen de los trámites

necesarios, lo que evidentemente también implica costos adicionales.

El segundo ejemplo significativo concierne al tema de la historia y clasificación de las Colecciones. La idea del museo de contar con un acervo total ha conllevado la acumulación de objetos -ya sea propios o prestados, adquiridos o donados por otras instituciones, individuos y países- de índole variada que se han diferenciado y clasificado según sus características antropológicas, especialización que yo considero hoy en día obsoleta. También las culturas representadas en las salas permanentes siguen divididas en algunos museos según las ramas de la Antropología: arqueológicas, etnológicas e históricas.

Respecto a este tema, cabe destacar el debate sobre si la razón principal de ser de los museos se centra todavía en los objetos que se exhiben. Entonces, de ser así, es necesario tomar en consideración que los objetos recabados, seleccionados y donados por otras instituciones y coleccionistas, transmiten o expresan sus puntos de vista y valores. En consecuencia, aunados a los del museo y su sociedad, tienden a resaltar algunos aspectos del tema a representar y a omitir otros relevantes de dichos objetos.

Los museos desempeñan hoy en día un nuevo papel: el de reforzar la identidad comunitaria y nacional, que es resultado de un proceso continuo que abreva en el pasado y establece a la vez los términos de un futuro que le da sentido a su existencia. Por ello, es imperativo que los museos encuentren la forma de comunicar a sus visitantes variadas interpretaciones de los acontecimientos históricos y sociales involucrados con la identidad y que, en ocasiones, son conflictivos y divergentes sobre todo por ser relativamente recientes y subjetivos, especialmente cuando provienen de regiones políticamente problemáticas como es el caso de China, Corea y Japón. Los espacios dedicados a estas culturas siempre han requerido de

ser abordados de manera independiente, ya sea en los programas académicos o en las salas de exhibición de los museos de todo el mundo, ya sea por razones diplomáticas o de invasiones y dominación padecida a lo largo de su historia.

Ello implica, además, la cuestión de la presentación e ilustración de los mapas que se deben o pueden incluir en las salas de exhibición, debido, por ejemplo, a discrepancias recientes existentes entre estos tres países en torno a la denominación de los mares compartidos o sus derechos sobre algunas islas circunvecinas: las islas inhabitadas en el Mar de China Oriental, conocidas como Senkaku, en Japón, y Diaoyu, en China, y las islas coreanas de Ulleungdo y Dokdo, denominadas Matsushima y Takeshima en japonés, islas ubicadas en el llamado Mar del Este por los coreanos o Mar de Japón por los japoneses.

Tales discrepancias, evidentemente, inciden en uno de los fundamentos básicos de cómo abordar la diversidad cultural en el museo sobre la mirada respetuosa del Otro, que debe ir, desde luego, en ambos sentidos. A pesar de que el museo desee ser neutro y objetivo, también debe evitar la confrontación con el Otro, independientemente de los acuerdos o apoyos que pueda obtener de sus relaciones, por ejemplo, con las embajadas y centros culturales de diversos países.

Asimismo, no debemos olvidar que los museos no son explícitamente instituciones políticas sino culturales; además, ¿hasta qué punto son autónomas? A menudo los museos son más autónomos como instituciones de investigación que en su comunicación con el público. No obstante, son aspectos positivos del museo el ser un espacio de reflexión y apreciación de los objetos y de las tradiciones que exhibe.



Textil
Colección panameña del MNM
Núm. de inventario: 10-250484

La colección *guna* (*kuna*) del Museo Nacional de las Culturas del Mundo

DAHIL M. MELGAR TÍSOC

La colección panameña fue donada al Museo Nacional de las Culturas del Mundo, en 1975, por el ex-agregado cultural de México en Panamá, Julio César Schara. Esta colección está compuesta de alrededor de 160 objetos etnográficos, principalmente de los pueblos *guna* (hasta 2011 llamados *kuna* o *cuna*) y *chocó* que fueron reunidos por Schara con fondos propios; algunas donaciones, además, las gestionó con la Sra. Aurea Torrijos Herrera, el Comité de Damas México-Panameñas y el gobierno de Panamá.

A esta colección la acompaña una serie de recortes periodísticos y fotografías sobre pueblos indígenas panameños, así como epístolas y documentos enviados por Schara a Beatriz Barba de Piña Chan y Julio César Olivé.

La mayoría de los objetos de la colección pertenece al pueblo *guna*, por lo que actualmente desarrollo una exposición sobre el mismo.

En 2015, pude visitar *Guna Yala* (o tierra *guna*), el territorio autónomo de los *guna* panameños. Para ingresar, fue necesario tener la autorización de la comunidad, pues los *guna* constituyen, desde 1925, la primera autonomía indígena de América Latina.

La importancia de su autonomía no sólo involucra la fecha tan temprana en que fue lograda (a principios del siglo XX), sino también el hecho de que es una autonomía completa: territorial, política, económica y social. Otras comunidades indígenas que han logrado autonomías contemporáneas en la región, por ejemplo, los *caracoles*

zapatistas en México, sólo cuentan con el reconocimiento estatal de algunas formas de autonomía cultural y económica, pero no política ni territorial.

Los *guna* son un pueblo indígena binacional debido a que viven tanto en Panamá como en Colombia. Los asentamientos más grandes se encuentran en el archipiélago San Blas, formado por 365 islas diminutas de arena clara y delgada que emergen de un calmo mar azul turquesa y aguamarina.

Los *guna* del archipiélago habitan únicamente las islas más cercanas a la costa continental, pues hasta hace pocas décadas, las mujeres aún surcaban diariamente los mares a remo para acarrear en tierra firme agua dulce para cocinar, lavar ropa y bañarse. Cuando los acueductos comenzaron a ser construidos en algunas islas, en la década de 1970, las mujeres comenzaron a tener más tiempo libre para dedicarse a otras labores como la confección de molas: los famosos textiles de apliqué inverso o textiles en negativo que las mujeres *guna*, de manera tradicional, usan para adornar sus blusas, y que desde 1980, representan el principal ingreso económico de la comunidad a través de su venta turística.

Pero además de los *guna* isleños de San Blas, también hay *guna* que habitan las aldeas situadas en los 200 km de la franja costera del territorio continental del archipiélago, y otras ubicadas entre 15 y 20 kilómetros tierra adentro, en la selva del Darién. Dos asentamientos más se encuentran en territorio colombiano, en el Golfo de Urabá. Asimismo, algunos han migrado a las ciudades de Panamá y al puerto de Colón.

Los *guna* representan un pueblo indígena emblemático por distintas razones. Una de ellas es que, de manera muy temprana, tuvieron interacción global directa sin intermediación de los poderes centrales locales (el poder colonial y el Estado moderno).

En un momento fueron despojados de su territorio, trasladándose hacia territorios poco fértiles, sin valor comercial (antes del desarrollo de las industrias turísticas), que se convertirían en puntos estratégicos que los empoderaron.

La conquista española obligó a los *guna* a internarse en la selva del Darién para sobrevivir libres. Posteriormente, abandonarían la mayoría de sus asentamientos en la selva por disputas territoriales con otros pueblos indígenas y cimarrones (esclavos africanos y afrodescendientes que lograban escapar) que también los habitaban. Los *guna* fueron orillados hacia las costas del archipiélago de San Blas y, posteriormente, en 1800, para evitar la malaria, decidieron ocupar las islas.

Esta ubicación en los mares y costas poco vigiladas por los poderes centrales de la colonia, permitió que, desde inicios del siglo XVI, entraran en contacto con piratas con quienes llevaron una relación de intercambio: refugio y comida, a cambio de mercancías. Para el siglo XVII, los *guna* ya participaban en el comercio con las colonias escocesas, francesas y británicas de Jamaica, e incluso, algunos jefes habían aprendido idiomas europeos y viajado a través del Caribe.

En 1700, aceptaron el establecimiento de un grupo de colonos calvinistas franceses en las costas de su territorio,

con quienes formaron alianzas en contra de los colonizadores españoles y británicos que buscaban someterlos. Sin embargo, cuando en 1740, los franceses iniciaron sus plantaciones de cacao intentaron usar a los aliados *guna* como esclavos; éstos se rebelaron y sacaron por la fuerza a los colonos franceses de su territorio. Los *guna*, entonces, asumieron las plantaciones de cacao y comenzaron a intercambiar sus frutos con ingleses a cambio de armas, municiones, herramientas de hierro y telas.

Estas distintas interacciones de los *guna* con distintos actores internacionales y el acceso a mercancías, permite desromantizar la idea de pueblos indígenas desvinculados del mundo. Los *guna* permanecían en los márgenes del territorio administrado por la colonia y, posteriormente, por el Estado panameño. Su alejamiento y desvinculación con respecto de éstos fue contrarrestado con su activa participación en los mercados internacionales a través de la comercialización de cocos, cacao, tagua (marfil vegetal), caparazones de tortuga de Carey, *ipeac* (jarabe de ipecuana usado para inducir el vómito con fines médicos), langostas y, actualmente, de molas.

También evidenció el espíritu de un pueblo que a lo largo de los siglos se mantuvo rebelde ante los poderes que buscaron someterlo. Distintas batallas libraron los *guna* por mantenerse libres. Una de las principales fue la Revolución *guna* de 1925, la cual respondió a los proyectos de integración religiosa (tanto católica como evangélica); asimismo, la que llevaron a cabo en contra de los civiles impulsados por el Estado panameño a principios del siglo XX. En

uno y otro caso se buscó desindianizar a los *guna*.

Pero los elementos detonadores fueron aquellos ligados con las mujeres: la prohibición del uso de *molokanas* (blusas mola) y otros elementos de la indumentaria cultural femenina: *asuolo* (nariguera de oro), pintura en el rostro, *wini* (brazaletes de chaquiras que envuelven la parte baja de los antebrazos y de las piernas), *musues* (pañoleta roja que cubre en ocasiones su cabello), *saburette* (falda enrollada que usan debajo de las blusas molas). También, la prohibición de la celebración de chichas y, en especial, las ceremonias de pubertad de las mujeres. La revolución *guna* también fue posible gracias a las relaciones que este pueblo tuvo con poderes internacionales.

La historia de los *guna* se manifiesta en la colección de distintas maneras. Aquí me detendré brevemente en dos tipos de objetos centrales presentes en la misma: las molas y los tallados antropomorfos en madera conocidos como *nuchukana*.

Las molas tienen origen en las *molakanas*, las blusas que las mujeres *guna* comenzaron a portar hacia principios de 1900. Descripciones tempranas del siglo XVII mencionan que las mujeres dibujaban diseños geométricos sobre sus cuerpos con pinturas vegetales. Y, hacia 1868, se sabe que las mujeres usaban blusas de colores sólidos en cuya basta había una franja de tela con diseños geométricos en *appliqué* simple. Poco a poco, la mola comenzó a ocupar un espacio central en las blusas *guna*.

Conforme las molas comenzaron a ser de interés turístico, en la segunda mitad del siglo XX, las mujeres *guna* comenzaron a fabricar molas ya no sólo para usar en su vestimenta tradicional, sino también para vender o intercambiar por dinero y productos (sal, kerosene, arroz, enlatados).

Los cambios en las temáticas, tipos de materiales, estilos, figuras contenidos en las molas evidencian las distintas transformaciones económicas, políticas y sociales de los *guna*, pero principalmente de las mujeres. Asimismo, se produjeron cambios en los diseños de las blusas molas que portan las mujeres *guna*: las blusas se entallaron, se incorporaron transparencias, se modernizaron los diseños de cuellos y mangas; todas estas transformaciones dejan entrever cómo la tradición misma se transforma. De la misma manera, es posible apreciar en las blusas para uso comunitario modas de la época y temporalidades específicas.

Las molas retratan desde acontecimientos locales, mitos fundacionales, historias sobre héroes culturales, la naturaleza del entorno, hasta temas de la cultura pop mundial: personajes de caricaturas y películas. Otras más, tienen animales que no forman parte del hábitat *guna* (como jirafas o elefantes), o retratan la vida religiosa católica o evangélica, letras, figuras geométricas y acontecimientos como elecciones políticas, escenas de cruceros que desembarcan cerca de sus islas, por mencionar algunos.

Los diseños populares son reproducidos, sin distinciones sobre la originalidad de la idea. No obstante, sí se reconoce la destreza de quien hace una mola más detallada o laboriosa que otra.

En el archipiélago de San Blas, el tiempo para coser las molas está fuertemente relacionado con la celebración diaria de las reuniones colectivas de mujeres en las cuales escuchan los cantos del *sakla* (jefe encargado de asuntos rituales de la comunidad) sobre las historias fundacionales de los *guna*, las tradiciones, los usos y costumbres. El *sakla* canta en un lenguaje metafórico o abstracto que la mayoría de los *guna* no puede comprender, así que cuenta con un *arkar* (vocero en jefe) quien lo traduce a lenguaje común y habla sobre el significado de estas historias en relación con la vida cotidiana.

Un elemento vital a considerar es que, aun cuando las molas se transforman y adquieren elementos exógenos a la comunidad, todavía son expresiones centrales del orgullo étnico *guna*. Asimismo, a través de la venta de molas, las mujeres *guna* han logrado su autonomía económica y poder político local; asimismo, las comunidades *guna* han comprado hectáreas en territorio continental a las cuales se mudarán cuando sus islas desaparezcan. Cabe mencionar que el territorio insular *guna* se encuentra amenazado por la potencial subida del nivel de los océanos debido al calentamiento global.

Otro aspecto crucial es que, desde 1980, los *guna* tienen registrado el diseño de molas como patrimonio intelectual colectivo, un hecho que los protege de manera jurídica en contra del usufructo ajeno de sus diseños. La controversia más reciente fue en contra de la empresa NIKE, que este año lanzó al mercado unos tenis con diseños *guna* y tuvo que retirarlos del mercado debido a esta ley.

Los nuchukana (en singular nuchu), por su parte, son las figuras antropomorfas talladas en madera. En cada hogar hay varias de estas imágenes que representan los vehículos o moradas a través de los cuales las entidades espirituales son invocadas para proteger de enfermedades y entidades espirituales malignas a los que habitan ese hogar. Los nuchukana también ayudan a los chamanes (nele) a curar y se usan en los rituales de diagnóstico.

Hay nuchukanas femeninos y masculinos; son tallados por los ancianos

de cada casa y guardados juntos en recipientes llamados ulu (canoas). Los mayores son quienes cuidan de ellos: el abuelo, en las noches les canta y, en las tardes, los invita a sentarse en la mesa y unirse a la comida; la abuela, sopla sobre ellos humo de tabaco de una pipa o un cigarrillo para refrescarlos y fortalecerlos.

Cada familia talla sus nuchukanas, pero son los nelekana (chamanes hombres y mujeres) quienes potencian su capacidad de ser medios de sanación y protección.



Nike: la controversia con unos indígenas de Panamá y Colombia que llevó a la cancelación del lanzamiento de un nuevo zapato deportivo

Redacción
BBC News Mundo

© 23 mayo 2019

f t e Compartir



Textil
Colección panameña del MNCM
Núm. de inventario: 10-133601D





El aldabón y la aldaba, esos grandes (des)conocidos

GERARDO P. TABER

El Aldabón. Gaceta interna del Museo Nacional de las Culturas del Mundo, publicación semanal que da cuenta del quehacer de todos quienes trabajamos en este recinto museístico, llega a su número 50. Para celebrarlo, me parece pertinente hacer una reflexión sobre el elemento que da nombre —gracias a Teresa Salgado Patiño— a este loable esfuerzo editorial coordinado por Gloria Artís Mercadet y Jorge Luis “Saenz” Berdeja Martínez.

Desde que el majestuoso edificio de Moneda 13 inició su vida como museo — el 6 de Julio de 1866, gracias a Ferdinand Maximilian Joseph Maria von Österreich von Habsburg-Lothringen (1832-1867), conocido popularmente sólo como “Maximiliano de Habsburgo”— sus enormes y macizas puertas han resguardado miles de obras del

patrimonioculturaldeMéxicoyelmundo. Este fortificado acceso es herencia de la antigua casa de Moneda, en cuyo caso fungía como elemento defensivo —e intimidatorio— para las personas ajenas a los trabajos de fundición y acuñación que se realizaban al interior de la ceca mexicana. En este sentido, se entiende el recubrimiento con hojas de bronce sobre la madera —con el fin de acorazarla—, los tachones¹ (también conocidos como chapetones) que la protegen contra un impacto directo y que también sirven como elementos decorativos, a los que se unen dos grandes aldabones que figuran unos rostros de “leones” de estilo “oriental” que se encuentran suspendidos a más de 4 metros de altura. Estos felinos fantásticos, también de bronce, han sido guardianes y silenciosos testigos del devenir histórico del museo y de

la antropología mexicana, ya que su función de aldabas, en realidad, es nula por su gran tamaño y ubicación (ver figura 1). En este sentido, resulta lógico que se necesitase un verdadero llamador para la puerta y, como reza el viejo adagio: «hijo de tigre, pintito» (aunque en este caso, sería de león), se colocó una aldaba más pequeña en la puerta de menores dimensiones del gran portal. Pero, dado su carácter de edificio público, las grandes puertas del Museo permanecen abiertas la mayor parte del tiempo, razón por la cual la aldaba ya casi no se utiliza y los aldabones se aprecian a los costados del jambaje del vano. Tal vez por esta razón, muchas personas —incluyendo a las que trabajamos en el recinto— no se detienen, más que esporádicamente, a apreciar los tres leoninos rostros de bronce que siempre custodian el acceso a la multiatávica casa de las musas de Moneda 13. Sin embargo, si se sabe dónde escuchar y mirar, se pueden encontrar algunos testimonios que dan cuenta del aldabón y la aldaba. En este sentido, cuenta Doña Mauricia Taber Hernández, madre de quien estas líneas escribe, que cuando ella tenía 8 años de edad —es decir en el año de 1944, en pleno auge de la Segunda Guerra Mundial— visitó con su grupo escolar de tercero de primaria el Museo de Moneda 13; al respecto narra:

“Después de venir de Poza Rica y Tampico, en Veracruz, llegamos a la Ciudad de México a vivir a la calle Mercado N. 30, en la colonia Guerrero. Yo estudiaba en la primaria pública “Estado de Chihuahua” [calle Luna N. 131] y nos llevaron al museo, que tenía de todo. Lo que más me impresionó y más recuerdo fue que desde la calle se veía el “calendario azteca” [el temalácatl conocido como Piedra del Sol] al fondo y que cuando cruzabas las puertas, arriba estaban unas cabezas de leones mordiendo unas argollas.” (Taber H., 2019, comunicación personal).



Figura 1. Vista de una de las puertas del Museo de Moneda 13. c. 1940-1945. Reprografía. Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.

Por otra parte, el arquitecto modernista Vicente Mendiola Quezada (1900-1993) pintó, en el año de 1975, con sus talentosas y vigorosas pinceladas, los rasgos más representativos de la fachada del edificio de Moneda 13, entre los cuales incluyó al aldabón y la aldaba (ver figura 2).



Figura 2. Vista de la fachada del Museo de Moneda N. 13 de Vicente Mendiola Quezada, 1975. Acuarela sobre papel. Reprografía. Colección Particular.

La aldaba del recinto también figuró en la portada del libro *Visiones mexicanas y otros escritos* (1985) de José Alvarado Santos (1911-1974), autor regiomontano que fue prolífico editorialista, redactor, reportero policiaco, columnista, corresponsal de guerra en Medio Oriente, cronista de cine, taurino y de varias conferencias internacionales, razones por las que viajó a Helsinki, Leningrado (San Petersburgo), Moscú, China, París, Praga, Estambul, Alejandría, Jerusalén, Roma, Madrid, San Francisco, Los Ángeles, New York, Buenos Aires, Río de Janeiro, Santiago, Lima y otras ciudades. Tal vez, por sus andanzas internacionales, los editores del Fondo de Cultura Económica (FCE) decidieron que la imagen representativa para este texto fuese uno de los guardianes del Museo que ejemplifica la diversidad cultural del mundo en México (ver figura 3). Desde que el edificio de Moneda 13

se transformó en el Museo Nacional de las Culturas, en 1965, se decidió que uno de sus grandes aldabones se constituiría en su isotipo, a su vez parte del logotipo, ya que es uno de los elementos más representativos del recinto. De tal manera, figuró en todos los documentos y eventos de la institución desde la dirección, entre 1965 y 1977, de Julio César Olivé Negrete (1914-2008). Sin embargo, no siempre se mantuvo como la identidad gráfica del museo; durante la dirección de Julieta Gil Elorduy, entre 1989 y 2001, se cambió el “logo” del museo a un “símbolo” que buscó representar la diversidad cultural, sin referirse a un pueblo en específico (ver figura 4). Al respecto, R. Denise Hellion Puga comenta:

“Era de un textil peruano que se encontraba en la sala de arqueología de América... Lo trazó y desarrolló Patricia de la Garza, esposa de Emilio Montemayor Anaya. Gustó por ser un diseño ambiguo, aunque retomado de una pieza y porque no definía un “peso cultural” claro. Es más, a pesar de ser arqueológico se vinculaba con lo etnográfico. Debió empezar a utilizarse alrededor de 1995...” (Hellion, 2019, comunicación personal con Alejandra Gómez Colorado).

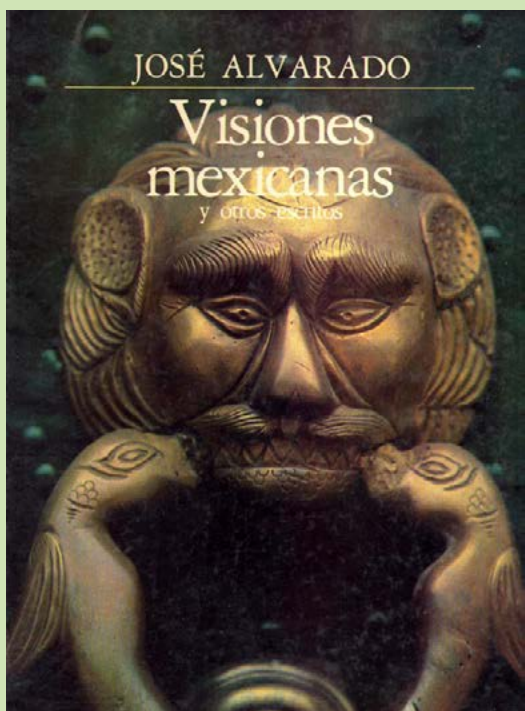


Figura 3. Portada de *Visiones mexicanas y otros escritos* (1985) de José Alvarado Santos. Fotografía del Fondo de Cultura Económica, 2018.



Figura 4. Logotipo del Museo Nacional de las Culturas, c. 1995-2001, en el respaldo de una silla en el área de investigación del MNM. Fotografía de Gerardo P. Taber, 2019.

Después, durante la dirección de Leonel M. Durán Solís, entre 2001 y 2012, regresó el aldabón; pero durante la dirección de Carlos Vázquez Olvera, entre 2013 y 2016, se empezó a utilizar como isotipo, junto al nombre del Museo, un patrón geométrico compuesto de un entramado irregular de cuadrángulos que se superponían a la imagen, cuya gama cromática variaba, del evento que se difundía (ver figura 5).



Figura 5. Logotipos del Museo Nacional de las Culturas, 2013-2016, utilizados en los carteles para las redes sociales digitales. Selección de Gerardo P. Taber, 2019.

A partir del año 2016, y hasta el momento que estas líneas se escriben, la dirección de la casa de las musas de Moneda 13 corre a cargo de Gloria Artís Mercadet, quien actualizó el nombre a “Museo Nacional de las Culturas del Mundo” (MNCM) y, al mismo tiempo, hizo que regresase el aldabón como su identidad gráfica. Personalmente, considero que ambas decisiones fueron muy acertadas, ya que se innovó con la designación del recinto, que ayuda a diferenciarlo del amigo Museo Nacional de Culturas Populares, en Coyoacán; al mismo tiempo, se promulga la

continuidad al proyecto fundador del Museo y del propio INAH: investigar, conservar y difundir el patrimonio que da cuenta de la diversidad cultural del mundo, con un símbolo que ha sido la égida del inmueble desde hace más de cinco décadas.

Conociendo al aldabón y a la aldaba

Con los argumentos anteriormente expuestos, pareciese que no queda más que decir sobre las aldabas de la multiatávica casa de las musas de Moneda 13, pero éstas aún guardan muchos secretos que vale la pena tratar de develar y, al hacerlo, podemos descubrir que son verdaderos emisarios y garantes de la diversidad cultural del mundo. Tan sólo es necesario formular las preguntas adecuadas a estos grandes mininos y esperar a que estos nos “ronroneen” las respuestas a través del lenguaje de las formas y de los ecos de la historia. En primera instancia, me atrevo a decir que ambos aldabones son únicos en el país, ya que no he visto —ni conozco un reporte— de otros ejemplares en algún edificio del mismo período que el de la antigua Casa de Moneda, tanto en la Ciudad de México o en alguna otra localidad de la República Mexicana. Su enigmático estilo “oriental”, pero que al mismo tiempo es “europeo”, me recuerda a la testa de un (tóngshī) “león de bronce”, elemento arquitectónico de la China imperial que se colocaba en las entradas de los grandes palacios y templos para proteger al edificio de personas e influencias espirituales dañinas (ver figura 6).

El motivo del león protector fue introducido a China en la dinastía Han (206 a.C-220 d.C.) por medio de las tradiciones budistas provenientes de la



Figura 6. León de bronce frente al Salón de la Cultivación Mental en la “Ciudad Prohibida”. Beijing, China. Fotografía de Dennis Jarvis, 2006 en Wikimedia Commons.

India. La palabra que designa al gran felino es: *shī* y parece que, a su vez, deviene del vocablo persa ریش (šēr) “shir” que, a su vez, se relaciona con el antiguo término sánscrito: *sinh* o *simha*. Estos “préstamos culturales” fueron posibles gracias a la llamada *Ruta de la Seda*, que del mismo modo difundieron el simbolismo del león por gran parte de Asia, incluyendo los territorios de los actuales Corea (sur y norte), Japón, Nepal, Tíbet, Sri Lanka, Camboya, Laos, Singapur, Birmania, Tailandia, Vietnam e, inclusive, en el archipiélago de las Filipinas, el cual fue parte del Virreinato de la Nueva España hasta el año de 1821. Personalmente, creo que los aldabones fueron modelados y fundidos por artistas filipinos, o novohispanos, que crearon un hermoso sincretismo entre un *singha*, como se llama a estos leones en el vecino idioma tailandés, y un llamador de puerta de tradición

europea. En este sentido, hasta hace poco tiempo también creía que la más pequeña aldaba tampoco tenía símiles; pero hace un par de años me llevé una grata sorpresa al descubrir, en la puerta principal de la Catedral de San Ildefonso de Yucatán, en el Centro Histórico de la ciudad de Mérida, cuatro aldabas que son casi idénticas a la de Moneda 13 (ver figura 7). En verdad, creo que es necesario investigar más para descubrir la génesis y recorrido por México de estos míticos felinos protectores.



Figura 7. Una de las cuatro aldabas de la puerta de la Catedral de San Ildefonso de Yucatán en Mérida. Fotografía de Gerardo P. Taber, 2014.

Llegado a este punto, el avezado lector podrá preguntarse: ¿qué significados tienen las palabras aldabón y aldaba?, ¿qué usos y acepciones se le dan? y ¿de dónde provienen estos vocablos, es decir, cuál es su etimología? Primero, debe aclararse que “aldabón” es simplemente el superlativo de aldaba, es decir, hace referencia a una aldaba de grandes dimensiones, al igual que “aldabilla” que es el diminutivo que se utiliza para

designar a las aldabas pequeñas; por lo tanto las tres acepciones del sustantivo tienen el mismo origen. El Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) la define como:

Aldaba

1. f. Pieza de hierro o bronce que se pone a las puertas para llamar golpeando con ella.

2. f. Pieza, ordinariamente de hierro y de varias hechuras, fija en la pared para atar de ella una caballería.

3. f. Barreta de metal o travesaño de madera con que se aseguran, después de cerrados, los postigos o puertas.


Tener buenas aldabas




1. loc. verb. coloq. Disponer de influencias o amistades poderosas “tener buenas aldabas”.²

Como puede apreciarse en la primera definición del DRAE, una aldaba es un llamador, el cual fue —y aún es— parte esencial de las puertas de acceso a un inmueble. Recibe muchas denominaciones en diferentes idiomas como: *pom de la porta*, en catalán; *aldraba*, en portugués; *heurtoir* o *marteau de porte*, en francés; *portklapp*, en sueco; *türklopfen*, en alemán; *door knocker*, en inglés; *Дверной молоток*, en ruso; *بابل تقارط*, en árabe; *هپوک* en persa y en chino. Muchos de estos nombres hacen alusión a un pomo o martillo que se utiliza, efectivamente, para golpear la puerta y anunciar la llegada de un visitante. Pero en el caso que nos ocupa, el español, se descubre que la palabra “aldaba” deviene de la locución árabe andalusí *adḍábba*, que a su vez era una variante dialectal del término en árabe clásico *ad-ḍabbah* (بضلا) el cual, por mucho tiempo, se tradujo —erróneamente— como “lagarta”, ya que parecía el femenino de la palabra *ad-ḍabb* “lagarto”. De tal manera, se interpretó que los pestillos y cerrojos de las puertas evocaban la forma de una lagarta, al ser alargados y meterse en un boquete o en una argolla, y por eso

se habría tomado la palabra “lagarta” en árabe en el sentido de “cerrojo”. Así figura en el DRAE desde que Federico Corriente Córdoba refrendó esta suposición en la página 146 de su obra: *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance* (1999). Pero hay un problema, difícilmente la palabra *ad-ḍabbah* significaría “lagarta”, pues el morfema del femenino *ah*, que en árabe se denomina *tā' marbūṭah*, sirve, efectivamente, para denominar al sexo de los animales, pero sólo cuando éste se puede establecer a simple vista. Casi una década después, el mismo autor publicó: *Dictionary of Arabic and Allied Loanwords Spanish, Portuguese, Catalan, Gallician and Kindred Dialects* (2008) y, en la página 92, enmienda su primera traducción y admite que la palabra *ad-ḍabbah* (بضلا) probablemente sea una adaptación del vocablo copto: *θεπω* (*t-epō*) “cerradura de puerta”, que seguramente hunde sus raíces en el antiguo Egipto (cfr.: Anders, et. al., 2019: 1).³

De tal manera, vemos que la tercera definición del DRAE de aldaba, es decir, la de un cerrojo para una puerta, tiene su origen en el Egipto faraónico. Y en efecto, este elemento constituye uno de

los jeroglíficos unilíteros:  s (s) que representa a un “cerrojo” aunque, para entenderlo mejor, resulta muy útil la ilustración (ver figura 8) que presentó el egiptólogo Henry George Fischer (1923-2005) en la página 12 de su obra: *Ancient Egyptian Calligraphy. A Beginner's Guide to Writing Hieroglyphs* (1999). Algunas de las palabras que definían a los elementos que se utilizaban como aldabas en el antiguo país del Nilo son:

   p3yt (payt) “cerradura,

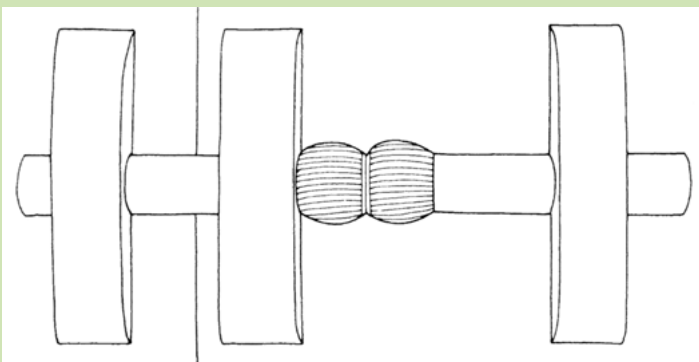







Figura 8. Diagrama de una aldaba egipcia en Ancient Egyptian Calligraphy. A Beginner's Guide to Writing Hieroglyphs, Fischer, 1999: 12. Selección de Gerardo P. Taber, 2019.

pestillo”,     *d`ryt* (djaryt) “cerrojo de puerta”, *i3d* (iad) “barreta de puerta” y  *isn* (isen) “pomo o cerradura de puerta”. Si bien en este espacio no es posible explayarse más en las cuestiones filológicas, sirva como una muestra de que los aldabones y la aldaba han estado presentes desde la más remota antigüedad y en las más diversas culturas alrededor del orbe.

Por último, vale la pena mencionar un párrafo de la introducción de la obra: *Hierros Forjados* (1935) de Antonio Cortés Vázquez, quien fuera investigador en el Museo de Moneda 13 y que reconoció la importancia del estudio de los elementos metálicos virreinales aunque, curiosamente, no analizó los aldabones del propio edificio, tal vez porque éstos son de bronce. Sobre los objetos del acervo menciona:

“La colección de hierros forjados que posee el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, es seguramente, una de las más importantes entre las que forman el Departamento de Etnografía Colonial y de la República, tanto por lo numeroso, cuanto por la calidad e importancia de algunas señaladas piezas que la integran; pues las hay desde el siglo XV

—aunque en escaso número— hasta el XIX. Las más de ellas son a partir del siglo XVI, de manufactura mexicana y en las cuales a pesar de haber sido engendradas por enseñanzas o sugerencias europeas, particularmente españolas, se advierte que llevan impreso en sus formas y aun en algunos casos en su técnica, un carácter peculiar que las distingue marcadamente de las que les dieron origen, especialmente en lo que respecta a su sabor ornamental, acusándose en numerosas de dichas obras no pocas modalidades y resabios ancestrales.” (Cortés, 1935: IX).

Como colofón, deseo hacer una invitación a todos los que trabajamos en el MNCM para que —cuando el tiempo y las ocupaciones lo permitan— se detengan unos momentos a observar y apreciar a nuestros ecuánimes y solemnes guardianes: los aldabones y la aldaba, que diariamente observan nuestras entradas y salidas e inclusive llegan a proferir algún “aldabonazo” (el golpe dado con la aldaba) cuando alguien con “muchas aldabas” llega investido desde las altas instancias culturales o diplomáticas. Aunque lo más probable es que sus socarronas sonrisas leoninas se deban a que en muchas ocasiones todos actuamos como unos “tragaldabas”, que es como se le dice al muy comelón y que incluso puede llegar a devorar las puertas con todo y sus aldabas; lo cual esperamos nunca ocurra.

REFERENCIAS

1 Debido a su naturaleza mamiforme, Carlos A. Navarrete Cáceres bautizó a éstas como “la madre de todas las puertas” por la gran cantidad de “chichis” que ostentan. (Navarrete, c. 2015, comunicación personal).

2 cfr.: <http://dle.rae.es/?id=1fB5YA2> revisado el 3 de Julio de 2019.

3 cfr.: <http://etimologias.dechile.net/?aldaba> revisado el 3 de Julio de 2019.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

Alvarado Santos, José
1985 *Visiones mexicanas y otros escritos*. Col. Lecturas mexicanas N. 68. Ed. Fondo de Cultura Económica. México D.F. México.

Anders, Valentín, et. al.
2019 “Etimología de Aldaba” en: *Etimologías de Chile. Diccionario Etimológico Español en Línea*. cfr.: <http://etimologias.dechile.net/?aldaba> revisado el 3 de Julio de 2019.

Corriente Córdoba, Federico
1999 *Diccionario de Arabismos y Voces Afines en Iberorromance*. Ed. Editorial Gredos, RBA, Barcelona, España.

2008 *Dictionary of Arabic and Allied Loanwords. Spanish, Portuguese, Catalan, Galician and Kindred Dialects*. Col. Handbook of Oriental Studies Vol I. Ed. Brill. Leiden, Netherlands & Boston, USA.

Cortés Vázquez, Antonio
1935 *Hierros Forjados*. Col. Monografías del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía de México. Ed. Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, Secretaría de Educación Pública, México.

Fischer, Henry George
1999 *Ancient Egyptian Calligraphy. A Beginner's Guide to Writing Hieroglyphs*. Ed. Metropolitan Museum of Art. New York, USA.

Aportes de la FOTOTECA del Museo



MUSEO NACIONAL
DE LAS CULTURAS
DEL MUNDO

FOTOTECA Y
ARCHIVO
HISTÓRICO



“Reloj de sol” ubicado en la zona sur del patio del MNCM

PRÓXIMAS ACTIVIDADES del 8 al 14 de julio de 2019

LUNES 8		
MARTES 9	HISTORIA ORAL <i>De Tlaxcala a la capital y de regreso</i> Biblioteca Pedro Bosch Gimpera 17:00 h	
MIÉRCOLES 10		
JUEVES 11	CICLO DE CONFERENCIAS <i>Moneda 13, historia, antropología y patrimonio cultural I</i> Biblioteca Pedro Bosch Gimpera 13:00 h	
VIERNES 12	CINE <i>Muestra filmica ENAC 2019</i> Sala Intermedia 15:00 h	
SÁBADO 13	RALLY <i>De las Casas nuevas de Moctezuma a las Culturas del Mundo</i> Patio 10:00 A 15:00 h	TALLER <i>Kathakali, danza sagrada de Kerala, India</i> Sala Educativa 12:00 h
DOMINGO 14	RALLY <i>De las Casas nuevas de Moctezuma a las Culturas del Mundo</i> Patio 10:00 A 15:00 h	VISITA GUIADA <i>Iguals y diversos: un recorrido por el MNC</i> Patio 13:00 h

Nota: El Aldabón sale todos los martes. se deben entregar, a más tardar,

ada	<p>CHARLA-CONCIERTO Colombia desde la guitarra Sala Eusebio Dávalos 13:00 h</p> <p>VISITA GUIADA Iguals y diversos: un recorrido por el MNCM Patio 13:00 h</p>	<p>TALLER La gran esfinge Sala Educativa 14:00 h</p>	<p>FOMENTO A LA LECTURA Hilando historias Sala Intermedia 15:00 h</p>
n M	<p>CUENTACUENTOS La familia Sala Intermedia 13:00 h</p>	<p>TALLER Historia: Arte y ciencia Sala Educativa 14:00 h</p>	

RESPONSABLES DE LA PUBLICACIÓN
GLORIA ARTÍS, JORGE BERDEJA

Las colaboraciones, para ser publicadas,
r, el sábado inmediato anterior.