



Detalles sobre la publicación, incluyendo instrucciones para autores e información para los usuarios en: <http://espacialidades.cua.uam.mx>

Carlos A. Molina Posadas

## Espacios de la mexicanidad

pp.112-142

Fecha de publicación en línea: 23 de Febrero de 2012

Para ligar este artículo: <http://espacialidades.cua.uam.mx>

© Carlos A. Molina Posadas (2012). Publicado en espacialidades. Todos los derechos reservados. Permisos y comentarios, por favor escribir al correo electrónico: [revista.espacialidades@correo.cua.uam.mx](mailto:revista.espacialidades@correo.cua.uam.mx)

Volumen 2, No. 1, enero-junio de 2012, es una publicación semestral del Departamento de Ciencias Sociales de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Baja California 200, Col. Roma Sur, Delegación Cuauhtémoc, México, D. F., C.P. 06760, teléfono: 1102-3760 ext. 2903, <http://espacialidades.cua.uam.mx/revista.espacialidades@correo.cua.uam.mx>. Editora responsable: Esperanza Palma. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número: 04-2011-061610480800-203, ISSN:2007-560X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización: Guillén Hiram Torres Sepúlveda, Calle K MNZ V núm 15. Colonia Educación, Coyoacán. Cp. 04400. México, D.F., teléfono: 55497799, e-mail:guillen.torres@hotmail.com, fecha de última modificación: 19 de abril del 2013. Tamaño de archivo 1.44 MB.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del comité editorial.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

### Directorio

**RECTOR GENERAL:** Dr. Enrique Fernández Fassnacht

**SECRETARIA GENERAL:** Mtra. Iris Santacruz Fabila

### Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa

**RECTOR:** Dr. Arturo Rojo Domínguez

**SECRETARIO DE UNIDAD:** Mtro. Gerardo Quiroz Vieyra

### División de Ciencias Sociales y Humanidades

**DIRECTOR:** Dr. Mario Casanueva López

**JEFE DE DEPARTAMENTO:** Dr. Alejandro Mercado Celis

### Revista Espacialidades

**DIRECTORA:** Dra. Esperanza Palma

**ASISTENTES EDITORIALES:** Mtra. Rita Balderas Zavala y Mtro. Carlos Eduardo Cornejo Ballesteros

**EDICIÓN TEXTUAL Y CORRECCIÓN DE ESTILO:** Hugo Espinoza Rubio

**ADMINISTRACIÓN DEL SITIO WEB:** Guillén Torres

**DISEÑO GRÁFICO:** Elisa Orozco

**FOTOGRAFÍA DE LA PORTADA:** CGTextures

**COMITÉ EDITORIAL:** Dr. Jorge Galindo (UAM-C), Dr. Gabriel Pérez, (UAM-C), Dra. María Moreno (UAM-C), Dr. Alejandro Araujo (UAM-C), Dr. José Luis Sampedro (UAM-C), Dr. Enrique R. Silva (Universidad de Boston), Dra. Claudia Cavallin, (Universidad Simón Bolívar, Venezuela), Dra. Estela Serret Bravo (UAM-A), Dr. Víctor Alarcón (UAM-I).

## Espacios de la mexicanidad

CARLOS A. MOLINA POSADAS

### RESUMEN

Discuto aquí cómo la escritura de la historia, la actividad diaria de los profesionales del museo y el uso del espacio urbano que hacen gobierno y ciudadanos, se imbrican en México entre 1790 y 1950, aproximadamente. Dicho argumento propone una gramática para la nación mexicana, así narrada por historiadores del siglo XIX, puesta en escena en el Museo Nacional y aprendida por los habitantes del país. Como estudio de caso para dicha aplicación en el capitulado de libros de historia, curadurías museísticas y usos del espacio ciudadano, se observan tres esculturas del pasado prehispánico.

**Palabras clave:** Historia de México, Museo Nacional, ciudad de México, Coatlicue.

### ABSTRACT

I hereby discuss an intertwining of history-writing, daily chores by museum professionals, and certain usages of the city by citizens and their government in Mexico circa 1790-1950. Such an argument entails a grammar for the Mexican nation as it was narrated by historians in the 19th century, a mise-en-scene for the National Museum, and a lesson for every inhabitant of the country. As case study for this chapter sequence, curatorial jobs and usages of the city's space, three pre-Columbian monuments have been selected.

**Key Words:** Mexico's History, National Museum, Mexico City, Aztec Mother Goddess.

Fecha de recepción: 27/07/2011

Fecha de aceptación: 06/02/2012

Realizar un recuento crítico de la historia, conmemorar una fecha cívica y montar una exposición son operaciones epistémicas similares. El presente artículo señala cómo se integró y promovió una imagen de la nación mexicana, observable como la narrativa de libros

cuyo capitulado era el mismo, en el traslado de objetos que solían ser puntos de referencia urbana al ámbito controlado de las instituciones y desplegada como un arreglo de colecciones museográficas. Para ello se ubican ciertos objetos arqueológicos, las especula-

ciones iconográficas con que se reconstruyó su función y los modos en que sirvieron para articular la identidad de los mexicanos durante dos siglos. Me detengo en la fundación del Museo Nacional, los preparativos rumbo al centenario de la independencia y en el arte que acompañó como ilustración al mito fundacional del moderno país en que vivimos, la Revolución mexicana. Se distingue, además, cómo opera esta construcción de la nacionalidad por parte del Estado, de qué manera ocurre la confirmación de tal identidad como fenómeno sociológico durante el siglo XIX y se señala sobre una imbricación de ambas posibilidades a mediados del siglo XX.

#### **ACLARACIÓN TEÓRICA**

La proposición sobre la que sustento mi argumento no podría ser más simple: si un cierto número de cosas es ordenado de acuerdo a un canon preestablecido y se le expone a la mirada del público en un recinto cultural, se ha operado una sintaxis. El enunciado resultante de tal integración de objetos y discurso propugna claramente una idea particular de la identidad nacional. La gramática así perseguida consta de reglas visuales y estrategias de diseño usadas para acomodar estéticamente elementos en el ámbito del museo. Las preguntas que intento responder son ¿cuál era el contenido de los argumentos sobre aquella mexicanidad? y ¿qué obras se escogieron para articular tales proposiciones?

La integración de enunciados que arreglan objetos (la curaduría), el montaje

mismo de una exposición en el museo y el ordenamiento por episodios en un texto básico de historia son puestas en escena que constituyen demostraciones acerca de secuencias convencionales de eventos históricos y a las que se supone compuestas de (o representando) hechos reales. Si una demostración es el modo a partir del cual un teorema dado se prueba desde la propuesta de etapas sucesivas y para la obtención de una conclusión esperada, entonces los profesionales del museo en México han elucidado una sola explicación para su historia nacional desde dos distintos arreglos de objetos. Esta consideración y cálculo del tiempo en años no supone solamente la tarea de colocar cifras en un ordenado. Es también el complejo y peculiar proyecto a partir del cual se distingue y dispone la enunciación y rememoración de ciertos hechos. Las sociedades asumen así una cronología, promulgando para sí un instante definitorio y fijo en el tiempo, que señala un evento particular y de capital importancia. De ahí habrá de computarse la serie significativa de años. En gran medida y similarmente a muchas religiones, la narrativa de lo mexicano en el arte y en la historia parece dar origen a un nuevo y más auténtico carácter propio tras la conquista como mito del origen. Entonces, para que esta cronología nacionalista y su empleo en el museo o texto tengan sentido, pondremos atención a la racionalidad del sistema que añade fases históricas y a los enunciados legitimadores que de esta articulación extraen diversos y sucesivos regímenes.

Pese a cubrir dos siglos de historia moderna, este trabajo no intenta ser una narrativa exhaustiva de la institución museística, ni un detallado recuento cronológico sobre los hechos ahí ocurridos. Es, en cambio, su intención discernir tres instantes en los que la práctica curatorial se evalúa y transforma radicalmente.<sup>1</sup> Intento probar que las exposiciones nacionales en museos mexicanos, o al menos la enunciación de su necesidad, tenían tres papeles que desempeñar: 1) constituir narrativas históricas de la nación, 2) servir como ilustración para un código ético y que los mexicanos aprenderían como parte de sus deberes cívicos y 3) eventualmente, formar parte de negociaciones diplomáticas como gestos de buena voluntad y convertirse en simbólica divisa entre México y otros países. A este compendio de funciones habría que añadir un juego de resistencias y adopciones que, en la vida cotidiana, desde la pluralidad y el anonimato, se traslapa con la geografía urbana. Es el tránsito de los ciudadanos, el aprendizaje de una identidad y el rechazo o aceptación de los objetos expuestos como constatación de lo nacional.

La cronología más usual y favorecida por el Estado-nación en México está articulada

<sup>1</sup> Distingo aquí la práctica curatorial como articulación del discurso a partir de un conjunto de obras de arte, de la museografía o técnica de la debida exposición de objetos en el museo. Lo primero es una reflexión a partir de las imágenes; lo segundo, un oficio y su ejercicio. Me permito, además, un anacronismo, en el que planteo la existencia de la curaduría en México hacia 1820, cuando el término sólo se emplea a finales del siglo XX. Sin embargo, ello es pertinente para mi argumento.

por fases simbólicas, sucesivas y necesarias de nacimiento, resistencia y consolidación (en lo sucesivo referidas como  $n + r + c = N$ ). Ésta es la gramática a la que hacía referencia al principio. Éste es el compendio de reglas que señala la corrección en el uso del lenguaje de la nacionalidad y su imagen. De esta manera, tradicional y paradigmáticamente, la historia de México y su arte se estudian, enseñan y se les critica. De modo tal que lo mexicano, la evolución historiográfica y la práctica museística son temas interdependientes. Si aceptamos como definición de discurso la serie de preguntas que conciernen a un contexto dado, entonces descubro aquí los cuestionamientos de los mexicanos sobre sí mismos. Nacionalidad era la pregunta, mientras que el oficio que ordena cuadros, erige monumentos o escribe capítulos para un texto escolar resulta ser la explicitación de respuestas.

El conjunto de objetos al que hago referencia es variado y complejo, se antoja homogéneo sólo desde su uso para la retórica nacionalista. La lista es extensa, pero se le puede reducir y situar hasta hallar un grupo consistente de objetos. De hecho, mi intención es probar que fue ese universo discreto de objetos el que se mostró “*n*” número de ocasiones para representar la nacionalidad mexicana. Aquí discutiré sólo tres de ellos para propugnar mi argumento.

#### **LOS OBJETOS, SU UBICACIÓN Y ARREGLO**

Aunque en efecto algunos de los elementos constituyentes de ese conjunto cambiasen, el

guión histórico que explícitamente fundamenta la colección es siempre el mismo. Dicho conjunto cae en una de dos posibles categorías: vestigios arqueológicos (varias formas de representación anteriores al siglo XVI) y las bellas artes (de los siglos XIX y XX). Se ofrecen, así, dos líneas para el análisis: la primera supone la construcción de una identidad nacional tras la recuperación, estudio y exposición de vestigios (en un primer momento considerados “especímenes científicos”) y propuestos luego como monumento y evidencia de la más remota heredad mexicana. La segunda categoría está hecha de objetos reclamados como de naturaleza artística y a partir de los cuales se definía el “verdadero” México y su representación. Defiendo que hay una narrativa específica para todo Estado-nación y que en el caso mexicano ( $n + r + c = N$ ) habría que mirar ciertas especificidades a la hora de convertir esa “historia” en una puesta en escena.<sup>2</sup> Dicho patrón empleado por los mexicanos para narrar su historia en el texto escolar, el plano urbano o el museo, resulta ser consistentemente el mismo a lo largo de doscientos años de construcción discursiva para la moderna historia nacional del Estado mexicano.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Dependiendo del contexto histórico (la reforma, el porfiriato o la posrevolución), la *resistencia* (contra Estados Unidos en 1847, contra Francia en 1862, los estadounidenses en Veracruz en 1914) y la *consolidación* cambian, pero la etapa del *nacimiento* sigue siendo la conquista cuando esta narrativa se enuncie.

<sup>3</sup> Luis González y González (2000, vol. XVI: 13-19) coincide en que: “el nacionalismo parece estar en la raíz de nuestra historiografía [...] las invasiones extranjeras han solidificado esa conciencia nacional [...]”.

Nombrar a los profesionales responsables de la clasificación y exhibición en tiempos coloniales (antes de la independencia), resulta en una crítica de la importancia que suele darse a Alexander von Humboldt y su multicitado sumario del país.<sup>4</sup>

### EL MUSEO Y SU FUNDACIÓN

Con la “Ley para la formación de un establecimiento científico comprendiendo los campos de las antigüedades, la industria, la historia natural y el jardín botánico” de noviembre 21 de 1831, el presidente Anastasio Bustamante y el vicepresidente Lucas Alamán nombraron una asamblea de siete individuos para organizar y dirigir el nuevo museo.<sup>5</sup> Todos eran relevantes figuras de la comunidad científica novohispana. El decreto de dicha ley es en sí mismo una reelaboración del currículum del Real Jardín Botánico y de la reglamentación observada bajo autoridad española luego del 22 de noviembre de 1787 (Sarailh, 1957: 443-506). El mismo decreto presidencial con que Bustamante ordenaba el establecimiento de

<sup>4</sup> Hacia 1808 se había instalado en París y publicaba sus descubrimientos sobre el Nuevo Mundo; frecuentemente citado bajo el título de *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent* [parte I] apareció primero en inglés (Humboldt, 1818-1829).

<sup>5</sup> Está probado que dicha junta copiaba en lo fundamental la estructura organizacional del secretariado virreynal de 1797 (Arnold, 1988: 44-45). Aunque ello no pueda ser debidamente documentado, especulo que la Junta estuvo compuesta por Lucas Alamán (historiador), Carlos María de Bustamante (historiador), Longinos Martínez (botánico), Ignacio Cubas (archivista), Isidro Gondra (profesional del museo), Ignacio Icaza (profesional del museo) y Benigno Septién (profesor de Medicina en la Universidad). Tres de ellos (Bustamante, Gondra e Icaza), están entre los firmantes del Acta de Independencia.

un museo nacional, decidió la puesta en marcha de dos cátedras (Antigüedades e Historia Natural), aunque las clases no empezarían sino hasta 1835. Los siete miembros de la Junta de Notables nombrados por el gobierno para constituir el museo no son consignados en ninguna parte. Sabemos que, de hecho, se reunieron, pero no tenemos certeza sobre sus identidades (Moheno, 2004: 162-167). Estos “notables” fueron probablemente Isidro Rafael Gondra, Isidro Ignacio Icaza, Carlos María de Bustamante, José Longinos Martínez, Benigno Bustamante y Septién, José Mariano Mociño Suárez Losada y Lucas Alamán. El “Museo Nacional” es declarado una necesidad de Estado, pero no logra arrancar más allá de asumirse su proyecto.

#### **DEL PAISAJE CITADINO AL PATRIMONIO NACIONAL**

Paralelamente a la enunciación del museo como proyecto, urgente y necesario, para la nación ocurre la progresiva inclusión de tres esculturas prehispánicas en el paisaje cultural de los mexicanos. A continuación se explica el modo en que ello contribuyó al desarrollo de una identidad nacional a lo largo del siglo XIX. El énfasis está en el proceso que llevó las piedras al Museo Nacional y a ilustrar la historia que por entonces comenzaba a escribirse en México. En consecuencia, será relevante mirar también su ubicación, usos simbólicos y desplazamientos. Éstas son: a) Coatlicue, b) la Piedra del Sol y c) la piedra de Tizoc.

La Piedra del Sol es un monolito en basalto que pesa más de veinticinco toneladas y cuyo diámetro es de 3.58 metros. Fue en 1479 que esta talla se dedicó a una de las principales deidades del imperio azteca; en cuyo territorio tenía una función mitológica y astronómica. El Temalácatl o piedra de Tizoc es un monumento de forma anillada, cuyo diámetro es de 2.70 metros, es atribuible por glifo al linaje de dicho emperador azteca y que lo celebraba hacia 1486. Coatlicue, la diosa de la falda de serpientes, era la deidad oposicional de la vida y la muerte, la madre binomial de todos los dioses en el panteón azteca. Hecha de granito, tiene 3.50 metros de altura. Las tres esculturas aquí consideradas son un conjunto coherente, en tanto que provienen del mismo espacio sociocultural. Eran parte integral del programa de conquistas y conmemoraciones del tlatoani Axayácatl hacia 1490. Mi interés, sin embargo, está en averiguar cuál fue su papel y destino en una circunstancia poscolonial. Es decir, averiguar cómo estas esculturas prefiguran la identidad de México al principio de su historia moderna.

Debo discernir aquí cuál era la función urbana de estas esculturas entre 1820 y 1920, aproximadamente. Fue entonces cuando se transformaron de mero y espectacular vestigio arqueológico, en monumentos nacionales. Resulta obvio que fueron ampliamente consumidas como referencias visuales por los “mexicanos” de ambas circunstancias, aunque el entendimiento que de aquéllas tuvieran fue-

ra muy distinto.<sup>6</sup> La Piedra del Sol, Coatlicue y la piedra de Tizoc constituyen a un tiempo (c. 1820): conmemoraciones de una civilización pasada, un registro histórico aún por explicar desde la arqueología, motivo de conflicto estético para su circunstancia, y piezas monumentales en el estricto sentido de ser enormes. El argumento fundamental que aquí esgrimo supone los rudimentos de una identidad nacional y de práctica curatorial desarrollándose al mismo tiempo.<sup>7</sup> Sostengo, asimismo, que los proyectos de nación no son construcciones ideológicas impuestas en el pueblo por élites ilustradas. Corresponden a realidades sociológicas sobre las que se logra tener éxito, o no.

Siguiendo esa línea de pensamiento, propongo mirar cómo se articula el paisaje urbano de la ciudad de México. Ofrezco entonces una serie de apuntes sobre las transferencias simbólicas y diálogos que la gente debió tener con aquellas esculturas. Aunque más tarde fueran llevadas a los museos e incluidas en la narrativa oficial de la nación mexicana, estas tres piedras a las que aquí pongo atención cumplen con los tres aspectos que se

dice tiene la memoria a partir de objetos: el material, simbólico y funcional.

Un “monumento” ha sido definido como la expresión natural de un culto al pasado y un modo de autenticar tradiciones dadas (Riegl, 1982: 21-51). Así, presuponen “alegorías” al funcionar como la apropiación de una imagen existente para esgrimir un argumento para el mismo espacio, pero sobre otro tiempo. Esa operación es la que intento recuperar para el siglo XIX en México. La situación en la que estos objetos se encontraron no es antitética con la categoría del arte. Todo lo contrario, la escultura de los “aztecas” (mexicas) es la base de toda consideración estética con la que se teje la imagen de la construcción nacionalista mexicana. Se las transformó de “curiosidades” —como las llamó la élite criolla ilustrada hacia 1820—, en preciosos especímenes para una ciencia emergente —la antropología, c. 1910—. Encontradas in situ en la ciudad de México, estas esculturas son parte del paisaje urbano, son ineludibles referencias cotidianas.<sup>8</sup> El proceso mediante el cual las tres esculturas transitan de un estatuto al otro es complejo.

Respecto de la Piedra del Sol, hay un gesto ritual y específico muchas veces repeti-

<sup>6</sup> Los significados cosmológicos profundos de cada escultura eran desconocidos para la población “mexica” en general. Sólo la clase sacerdotal conocía las claves para su lectura. Mi premisa supone también a los mexicanos poscoloniales conocedores de las imágenes, pero no de su significado original. Rico Mansard (2000: 113) ha probado que las esculturas fueron ampliamente vistas por ambos contextos. Sobre su percepción en el México independiente, véase Sánchez Arreola 1996: 50, caja 3 exp. 49; pp. xxiv + 65-66, caja 4 exp. 58).

<sup>7</sup> Sobre la función del monumento en la modernidad, véase Ades (1995: 50 y ss.).

<sup>8</sup> Respecto de la ontología de la ciudad: “Representar la vida urbana es una importante tendencia para el arte y la cultura de aquella circunstancia. Hacerse de una estética de la ciudad implica la narrativa de sus eventos y rituales, la crítica y el simple registro de la modernidad experimentada. Es también la implementación de dicha estética, a partir de las metáforas del progreso y la nacionalidad [...] los referentes públicos se identifican así con el pasado [...]” (Blazwick, ed., 2001: 8-10).

do y que puede rastrearse empleando imágenes hechas entre la primera mitad del siglo XIX y hasta la década de los veinte del siglo XX. Aduzco así que la Piedra del Sol fue representada, una y otra vez, hasta constituirse un “ritual” en torno suyo. La gente posaba frente a la escultura, reconociendo de ese modo el carácter de referencia que el monumento tenía, o apropiándose de la imagen de diversas maneras. Consecuentemente, la escultura reviste también una función como indicación o rastro de algún evento adicional que en ese momento ocurre.<sup>9</sup> Una de las más útiles definiciones de “ritual” que tenemos disponibles es la de Lukes, quien propone que son todas aquellas acciones cuya “normatividad y carácter simbólico llaman la atención de los participantes hacia objetos a partir de los cuales se articula el significado de la actividad referida” (Lukes, 1975: 289-308).

Así pues, considero los “rituales” no como simple expresión formal de efecto restringido a la duración del evento, sino que propongo a esta repetición de una postal como la sumatoria de un objeto y un sujeto (la imagen yuxtapuesta de escultura y persona). La sola puesta en escena junto al monumento obliga ya a desentrañar un significado nuevo. Dicho instante requiere, igualmente, que se trascienda la mera descripción del momento gráfica-

<sup>9</sup> En la elaboración de Peirce sobre semiótica de la imagen, el “signo” Piedra del Sol es, por necesidad, “significante” de otra cosa más y potencial “significado”, dependiendo de quienes la observen. Hay entonces un nexo físico entre la escultura y su significado al posar junto a ésta. Aquí el significado no “está”, sino que “ocurre” (Houser *et al.*, 1992; 1998, *passim*).

mente eternizado. Cuando de un “ritual” se trata, forma y fondo son igualmente importantes.

La memoria histórica de aquí elucidada debe tratarse como una facultad cultural y no sólo individual. Así, en la ciudad de México, durante el siglo XIX, con el tránsito de los peatones, las ideas y recuerdos que de un sitio dado tengan, el paisaje que recorren. Cuando se visita o pasea por un sitio urbano cualquiera, cuando se arma un mapa geográfico y simbólico del lugar donde se vive, se asiste a la creación de rituales cuya importancia se revela al hacer historia de cómo las estructuras sociales se transforman (Connerton, 1989: 121). Quizá estas transformaciones sean conscientes o subconscientes, ocurridas en el trajín de la vida diaria, pero lo innegable es su asunto en el tejido de la identidad.

La Piedra del Sol había sido descubierta accidentalmente en 1790, mientras se realizaban trabajos de pavimentación afuera de la Catedral Metropolitana. Antonio León y Gama, un profesor de “Mecánica Celestial” en la Escuela de Minas del Virreynato, hizo la primera descripción del hallazgo arqueológico (León y Gama, 1832). Con su explicación, la piedra se confunde primero con un “calendario”, y así fue como dicha función para el monumento queda en el habla popular desde entonces. León y Gama publicó un libro con dibujos tomados del natural, en los que se copia meticulosa y detalladamente a la escultura. Sin embargo, algo hay que aleja al dibujo resultante de ser una imagen “realista”, especialmente si



se la compara con una fotografía. Dicho fenómeno encuentra su explicación en el hecho de que estos monumentos constituyen insospechadas imágenes cuyo desciframiento visual es difícil a primera vista. Aunque varios ejemplos de representación prehispánica estuvieran al alcance de cualquiera en la capital del país en el tardío siglo XVIII, la legibilidad de la Piedra del Sol y Coatlicue suponen un reto mayor en tanto que imágenes. No solamente decodificar el significado de sus relieves y tallas es abstruso, la copia se resiste a la calca, dada la diferencia contextual existente entre “México” en el siglo XV y la actualidad de 1790.

La “ilustración” a partir de grabados tomados del natural y cuya pretensión es la rendición fáctica de eventos observados, es un género propio del siglo XVIII. Se trata del enciclopedismo que debe aprehender de manera incontrovertible la fenomenología de todo cuanto supone descubrimiento. Es la concepción de “*realitas*” a objetos (naturales o artificiales) antes desconocidos (Stafford, 1984: 51 y ss.). “Ilustración” entonces se emplea con dos significados: el que remite a la noción de una explicación gráfica, al embellecimiento de las formas referidas incluso. Pero hay otro, en el que se supone a la ilustración una iluminación intelectual, como en la copia de León y Gama. Es decir, se trata de un primer intento por comprender a Coatlicue, pese a que el significado se le escape.

Fue en 1807, cuando una primera expedición científica fue destacada en sitios arqueológicos mexicanos para su exploración.

El rey Carlos IV de España encargó al coronel Guillermo Dupaix, un oficial en retiro, que recorriera la zona maya. Dupaix completó un libro en 1818, cuando la independencia aún no era un hecho, pero que se publicó hasta 1831 y llevó por nombre *Los monumentos de la Nueva España* (Dupaix, 1833-1834: 419). Incluyó 166 placas litográficas para ilustrar artefactos y vistas arquitecturales. Todos estos grabados fueron hechos por el artista de la Academia Luciano Castañeda (de la Garza, 2002: 138). Estos dibujos fallan de la misma manera que las ilustraciones de León y Gama en su *Descripción...*, ambos grupos de imágenes adolecen de cierta transparencia e inmediatez con el objeto referido.

Desirée Charnay, otro famoso explorador francés, visitó México en 1857 y en 1880. Escribió entonces sobre el Museo Nacional y la Piedra del Sol. Al parecer, confunde esta última con la piedra de Tizoc, pese a haberse documentado con las notas históricas que Orozco y Berra ofrecía al respecto de ambas esculturas.<sup>10</sup> Ahí se acredita a Gamboa —un canónigo de la catedral— como quien evitó que la Piedra del Sol fuera destruida y usada para hacer la calle del Empedradillo. Gamboa ordenó también que se la recargara contra la pared noroeste de la catedral, mirando hacia el cementerio parroquial y frente a la plaza mayor. En 1825, el Primer Congreso, tras ob-

<sup>10</sup> Claude-Joseph-Désirée Charnay publicaría, junto con Manuel Orozco y Berra, un *Álbum fotográfico mexicano* (Imprenta de Julio Michaud & Son, 1860). Las fotografías que lo acompañan son de 1858 (Montaner y Simon, eds., 1884).

tener México su independencia de la Corona española, ordenó el traslado de la Piedra del Sol al recientemente decretado Museo Nacional.<sup>11</sup> Pero dicho cambio no ocurre sino hasta cincuenta años después.

Manuel Orozco y Berra fue director interino del Museo Nacional en 1864 y 1867. En 1877, y en colaboración con Gumesindo Mendoza, publicó los *Anales del Museo Nacional* y montó la *Galería de monolitos*, donde nuestras tres esculturas tendrían primerísimos sitios. En 1882, esta galería exhibía, en el patio del número 47 de la calle de Museo, 147 piezas arqueológicas y otros vestigios menores en el piso superior (Rutsch, 2002: 1-25). Como se denuncia amargamente en el primer catálogo del Museo: “Las colecciones del Museo Nacional, hasta el año de 1865, estuvieron colocadas en un local muy reducido, y mal iluminado, compuesto de dos salas del edificio conocido entonces con el nombre de Universidad y destinado hoy para Conservatorio de Música y Declamación [...], el Departamento de Antigüedades Mexicanas no tenía lugar para sus colecciones [...]” (Mendoza y Sánchez citado en Rutsch, 2002: 37-39). Sólo hasta 1897, con la Ley del 11 de mayo, que declaraba los monumentos arqueológicos “propiedad nacional”, estas esculturas encontraron cobijo en la entonces joven profesión de la antropología (“Ley...”, 1911).

<sup>11</sup> “Lucas Alamán [...] el 18 de Marzo [de 1825] [...] obtuvo del presidente Guadalupe Victoria una orden dirigida al rector de la Universidad, y cuyo resultado fue la creación formal del *Museo Nacional* [...]” (Bernal, 1980:135).

## **DEL ÁMBITO DE LO PÚBLICO AL TEMPLO DE LA MEXICANIDAD**

Hasta ese momento, las esculturas habían estado almacenadas en un pequeño edificio, rara vez abierto al público. Múltiples viajeros extranjeros coinciden en haber visto las piezas en un arreglo caótico y al parecer momentáneo. El único modo en que se conocía a la Piedra del Sol, a Coatlicue y a la Piedra de Tizoc en una exposición era el Aztec Show que William Bullock montara en Londres en 1825. Esta organización de objetos en el espacio mucho debía al sumario que del arte y la historia mexicanas hiciera Alexander von Humboldt, y publicado por F. Schoell en París en 1811, como *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle-Espagne. Grabados hechos en 1857 dejan claro que la colección existía, pero no aún el edificio y el arreglo curatorial que un “museo” suponían.*

Más adelante, existe una fotografía que prueba una transformación en el paisaje de la ciudad de México, debida a la presencia de una de nuestras esculturas en 1866. En dicha imagen se observa la Piedra del Sol detrás de una fila de árboles recientemente plantados a un costado de catedral, mientras que se nota que el área ya no es un cementerio parroquial. Se habían llevado a cabo trabajos de urbanización que tomaron la posición de la escultura como eje de articulación del espacio. La corriente de transeúntes paralela a catedral toma como punto de orientación y referencia topo-

lógica a esta escultura.<sup>12</sup> Esta escultura sirve no sólo para hacerse un mapa referencial de la ciudad, sino que conecta al pasado del que proviene con una tradición que ese contexto reclama para sí mismo en el siglo XIX (Hobsbawm, 1983: 1 y ss.). Un acto informal e implícito para los habitantes, la piedra y su localización, es un símbolo políticamente significativo para el abstracto de la ciudadanía mexicana y su gobierno.

En la misma época, Pietro Gualdi, un artista italiano, pintó un óleo sobre tela que muestra a la Piedra del Sol situada como se mencionó antes. Gualdi realizó otra pintura titulada Interior de la Real y Pontificia Universidad de México (de 1840), en la que Coatlicue puede ser vista en la esquina inferior izquierda.<sup>13</sup> Estas esculturas prehispánicas fueron ubicadas en el ámbito de lo público. No obstante, Coatlicue había sido reenterrada por autoridades preocupadas por los usos que el pueblo parecía hacer del monumento en el patio de la universidad. En una carta escrita por el obispo Benito María Moxó y Francoly, en 1805, explicaba: “la estatua había sido puesta en una de las esquinas del patio central [...] hubo menester sepultar al ídolo nuevamente [...] esos indios mi-

rándole como idiotas [...] indiferentes a los grandes monumentos artísticos europeos [...] se congregaban en torno suyo [...] se sospechó grandemente que en sus visitas hubiera secreta motivación religiosa”.<sup>14</sup> La Coatlicue fue devuelta al aire libre en 1824. Esconder y exhibir vestigios arqueológicos, objetos tan peculiares cuya consideración media entre el espécimen natural y la obra de arte, es parte del enciclopedismo cuya finalidad es visualizar y comprender lo hasta entonces inasible y misterioso (Stafford y Terpak, 2001: 28-30). La mimesis que ha vuelto lo desconocido en realidad cognoscible trae consigo la lógica asociación de un significado. Ocultar y exponer estas esculturas es una operación de disciplina y conocimiento. Pero no todos los miembros de la iglesia veían en lo azteca un peligro potencial; el “Canónigo penitenciario”, Don José Uribe, y el “prebendado doctor” don Juan José Gamboa, pensaban que, lejos de ocultarse, los “ídolos” debían ser expuestos a la feligresía.<sup>15</sup>

Otra pintura, *México*, de Johann Salomon Hegi (1854), muestra paseantes afuera de Catedral probablemente en un domingo después de misa. La escena captura un mo-

<sup>14</sup> Como se cita en Bonifaz (1980: 36-37).

<sup>15</sup> Respecto a cuándo y cómo las esculturas se mostraron por primera vez, véase Gómez (1986: 47): “el 3 de septiembre de 1793 [...] se puso la piedra [del Sol] que servía de sacrificio en la gentilidad [...] en el lugar que se ha de poner la santacruz que estaba en el cimiterio [sic] de la catedral [...]”, y en León y Gama (1832: 101): “día 25 [...] se extrajo de aquel lugar [piedra de Tizoc] y se colocó enfrente de la 2ª puerta del Real Palacio, desde donde se condujo despues a la Real Universidad [...] el día 17 de diciembre la segunda piedra... [Coatlicue]...”.

<sup>12</sup> Bourdieu demuestra que es la posición relativa que guardan personas e instituciones, lo que produce, evalúa y explica el consumo de objetos culturales (en nuestro caso el “valor” de las esculturas) (véase Bourdieu, 1993).

<sup>13</sup> Pedro Gualdi (artista), *Catedral de Mejico*, ca. 1843 [serie] Litografía; 27.1 x 40.1 cm (imágenes); 35.4 x 48.6 cm (marcos). Originales en la California State Library.

mento en el que todos se ignoran observados, ocupados en volver a casa, llamando a sus niños o en medio de una conversación. La actividad está en el primer plano, mientras que la arquitectura queda como fondo. La Piedra del Sol está en una esquina de la composición, entre unos árboles y la pared lateral del edificio. Sin embargo, su presencia no pasa desapercibida. Está clara su función en ese escenario. Una recreación muy distinta es la ofrecida por Jean Frederick Waldeck en 1867 con su *Reconstrucción ideal de una ceremonia*. El cuadro intenta describir la vida diaria en la capital del imperio de los mexicas, Tenochtitlán. La posición relativa de la Piedra del Sol dentro de la escena y la función que juega, en ambos cuadros, es la misma. Pareciera atestiguar lo que ocurre en la plaza principal de la nación. El México poscolonial se ha tomado como el modelo para reconstruir cómo habría sido esa misma realidad en la antigüedad. La escultura explica cómo funcionaba ese lugar, en uno y otro momentos. La práctica acumulativa, el diario “performance” de los ciudadanos que orientan su tránsito visualmente con la Piedra del Sol como referente para así navegar la metrópoli, es tomado por válida reconstrucción de lo que aquella escultura debió hacer en su contexto original. La historia escrita depende aquí de un ejercicio de extrapolación a partir de la memoria colectiva actual.

La función de una plaza en las sociedades iberoamericanas ha sido definida como el sitio de condensación de significados y valores. El abad Ramón Diosdado definió en 1789

la “plaza” como símbolo de urbanidad y cuyas virtudes eran mejor alcanzadas en el llamado Nuevo Mundo (Álvarez-Builla, 1998: 16-19). Tales espacios crearían un sentido de pertenencia y servir como puesta en escena para hacer conciencia sobre las estructuras de poder tras las *Ordenanzas de poblamiento* (1573). Warwick Bray ha estudiado la función que las plazas debieron tener en el imperio azteca. Elaborada una tipología de poblamientos elucida un concepto de ciudad para el contexto pre-hispánico. Estas resultan obedecer un plano regulador cuadrículado, con claras connotaciones simbólicas y que dispone también la ubicación de barrios especializados para el comercio, el culto y la vivienda (Bray, 1972: 161-185).

Luego de casi un siglo en la misma posición (1790-1885), la Piedra del Sol fue llevada al nuevo museo, sobre la calle de Moneda y, finalmente, expuesta al público. Esta escultura cuya identidad estaba dada por el empleo que de ella hacía la gente, fue trasladada a un santuario civil para el estudio e inspección de élites ilustradas (Baxandall, 1991: 33-37). Nombrada por nomenclaturas científicas, la Piedra del Sol estará mediada por la práctica curatorial de un museo con una agenda nacional específica. Leopoldo Bátres, inspector general de patrimonio arqueológico, artífice de políticas culturales y protegido del presidente Porfirio Díaz, posó también románticamente frente a la estatua como si ponderara.

El Museo Nacional fue [re]inaugurado por el presidente Porfirio Díaz el 16 de sep-

tiembre de 1887, la atracción mayor era el renovado Salón de Monolitos. Galindo y Villa lamentaba, sin embargo, que la cronología no hubiera sido el criterio con el que se habían compuesto las exposiciones. Describe al nuevo edificio como de “setenta y cinco varas de largo por once de ancho” y poseedor de la adecuada majestad para el “Calendario Azteca” y otros ejemplos igualmente maravillosos (Galindo y Villa, 1896: iii-v). Galindo critica el arreglo de los objetos y advierte que es necesario reordenar la “Galería Lapidaria” y publicar su catálogo (Galindo y Villa, 1894: 210-211). Fue entonces que una colección de estatuaria prehispánica se inscribe en una jerarquía de valores, y queda de hecho expuesta en un ámbito museístico, el que necesariamente representa el abstracto esencial que emparenta nacionalmente a aztecas y mexicanos. Instaladas y consagradas en un espacio laico para ser legitimadas como evidencia de enunciados nacionales, sitúan también al individuo que las observa respecto del correlato histórico que representan (Duncan, 1995: 8-27). Grupalmente, implican riqueza espiritual para un gobierno que las ha elevado al estatus de arte poniéndolas en el museo más importante de su contexto. El periodo de 1820 a 1880 es, justamente, el momento en que la narrativa histórica moderna y su ilustración se consolidan como el paisaje cultural mexicano.

## DOS MANERAS DE CONTAR LA HISTORIA DE MÉXICO CON LOS MISMOS OBJETOS

Como sala principal del Museo Nacional, el Salón de Monolitos presentaba un patrón formalista para el arreglo de los objetos y que presupone un ejercicio reduccionista de la historia. Es decir, este esquema curatorial crea conjuntos mayores desde la similitud y opera estabilizando los significados, reduce al todo descompuesto en sus partes, muestra al conjunto como una versión absoluta para el presente, y a su vez se pretende explicación del pasado. El otro modo de concentrar y exhibir objetos en un museo tiene una racionalidad narrativa, es decir, cuenta una historia. Ése es el que se advierte en la Exposición de Arte Moderno y Antiguo de México entre 1950 y 1953. Lo primero era una separación de los objetos de su contexto histórico específico para proponerlos como parte de un absoluto de arte atemporal y universal. Luego hacía caso omiso de las particularidades históricas e integraba todo objeto en una narrativa tripartita concreta. Así, todas las partes refieren a este metatexto y, en tanto pertenecientes a éste, al México así explicado, tienen sentido ( $n + r + c = N$ ). Como lo ha explicado Eugenio Donato, la característica esencial del tipo de conocimiento que un museo produce existe sólo en tanto que borra la aparente heterogeneidad de los objetos que aloja y se vuelve una unidad coherente desde los enunciados que los curadores articulan a partir del conjunto (Donato, 1979: 220-221).

## EL PATRÓN FORMALISTA

En 1910, el régimen de Porfirio Díaz se apresuraba a conmemorar el primer centenario de la independencia de México. Entre otras muchas comisiones, ordenó la edición de un álbum fotográfico que mostrara los más atractivos paisajes, monumentos y características del país. Era mucho más una guía turística que un documento etnográfico. Aparecen ahí las esculturas aquí revisadas; el presidente Porfirio Díaz frente a éstas. Hay un ritual específico del que parece emanar cierta legitimidad en este gesto. Estallada la revolución y con fuerzas antireeleccionistas en primer plano de la vida política nacional, Emilio Vásquez Gómez repite el gesto autenticatorio. En 1917, cuando Venustiano Carranza es investido presidente por el Congreso que había redactado un nuevo texto constitucional, el retrato junto a la estatuaria azteca se repite como símbolo de poder.

Lo que ha ocurrido es que, con el traslado de la calle al recinto oficial, se inicia un proceso que dota de autenticidad cultural al objeto y a partir del cual el Estado, aún ocupado con su propio edificio teórico hacia 1880, encuentra pretexto material y evidencia concreta para sustentar la ideología de su mito fundacional hacia 1910. El juego es doble, toda vez que el gobernante necesita de la escultura para acompañar su investidura. Las esculturas no sólo ilustraban una tradición nacional y provenían del pasado remoto, tenían de suyo una historia como hechos sociales en el imaginario de los mexicanos de la ciudad. Este valor como imagen crece si estos objetos

culturales son, además, elevados a la categoría de patrimonio artístico nacional.

El estatuto estético del objeto admite discusión, no así su función-índice sobre la realidad de una entidad cultural con la que se reclama continuidad histórica (Clifford, 1990: 149 y ss.). Tener un pasado común con el imperio azteca era un lugar común en el arte y la historia mexicanas c. 1900. Las esculturas sirven el propósito de crear proximidad espacial con la realidad temporal de la que México se reclama continuidad y determinación histórica. Los espacios urbanos son operadores de identidad (Deutsche, 1990: 108-109). La estatua tiene, entonces, dos funciones: una instrumental (la de servir al discurso histórico del Estado) y otra circunstancial (la de operar como signo políticamente neutro para la geografía social de la capital).

El museo es un marco conceptual para el entramado simbólico de metas, controles y fronteras de lo mexicano. Conforme la burocracia se elabora un aparato mayor y especializado, la separación entre el Estado y la sociedad halla en las esculturas el medio para la comunicación de sus significantes. La nación mexicana y su pretendido glorioso pasado son el objeto mismo, no la fuente, de la autoridad del Estado (Meyer, 1980: 57-60). Si lo que el gobierno intenta es controlar la unidad del discurso sobre la nacionalidad, el museo a partir de la diferenciación clásica liberal, derivada del criollismo independentista (lo español, el indio y los mestizos, como componentes nacionales) reúne y da coherencia a estos frag-

mentos de ritual pasado y presente, donde su sistematización e incorporación es urgente y necesaria. Así, la estructura social que subyace a los cambios políticos irá reconociéndose como “México” antes, durante y después de la colonia.

Para responder a la pregunta de Renán *Qu'est-ce qu'une Nation?*, los mexicanos presumían tener un territorio unificado, una lengua común y una versión oficial de su historia. Éste es el epítome de la apropiación liberal de lo azteca como “su” pasado, y así se enseñará en la educación básica desde entonces (Corse, 1997:1-5). Las esculturas aztecas habían sido consideradas primero especímenes científicos de índole arqueológica, y luego, como de naturaleza artística. La transformación ocurrida provoca que dejen de ser referencias públicas para convertirse en un grupo privilegiado ejemplar de la alta cultura. Este tránsito de la calle al recinto oficial es justamente el proceso a partir del cual se construye autoridad y legitimidad sobre el patrimonio cultural de una nación.

A principios de 1880, la beatificación cívica del presidente indio, Benito Juárez, y del último emperador azteca, Cuauhtémoc, fueron emblemáticas de una serie de políticas destinadas a crear una religión cívica alrededor de deidades ciudadanas-naciones bien reconocibles y geográficamente ubicables. A principios del siglo XX, era común para los mexicanos celebrar a tres héroes nacionales, además de reconocerlos como hacedores de contribuciones específicas para la evolución

del país: a Hidalgo por la independencia; a Juárez por la libertad, y a Díaz por la paz. Los intelectuales mexicanos sostuvieron que también aquí era reconocible un conjunto homogéneo conformado por el territorio, la lengua y la cultura. En efecto, lo que Vicente Riva-Palacio defendía era que, comenzando con la conquista española, una nación mestiza emergió en una fusión esperada y desde los dos componentes fundamentales que todo mexicano interioriza con la educación primaria: el indígena y el europeo. El argumento de Riva-Palacio, como el que Renán cataliza en su libro, es una amalgama variopinta de pensamiento nacionalista, transformismo darwinista y patriotismo criollo clásico (Tenorio, 1996: 66-71). Fue en ese mismo libro, *México a través de los siglos*, que Alfredo Chavero enfatizó la fuerza y significación de la cultura Nahuatl sobre todas las otras (Riva-Palacio, 1884-1889: 926). Este libro era el epítome de la apropiación liberal sobre el pasado imperial azteca como su origen.

#### **METODOLOGÍA PARA EL ARREGLO FORMALISTA**

Letradas y terratenientes, las élites burguesas del siglo XIX en Europa y en América comenzaron a volverse operarios de una estructura institucional que incluía clubes políticos (conspiraciones criollas), cafés (noches de chocolate entre los coloniales), sociedades científico-literarias (como la Sociedad Antonio Alzate y el Jardín Botánico), logias masónicas (a las que pertenecían tanto miembros del museo como la élite en el poder) y un entramado bu-

rocrático-administrativo típico de un Estado nación en proceso (LaVopa, 1992: 79-91). De dichas interacciones se desprenderá la taxonomía como técnica para curar exposiciones en el Museo Nacional de México.

José Antonio Alzate es quizá la figura mejor conocida del espíritu ilustrado para la historia de la academia y la metodología científicas en México. El decreto presidencial que el 21 de noviembre de 1831 ordenaba dos cátedras (de Antigüedades e Historia Natural; Historia y Arqueología, en otras fuentes) tuvo como sus profesores a Miguel Bustamante e Ignacio Cubas hasta 1835 (Rutsch, 1998). Con esa misma miscelánea de leyes y decretos que el Congreso aprobara la creación del museo, se decidió también que las *Gazetas de Literatura* de Alzate se reimprimieran como habían aparecido entre 1788 y 1795 (Trabulsee, 1995: 88-100). Estaba asumido que la función básica de la ciencia debía ser de índole social; así, en su primer prólogo para las *Gazetas...*, el 15 de enero de 1788, Alzate prometía hacer: “una revisión del progreso en las artes y hacer crónica de la magnífica Historia Natural que parece ser particularmente generosa en América” (Aureliano *et al.*, eds., 1996).

No sólo hace explícita, una década antes, una serie de preocupaciones estético-geográficas y un manejo de lo “sublime”, se-

gún el entendimiento kantiano y que normalmente se acredita a Alexander von Humboldt. Alzate ofrecía, además, una evaluación crítica de las “pocas antigüedades de la nación mexicana sobrevivientes”.<sup>17</sup>

En 1801, Juan Navarro, fraile franciscano del Colegio de Santa Cruz, en Querétaro, publicó una *Historia Natural o Jardín Americano*, de la cual sólo sobrevive el quinto volumen. Dicho trabajo revela un conocimiento a profundidad y un empleo competente de la metodología taxonómica linneana para clasificar la flora mexicana (Navarro, 1997). El resultado de esta compilación fue un práctico manual ilustrado para usar hierbas medicinales; contenía un índice de referencias cruzadas (uno por nombre del vegetal, otro desde las enfermedades que trata) y que hacía su consulta más fácil.

El catálogo de Navarro se volvió libro de texto para estudiantes del Real Jardín Botánico, en la ciudad de México, luego de 1802. Lo mismo Alzate que Navarro participaban de grupos cuya finalidad era el intercambio de ideas y la discusión de los avances en diversas áreas de interés científico. Estuvieron activos en una época en que Europa vivía una época convulsa y en la que el germen de la ideología criolla independentista tomaba fuerza. Los actores de dicho ámbito sedicioso se sabían una clase de intelectuales e instrumentales oficiales del gobierno, clave para la ela-

<sup>16</sup> “Borrador de nota sobre el establecimiento del Museo y Gabinete de Historia Natural y sobre su organización, firmado por I. I. Icaza y M. Bustamante” México, 2 de enero de 1832, 1 p. Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia (Rico Mansard, 2004: 193-194).

<sup>17</sup> La imagen es un grabado de Casimiro Castro, de la Academia de San Carlos, y está impresa en 1855 por la empresa de Decaen en la ciudad de México (Aureliano *et al.*, eds., 1996: 19).



boración de abstracciones que cohesionaran a la nación en ciernes.

Si se observan las fotografías del Museo Nacional, hacia 1910 y un poco antes de la reorganización del Salón de Monolitos, es posible observar un arreglo de especímenes, típico del gremio científico. Es incluso dable pensar en un despliegue especial de cultura material que sigue a la metodología científica. Es el método linneano, cuya clasificación y empleo de una nomenclatura binomial hace a los objetos del museo evidencia morfológica y adjetivación necesaria.<sup>18</sup>

Este enfoque en la curaduría confirma, desde el uso de analogías biológicas y progresivas (géneros que se vuelven órdenes, órdenes que tornan clases y clases que constituyen reinos), agrupaciones cuyo sentido proviene de señalar que sus elementos constitutivos son de hecho comparables y similares (Chapman, 1985: 15-48). Esta clasificación es de una naturaleza artificial, pero aún así se le aplica hoy en día como diagrama básico para la comprensión de todos coherentes en la ciencia. La taxonomía linneana fue introducida en España por Casimiro Gómez Ortega y Antonio Palau, muy al inicio de la década de 1770. Palau escribió después un libro de texto

titulado *Curso elemental de Botánica* (1785), y que sería llevado por DeSessé y Lacasta durante la Real Expedición Botánica de 1787 para adoptarse en la Nueva España (López 1979: 403-433; Gago, 1982: *passim*).

Carlos Linneo formuló una tipología para ordenar especímenes vegetales a partir del concepto de “especie”. Luego de una descripción morfológica de la planta que se pretendía catalogar, Linneo defendía que todos los elementos incluidos en su sistema tenían como denominador común una “esencia”. La estructura genealógica misma que relaciona y conecta a las distintas especies una con la otra era para Linneo prueba de la existencia de esa “esencia”. Así, tomaba el ejercicio de agregar especímenes y relacionarlos como la intención última de su sistema. Para Linneo, el medio y el fin se han vuelto una y la misma cosa. El concepto de “especie” es entendido mejor si uno mira su *Genera plantarum* (1737). Ahí explica también que su catálogo no es un proyecto interminable, sino un índice que debe completarse. En la lógica religiosa de Linneo existen solamente las especies del momento de la creación (citado en Muller-Wille, 1998: 113-119).

Esta descripción morfológica, cuyo objetivo es particularizar características y señalar apariencia ontogenética, tiene como ventaja inicial que el nombre dado a la planta dentro de este sistema describe también al espécimen desde su estado embrionario y hasta la madurez. Para el proyecto ordenador que Linneo había soñado, era necesario distinguir de

<sup>18</sup> El *Systema naturae* de Carlos Linneo produjo diez ediciones con addendas entre 1729 y 1758 (*Species plantarum* data de 1753); ahí intentaba elucidar el patrón clasificatorio a partir del cual Dios había ordenado su creación. A pesar de la artificialidad de algunas de sus premisas, el sistema linneano sigue siendo la base de la moderna taxonomía (<<http://www.ucmp.berkeley.edu/history/linnaeus.html>>).

entre sus colaboradores a los “coleccionistas” de los “constructores del sistema”. Los primeros acumulaban datos empíricamente, mientras que los segundos de hecho eran taxonomistas. En cualquier caso, sus hallazgos debían cumplir con una serie de requisitos para ser admitidos en la clasificación linneana.

Los dibujos de las plantas y descripciones debían realizarse de acuerdo con procedimientos estandarizados. Los dibujos podían sólo ser realistas, y el reporte del espécimen vegetal tenía que seguir una secuencia preestablecida para registrarlos: nombres, etimología, estatus taxonómico, características morfológicas, atributos, usos y si existía alguna tradición literaria al respecto. En 1907, la técnica que George E. Seler propuso para registrar y agregar información a las colecciones del Museo Nacional es idéntica y servía, además, para otro conjunto de objetos que se decía estaban unidos por una esencia: la mexicanidad.

La Secretaría de Instrucción Pública contrató en 1907 a George E. Seler, entonces jefe del Departamento de Colecciones Americanas en el Museo de Berlín. Se esperaba que produjera y adaptara un catálogo a las particularidades de la colección y el personal del Museo Nacional. Seler realizó un registro detallado que resultó en fichas escritas en las que se consignaban las medidas, ocurría una breve descripción, se hacía un dibujo aproximado, se listaba la bibliografía relevante para cada objeto, se usaba el nombre indígena y el castellanizado, se explicaba el uso original, la

“raza” indígena que lo producía, el año de su colecta y la entidad que lo había traído al Museo Nacional.<sup>19</sup> Ésta era la primera vez que el contexto histórico se volvía una preocupación. Así, las tipologías relacionadas con una disciplina o un tema, sugeridas por Galindo y Villa, Sierra y Bártres, fueron abandonadas. Respecto de los vestigios arqueológicos, Sierra hablaba de su “elevada religiosidad” en un famoso discurso que dictara en Teotihuacán, en ocasión del Congreso de Americanistas.<sup>20</sup>

A pesar del celo y objetividad perseguidas en el registro de las colecciones, lo cierto es que formaban de hecho parte de un enunciado mucho más amplio, aquél que las incluye como patrimonio nacional. Su análisis entonces es evidenciario y no sólo de datos probatorios. Los más importantes intelectuales asociados con el Museo Nacional habían sido siempre científicos: Gumesindo Mendoza, era un farmacista, Genaro García, ingeniero en minas, Jesús Sánchez, botánico; Manuel Urbina, médico cirujano, al igual que Antonio Peñafiel. De manera que los métodos empleados por el museo podían ser solamente los que la ciencia acostumbraba. Parecido al modo en que se coleccionaban mariposas o pájaros en un gabinete, hallamos cabezas de serpiente “Aztecas” ordenadas por tamaño y

<sup>19</sup> AGN, ramo Instrucción Pública y Bellas Artes AGN/IPBA, caja 168 exp.44 folios 20-23.

<sup>20</sup> Un reportero incluyó fotografías de la reunión académica en *El Tiempo Ilustrado*, 17 de noviembre de 1903, pp. 1 y 4.

parecido formal en el patio del Museo Nacional.<sup>21</sup>

Estas primeras sistematizaciones eran linneanas y formalistas, ya que habían seguido aquel modo de los botánicos, además de que los museos en ese momento tenían asumido que primero debían acumular colecciones que ya luego serían debidamente estudiadas, primero consolidaban sus acervos y ya luego los explicaban (Cruikshank, 1992: 6). Primero se reúne la evidencia, después se ofrece como prueba de un argumento. Una vez que las muestras se han concentrado, uno puede elaborar un experimento y realizar inferencias analíticas. La heurística precede siempre a la hermenéutica.

#### EL ARREGLO NARRATIVO PARA LAS COLECCIONES DEL MUSEO NACIONAL

Las monarquías conmemoran a personajes donde las repúblicas celebran al pueblo. Lo que el emperador Maximiliano no pudo entender fue la paradoja que su propio origen suponía a la hora de festejar la soberanía y resistencia de los mexicanos. Sin embargo, tuvo a bien admitir que en un marco conceptual ilustrado y desde la perspectiva liberal, el “nacimiento” de la nación mexicana sólo se ubicaría el 16 de septiembre con el “grito” de Hidalgo, y no el 27 de del mismo mes (cuando el Ejército Trigarante entra en la ciudad de México). La razón por la que se elige 1810 como el inicio de la independencia y no su

consumación en 1821, encuentra explicación en el intento de Maximiliano por relacionar la independencia con una revuelta popular y no con un personaje debatido y polémico (Duncan, 1998: 249-277).

Ahora, si pensamos en la etapa de “consolidación” que presupone el esquema curatorial adoptado por el Museo Nacional, resulta que aquélla es igualada con la *pax porfiriana*. Como lo ha sostenido Ricardo Pérez Montfort, el Salón de Monolitos era a un tiempo el sitio para y la articulación misma del nacionalismo mexicano a finales del siglo XIX. Aquel era el templo en que la legitimidad era contenida y se aquilataba (Pérez Montfort, 2001: 26-31). La noción de “resistencia” en este mismo esquema ha sido explorada ya por Mauricio Tenorio Trillo cuando explora cómo la idea de “libertad” para la nación es sólo una función retórica. La élite durante el régimen de Díaz se ocupó de historizar los diversos momentos en los que México opuso resistencia a países extranjeros invasores (Tenorio, 1996: 31). Brading y Bantjes han actuado de modo similar cuando caracterizan al “patriotismo” como una forma de defensa de la soberanía con una mezcla de componentes populares y mediados por el Estado. También Lomnitz ha explorado las razones detrás de las proyecciones nacionalistas de los mexicanos a lo largo de su historia moderna (Bantjes, 1997: 135-137; Lomnitz, 1992: 387; Brading habla también de “defensive national consciousness” entre las élites gobernantes decimonónicas [1991]).

<sup>21</sup> Sistema Nacional de Fototecas INAH, México, fotografía número de serie 358788.

George E. Seler asistió, en representación de la Universidad de Berlín, como invitado a las fiestas del centenario de la independencia, y ahí develó una estatua de Alexander von Humboldt, como regalo al pueblo mexicano del káiser Guillermo II. En su discurso, el antropólogo alemán recordó los diversos momentos en que profesionales de uno y otro país habían colaborado. Hacia 1895, y en ocasión del XI Congreso Internacional de Americanistas, Seler conoció a los profesores Alfredo Chavero, Francisco del Paso y Troncoso, del Museo Nacional y a su director, Jesús Galindo y Villa (Sepúlveda, 1992: 12-37). Su programa de trabajo entonces estaba enfocado al “estudio de antigüedades, es decir, su colección y exposición” (Seler, 1912: 26).

Aún hoy en día se tiene a la colecta sistemática de vestigios arqueológicos como la parte esencial de toda investigación en ese campo. El análisis comparativo y toda inferencia válida provienen de esa primera etapa. Un estricto control sobre el procedimiento de la colecta, documentación suficiente en torno a la proveniencia y una exhibición que favoreciese la inspección de los objetos y que mostrara similitudes con otros especímenes, garantizaba una muestra coherente y de la que enunciados teóricos podían ser derivados. Para George E. Seler y Franz Boas, los objetos no se recogían ni coleccionaban por su estatuto de arte, sino como información y colecta de datos para llevar a cabo deducciones

válidas en un ámbito científico.<sup>22</sup> Fue sólo con Manuel Gamio, dilecto alumno de los alemanes Boas y Seler, que los objetos incluidos en el museo serían si no de índole artística, sí al menos culturalmente estetizados. Semejante racionalidad asegura a los antropólogos y profesionales del museo que los objetos de los que se ocupan y las instalaciones con que cuentan para trabajarlos serán dignos de consideración académica y pueden ser hechos públicos (Hiriart y Vilfort, 2002: t. 3: 17).

Para el México moderno, los objetos extraídos de un pasado indígena y reclamado como glorioso son el objeto mismo de su autoridad y no la fuente (Meyer, 1980: 57-60). Esa sistematización y es tanto urgente como necesaria para 1910 y más aún al término de la Revolución Mexicana. A partir de 1910-1921 como mito del origen para el México moderno, los museos del Estado operarán esa taumaturgia nacionalista.

El presidente Álvaro Obregón inauguró la Exposición de Arte Popular Mexicano el 19 de septiembre de 1921. Alberto J. Pani, secretario de Relaciones Exteriores y organizador en jefe para las celebraciones del centenario, hizo oficial que había un “genio” y habilidad indígenas claras en la tradicional producción

<sup>22</sup> Discutiendo la clase de formación que debía ser ofrecida por la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas (EIAEA), Seler y Boas acordaron que en la base de ésta estaba el estudio directo de los monumentos (vestigios, en su concepto), la lengua y la cultura in situ, puesto que ya demasiados “estudios de gabinete se habían producido” (Rutsch : 272 [ella tradujo del alemán la nota original]).

de artesanías y cuya naturaleza era de hecho artística (*El Universal*, 1921: 1 y ss.).

Sería Gerardo Murillo, Dr. Atl, quien hiciera hincapié en el hecho de que concentrándose en “artes precortesianas” [sic] ejemplares preciosos de las culturas tolteca, maya y azteca, el gobierno estaba de hecho dejando de lado y de manera negligente toda una tradición vernácula y que al parecer no se consideraban dignas del templo cívico que es todo museo.<sup>23</sup>

Carlos Monsiváis ha llamado a este hallazgo nacionalista “la ecualización de la belleza con la tradición” (1996: 15-18). Un poco después, y más allá de las peculiaridades lógico-discursivas, es fácil observar cómo ésta versión de la mexicanidad se construye también por extranjeros que visitaban y estudiaban nuestro país. Sergei Eisenstein filmó hacia 1931 *¡Que viva México!*; Anita Brenner había escrito su *Idols behind the Altars* en 1928; mientras que Jean Charlot advertía a los mexicanos de la importancia de Posada desde 1921.<sup>24</sup>

#### LOS CURADORES DE DICHA NARRATIVA EN EL MUSEO

Fernando Gamboa había participado en las campañas de alfabetización inspiradas por José Vasconcelos, las “Misiones culturales”, en los años veinte. Miguel Covarrubias era el

más joven de una serie de colaboradores que Adolfo Best Maugard se había procurado, trabajando para la Secretaría de Educación Pública en 1921. A este último el gobierno lo nombró encargado de coordinar la celebración del centenario de la independencia. Su tarea consistía en efectuar un festejo tan distinto como fuera posible del que se había llevado a cabo en 1910. Best Maugard organizó una “noche mexicana”: una serie de actividades que se realizaron en Chapultepec, en el lago y a los pies del castillo. Artes populares, comida típica y diversas manifestaciones folclóricas, a la manera de un “tianguis”, fueron la rúbrica de la noche. El tema “indio” fue explotado a conciencia y se retrató la verdadera “esencia” del México cotidiano. Al año siguiente, Covarrubias organizaría de nuevo otra celebración de folclore mexicano, esta vez ayudando al antropólogo Alfonso Caso (Williams, 1994: 13-16).

Como jefe del Departamento de Bellas Artes, en el Instituto Nacional de Bellas Artes, Fernando Gamboa curó una exposición en 1947. Explicaba entonces a unos reporteros que la había estructurado en tres secciones: “autorretratos de los siglos XVIII y XIX; jóvenes artistas contemporáneos y artes precortesianas” (*El Nacional*, 1947: 1 y 4). Se trata de la misma narrativa y sucesión de grupos temáticos perfeccionada y llevada al extranjero después de la Bienal de Venecia en 1950.

Por su parte, Margarita Nelken escribió una serie de artículos reseñando las diferentes secciones de las que se componía la exposi-

<sup>23</sup> El Dr. Atl se quejaba del Departamento Etnológico del Museo Nacional (*Las artes populares...: 45*).

<sup>24</sup> Se trata de 41 grabados en madera, obra de Hans Holbein El Joven, tomadas de un facsímil de la edición francesa de 1538.

ción. En éstos subrayaba esas “razones para sentir orgullo [...] y [en] un sentido de perspectiva histórica, la continuidad ininterrumpida de la evolución en nuestro arte [...] así en lo prehispánico como en el futuro inmediato” (Nelken, 1953).

La Exposición de Arte Mexicano, Antiguo y Moderno (EAMAYM) era el modo más apropiado para mostrar esa peculiaridad del arte en México. La curaduría no es, en estricto sentido, de ninguno de ellos en particular, se trata de ideas, lugar común y credo compartido en los años cincuenta en México.

En el periódico *Novedades* se hablaba de “grandes manifestaciones artísticas [...] desde las culturas indígenas hasta nuestros días [...] una fuerza creativa íntimamente relacionada con el pueblo [...] así, las secciones de Arte Moderno y Contemporáneo, así como la de Artes Populares, se complementan unas a otras” (Gamboa, 1952: 8 y ss.).

En 1964, con el Museo Nacional de Antropología o los pabellones para exposiciones internacionales, el edificio mismo del museo — como lo pensó y aprobó Gamboa para su construcción— es una repetición muy clara de su esquema histórico-narrativo (Vidler, 1987). Constituyen el texto espacial del edificio mismo un atlante de Tula o una cabeza olmeca (Bruselas, 1958); adentro se yuxtaponen los significados compartidos de un muralista como Chávez Morado o Siqueiros con crucifijos y mobiliario coloniales.

La exposición como un todo-coherente había evolucionado en una puesta en escena

para que el arreglo de patrimonio artístico y arte nacional se volvieran premisa y prueba de un reconocimiento a la población indígena, así como homenaje a la tradición que representan y que funda la idea de nación. Primero desarrollada hacia 1948, la curaduría narrativa fue mostrada en “veinte siglos de arte mexicano” para el New York Museum of Modern Art (MoMA) y que Daniel Rubín de la Borbolla y Miguel Covarrubias curaron.

La clase de exposición que habían intentado René D’Harnoncourt y Alfred H. Barr era mejor conocida como el paradigma “atemporal” (*timeless*). Dicho patrón está orientado hacia una interpretación del espacio que ubica obras limpiamente enmarcadas, al nivel del ojo y en muros neutros, de modo tal que el conjunto todo se halla estetizado (Marquis, 1989: *passim*).

Herbert J. Spinden, curador de Etnología, Arte Nativo Americano y Culturas Primitivas para el Museo de Brooklyn, yuxtapone esculturas antiguas estadounidenses y textiles actuales con obra de artistas como Diego Rivera y Jean Charlot desde 1933 (Fane, 1996: 17).

Esta estrategia de ubicar ejemplos de arte moderno junto a vestigios arqueológicos, particularmente cuando se intentaba una operación de comparación o contraste, sería empleada más tarde por Fernando Gamboa en la Bienal de Venecia de 1950. Perfeccionada hacia 1952, la exposición iría de *tour* por Europa: París en 1952, Londres y Estocolmo en 1953. Como patrón curatorial, la exposición

presenta un arreglo narrativo y la presentación de objetos convierte al conjunto en sinécdoque para lograr una integración de la mexicanidad en el arte.

Los boletines 1, 5 y 8 de la EAMyM fueron escritos por Paul Westheim. La intención de Gamboa era presentar una muestra a los visitantes que se viera como el resumen de una totalidad que era “México”. Dicha intención quedó de manifiesto en la concepción secuencial de la exposición, en la que pasado y presente eran puestos metonímicamente en la yuxtaposición de objetos precolombinos, coloniales y modernos. Se trataba de articular visualmente un tropo en el que la representación de una realidad compleja se sustituyera por una muestra reducida y de obvia liga, como en la asociación que ocurre al acercarse a la Coatlicue con una pintura de Siqueiros. Más aún cuando la selección de obra puesta a los ojos de los europeos debía pasar por el arte, México y su historia. Todo había sido ordenado acorde con una versión muy controlada de la nación y su representación. Paul Westheim fue instrumental para esta operación, en su capacidad como crítico de arte.

Para el Boletín núm. 1 Westheim expuso cómo la única razón o justificación para el arte entre los antiguos mexicanos era la interpretación del mito. Compara también a esta cultura con otras de acentuada religiosidad. La operación ha logrado igualar a México y su arte con el de Europa en la Edad Media y volverlo, así, universal.

El boletín núm. 25 de la EAMyM<sup>25</sup> también subraya la conexión existente entre las artes populares, “que siempre habían estado ahí”, en la cultura mexicana, y cómo ésta se revelaba sin cultivar e intuitivamente (Crespo, s.a).

Fue Jorge Juan Crespo de la Serna quien abundaría en el Boletín núm. 42 de la EAMyM, sobre una continuidad histórica que caracterizaba al arte mexicano y que la Revolución mexicana había logrado que floreciera de nuevo (Crespo, s.a). El Instituto Nacional Indigenista (INI) y el Museo Nacional de Antropología colaboraron estrechamente para montar una exposición de artes populares y artesanías que sería el modelo para un Museo de Industrias y Artes Etnográficas, el cual abriría sólo varios años después.<sup>26</sup>

Había también una función diplomática que el patrimonio cultural servía una vez expuesto y que resulta obvia en el catálogo que se realizó en 1953 para el show, en Londres,

<sup>25</sup> Todos los boletines producidos para la Exposición de Arte Mexicano, Antiguo y Moderno en el Museo de Arte Moderno (EAMyM) tenían la siguiente leyenda sobre el diseño editorial y membrete: “A Paris, au printemps prochain, une grande Exposition de l’Art Mexicain ancien et moderne sera présentée au Musée National de l’Art Moderne. A cette occasion, il nous a paru intéressant d’étudier les origines et les particularités de l’art du Mexique précortésien et du Mexique moderne”. EAMyM, París, Francia, primavera de 1952, Museo Nacional de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, México, D. F.

<sup>26</sup> “Primera Exposición de Objetos Representativa de la Industria y el Arte Populares Mexicanos”, *El Nacional*, 18 de noviembre de 1949, 2ª época, sec. 1, año 21, vol. 26 núm. 7426, p. 5. Esta institución se convirtió, de hecho, en el Museo Nacional de las Culturas Populares hasta 1982 (en <<http://www.cnca.gob.mx/cnca/popul/mncp.htm>>).

de la Galería Tate. Ahí Fernando Gamboa escribió una "Introduction" en la que advertía:

This exhibition expresses the conscious pride of a people which has always considered art as the finest medium of communication between nations... an old popular tradition... it is in this art, rather than in academic painting, that Mexico expresses itself with the greater sincerity...and often refinement... Mexican mural painting has recounted the epic poem of the Mexican people and of modern man (Gamboa, 1953).

Esta manera de estructurar y exhibir patrimonio cultural mexicano en el extranjero ha sido explicada por Reyes Palma como una "propuesta alternativa" para su tiempo, una que exitosamente articulaba la tendencia nacionalista con aspiraciones universalistas (Palma, 1994: 139 y ss.; 16 y ss.). Teresa del Conde, sin embargo, señalaba el "ojo" que para reunir vastas colecciones y propugnar por un proceso de consagración del conjunto como si tuviera "coherencia interna". Gamboa es el autor del patrón curatorial sobre la marcha, es decir, mientras lo muestra en el extranjero (del Conde, 2000).

El discurso museográfico de Fernando Gamboa se volvió canónico en México después de 1950. Explicó su discurso expositivo y espacial para la Bienal de Venecia, como "una muestra panorámica tan completa de nuestra historia y desarrollo artístico como ha sido posible". Se trataba de un esquema histórico que explicaba a México como una continuidad desde la época precolombina, en la colonia, la modernidad y la época contemporánea. Este

agregado de perspectivas populares y folclóricas no hacía sino rimar con las necesidades ideológicas del régimen de la revolución. Ya Teresa del Conde había señalado que dicha estructura es muy similar a la que Miguel "El Chamaco" Covarrubias usó para una exposición montada en el Museum of Modern Art, de Nueva York en 1940 (del Conde, 2000).

"Veinte siglos de arte mexicano" se componía también de secciones "prehispánica, colonial, folclór y moderna" (Voegelin, 1943: 153). De tal manera que la historia de México toma cinco siglos, asumiendo la existencia de una entidad nacional común y presente en todas esas circunstancias. Gamboa mismo lo explicaba en una conferencia que dictara para el pabellón mexicano en la Bienal de Venecia: "Luego de tres siglos de dominación colonial española, y a mediados del siglo XIX, México recuperaba su expresión plástica propia" (Gamboa, 1950). Es claro que, de no ser por modos distintos de nombrarlas, ambas exposiciones constan de instantes narrativos idénticos (nacimiento + resistencia + consolidación = nación).

#### **COROLARIO**

He realizado aquí una disquisición historiográfica lo mismo que topológica, porque no sólo observo una sucesión de eventos, sino que discuto un argumento a partir de sus diversas materializaciones. La proposición a partir de la cual quienes representan al museo dan contenido a la historia escolar o navegan el mapa de la ciudad, y así elucidan el contenido de la



nación, es justo esa curaduría canónica de fases históricas y que ilustrarán a lo mexicano y su arte durante los siglos XIX y XX. Tenemos, así, un sistema terminológico y su ortodoxia para señalar los significados estipulados y aprender las reglas sintácticas que de ninguna manera habrán de modificarse sin previa discusión.

Esta nomenclatura regula entonces la narrativa y patrón curatoriales que el museo emplea. Dicha ortodoxia es nombrada y defendida por profesionales específicos a los que se menciona.

México resulta ser no sólo una entidad geopolítica, sino también un referente idiosincrásico. El nodo central referente al pasado azteca imperial cumple un papel crucial en la atribución de significados para esta cronología. Es la ominosa y constante presencia de un invasor extranjero lo que actuará como catalizador del sentido de identidad y pertenencia para quienes, dentro de dicha narrativa, se incluyan. El instante en el que la secuencia cronológico-narrativa es publicada y promovida, el instante desde el que se enuncia es también el momento de imperceptible demora, esa dilación necesaria para demandar unidad a la nación y propugnar un futuro mejor e inminente.

Este patrón para la “puesta en escena” de la “historia” en un museo es, de hecho, una “cronología relativa”, pero una que resulta exclusiva y suficiente para la nación mexicana. Esta cronología relativa y paralela sirve al efecto de ubicar a México como un igual entre

otras naciones. Concede y define también un prestigio cultural claro y distinto, además de señalar y predicar sobre la cultura del país. Asumir una abstracción, tal como el arte o la mexicanidad, es de suyo teleológico. Esto último se explica como el pasado y el presente en términos del futuro. Así, puede solamente implicar conciencia personal, voluntad, o propósito determinado. Es la creencia en la “consolidación” de la nación en el futuro cercano que, retrospectivamente, presupone momentos de “resistencia” y necesita de un “nacimiento” para definirse.

Si la narrativa es lineal, entonces no está constreñida en modo alguno y tampoco es concebible, además, como totalidad, porque el elemento final hace falta, está siempre aún por ocurrir. Paradójicamente, este término final precede siempre al punto del origen, puesto que oblitera la posibilidad de cerrar esa narrativa al proyectarse de manera eterna hacia un futuro que, lógicamente, no puede contener. Y, sin embargo, se convierte en la condición de posibilidad, casi en una garantía para que ese futuro que se aproxima se vuelva inminente y de hecho ocurra.

El museo y su narrativa son, entonces, esa instancia mediando entre los profesionales y el público. Si tomamos en cuenta las ideas de Mitchell de “world as an exhibition”, notamos una impronta de “experiencia occidental sobre el orden y la verdad, certidumbre certificada sólo por la exposición y a lo largo del siglo diecinueve” (Mitchell, 1989: 217-236). Si toda esta noción hace suponer que lo que

pensamos como la representación no es sino una maquinaria para disponer al mundo como cosa a ser vista, entonces es razonable asumir también que el museo simula a la nación y resulta incluso fundamental, tautología cultural básica para que los Estados nación modelen la(su) realidad.

La operación es en realidad más simple de lo que en primera instancia parecería: la mexicanidad ha sido dispuesta frente a un sujeto-espectador-observante, en el marco de un estricto sistema de significación mediado por el museo-institución. En lo sucesivo, dicho modelo en efecto pasa/se toma como una concretización del abstracto de nación, y está ahí para que el público asistente lo aprehenda.

Esta cualidad de índice en la representación del arte mexicano será, no obstante, confundida con una materialización de la historia misma del país. La representación aquí adquiere una dimensión concreta, pese a tratarse de una idea abstracta. El retrato de la mexicanidad a través del arte y la historia es un dispositivo mnemónico de percepción que media y condiciona la memoria, presuponiendo que la nación existe de hecho en algún momento como el museo argumenta (Donato, 1978: 575-596).

Lo que el museo muestra es, entonces, rememoración consciente y colectiva de un recuerdo inventado, la nación es siempre una utopía. Existe sólo como representación, práctica curatorial, narrativa histórica y patrimonio artístico. La memoria colectiva de los mexicanos queda, así, confinada en sitios apropiados

y legitimadores de su contenido mismo, se vuelven “lieux de mémoire”, como en la elaboración de Pierre Nora (1984; 1996). Tomó al Museo Nacional transformarse de un decreto legal en una institución realmente operante medio siglo XIX (1822-1867). Conformarse en canon nacional llevó todavía cien años más. Es entonces que se acaba y define esa ficción del ser —una versión de México para sus propios ciudadanos— para consumo de propios y extraños —que aún hoy es vigente.

#### FUENTES

- Ades, Dawn (1995), “Art as Monument”, en D. Ades *et al.* (eds.), *Art and Power. Europe under the Dictators 1930-1945 The 23rd Council of Europe Exhibition*, Londres, Hayward Gallery..
- Álvarez-Builla, M. y J. Ibanez (1998), “Sentados en el centro del universo”, en *La plaza en España e Iberoamerica. El escenario de la ciudad*, Madrid, Museo Municipal de Madrid-Ayto. de Madrid.
- Arnold, Linda (1988), *Bureaucracy and Bureaucrats in Mexico City, 1742-1835*, Tucson, The University of Arizona Press.
- Aureliano, R., A. Buriano y S. López (eds.) (1996), *Índice de las Gacetas de Literatura de México de José Antonio Alzate*, México, Instituto José María Luis Mora, 304 pp.
- Bergesen, A. (ed.) (1980), *Studies of the Modern World System*, Academic Press.

- Bernal, Ignacio A. (1980), *History of Mexican Archaeology. The Vanished Civilizations of Middleamerica*. Trad. de R. Malet, Londres, Thames and Hudson.
- Blazwick, I. (ed.) (2001), *Century City. Art and Culture in the Modern Metropolis* Londres, Tate Gallery.
- Bonifaz Nuño, Rubén (1980), *Imagen de Tláloc*, México, IIFL, UNAM.
- Bourdieu, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. R. Johnson (ed.), .
- Brading, David A. (1991), *The First America: the Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State, 1492-1867* Cambridge, Cambridge University Press.
- Bray, Warwick (1972), "The City State in Central Mexico at the Time of the Spanish Conquest", *Journal of Latin American Studies*, vol. 4, núm. 2 (Gran Bretaña).
- Chapman, William R. (1996), "Arranging Ethnology. A.H.L.F. Pitt Rivers and the Typological Tradition", en G. Stocking (ed.), *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Clifford, James (1990), "On Collecting Art and Culture", en R. Ferguson, M. Gerer y T.T. Minh-ha (eds.), *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, Boston, The New Museum of Contemporary Art-The MIT Press.
- Connerton, Paul (1989), *How Societies Remember (Themes in the Social Scienc-*
- es)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Corse, Sarah (1997), *Nationalism and Literature. The Politics of Culture in Canada and the USA*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan (s.a.), "Essence de l'art populaire au Mexique", "*L'art populaire, au Mexique, est d'une richesse plastique extraordinaire... la présence d'un bon gout inné, produit de la stratification millénaire d'une culture; culture pas toujours 'cultivée', mais d'une sagesse intuitive exquise, acquise au cours de siècles*", Boletín núm. 25, docs. FG123WW y FG124WW , 2 p.; "Origine et evolution de l'art Mexicain moderne", docs. FG-157WW, FG-158WW y FG-159WW. Original en francés (la traducción es mía).
- Debroise, Olivier y de Sa Rego (2001), *Stella Mexican Suite: A History of Photography in Mexico*, Austin, Texas University Press.
- Donato, Eugenio (1978), "The Ruins of Memory: Archaeological Fragments and Textual Artifacts", en MLN 93, The Johns Hopkins University Press..
- Duncan, Carol (1995), *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums*, Londres, Routledge.
- Dupaix, Guillermo y Alexandre Lenoir (1833-1834), *Antiquites Mexicaines Relation des trois expeditions du Capitaine Du-*

- paix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807...*, París, Jules Didot,.
- El Nacional* (1947), "Inaugurado el Museo Nacional de Artes Plásticas", 18 de septiembre, 1<sup>a</sup> sec., año 28, vol. 24 núm. 6643, 2<sup>a</sup> época, pp.1 y 4.
- El Universal* (1921), 20 de septiembre, vol.19, núm.1832, año 5, pp. 1 y ss.
- Fane, Diane (ed.) (1996), *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America*, Nueva York, The Brooklyn Museum-Harry N. Abrams.
- Fernández, M.A.M. (2004), *Museos de México y del mundo*, México, Conaculta-INAH-INBA, vol. 1, núm. 2 (invierno).
- Galindo y Villa, Jesús (1894), *Apuntes de epigrafía mexicana*, México, Imprenta del Gobierno Federal en el Ex Arzobispado.
- Galindo y Villa, Jesús (1896), *Guía para visitar los Salones de Historia de México del Museo Nacional*, 2<sup>a</sup> ed. correg., México, Imprenta del Museo Nacional .
- Gamboa, Fernando (1950), "n.d. 8 de mayo, documento mecanografiado folio 48TT 8 pp., en Archivo Fernando Gamboa.
- Gamboa, Fernando (1953), "Introduction", *Mexican art from 1500 B.C. to the Present Day: Illustrated Supplement to the Catalogue of an Exhibition at the Tate Gallery*, Londres, 4 de marzo-26 de abril, Tate Gallery-Arts Council of Great Britain.
- Garza, Mercedes de la (2002), "Arqueólogos mayistas. Reveladores del tiempo antiguo", en 2001, E. Matos Moctezuma (ed.), *Descubridores del pasado en Mesoamérica. Catálogo Exposición, Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, Océano.
- Gómez, José Diario (1986), *Curioso y Cuaderno de las cosas memorables en Mexico durante el gobierno de Revillagigedo (1784-1789)*, México, UNAM.
- González y González, Luis (2000), *Obras completas*, vol. 16, *De maestros y colegas*. R. Reyes (ed.). México, Clío-El Colegio Nacional, 2000.
- Hale, Charles A. (1989), *The Transformation of Liberalism in late nineteenth-century Mexico*, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- Harari, Josué V. (ed.) (1979) *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ítaca, N.Y., Cornell University Press.
- Hobsbawm, E. y T. Ranger (eds.) (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Houser, N. Christian Kloesel y Peirce Edition Project (1992-1998), , *The Essential Peirce*, 2 vols., Bloomington, Indiana University Press.
- Humboldt, Alexander von (1818-1829), *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of the New World*, 7 vols., Londres Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown.
- Karp, I. y S.D. Levine (eds.) (1991), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of*

- Museum Display*, Washington. D.C., Smithsonian Institution Press.
- LaVopa, Anthony (1992), "Conceiving a Public: Ideas and Society in Eighteenth Century Europe", *The Journal of Modern History*, vol. 64, núm.1 (marzo).
- León y Gama, Antonio (1832), *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de Méjico se hallaron en ella el año de 1790*, 2ª. ed., C. Ma. de Bustamente (ed.), México, A. Valdés [México, F. de Zúñiga y Ontiveros, 1792].
- Ley sobre Monumentos Arqueológicos [1897] en la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos* (1911), México, Imprenta del Gobierno Federal.
- Lomnitz, Claudio (1992), *Exits from the Labyrinth: Culture and Ideology in Mexican National Space*, Berkeley, University of California Press.
- López Piñero, J. María (1979), *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Labor.
- Lukes, S. (1975), "Political Ritual and Social Integration", *Sociology*, núm. 9.
- Marquis, Alice Goldfarb (1989), *Alfred H. Barr, Jr.: Missionary for the Modern*, Chicago, Contemporary Books.
- Mendoza y Sánchez, G. (1882), *Guía del Catálogo de las Colecciones del Museo*, S.I., s.ed.
- Mitchell, Timothy (1989), "The World as Exhibition", *Comparative Studies in Society and History*, vol. 31, núm. 2 (abril).
- Montaner y Simon (eds.) (1884), *América pintoresca. Descripción de viajes al Nuevo Continente por los más modernos exploradores: C. Wiener, Dr. Crevaux, D. Charnay, etc. etc.*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico Editorial.
- Muller-Wille, Staffan (1998), "Reducing Varieties to their Species. The Linnaean Research Program And Its Significance For Modern Biology", en E. Martínez Ruiz y M. de Pazzis Pi (eds.), *Carl Linnaeus and Enlightened Science in Spain*. Trad. de D. Langlois. Madrid, Fundación Berndt Wistedt-DGI Comunidad de Madrid.
- Navarro, Juan (1982), *Historia Natural o Jardín Americano*, reed., México, IMSS.
- Nelken, Margarita (1953), "La Gran Exposición de Arte Mexicano", *Excelsior*, 23-30 de noviembre, y 6 de diciembre, núms. 13210, 13217 y 13225, sec. B, año 37, vol. 6, pp. 9.
- Nora, Pierre (1996), *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, 2 vols., L.D. Kritzman (ed.), Nueva York, Columbia University Press.
- Nora, Pierre et al. (1984), *Les lieux de memoire*, 3 vols., París, Gallimard.
- Pansters, W.G. (ed.) (1884-1889), *Citizens of the Pyramid. Essays on Mexican Political Culture*, Amsterdam, Thela (The Latin American series).

- Rico Mansard, Luisa F. (2000), "Los museos de la ciudad de México. Su organización y función educativa (1790-1910), México, FFYL, UNAM, tesis doctoral en Historia.
- Riegl, Alois (1982), "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin" [1903, original en alemán], *Oppositions*, núm. 25 (otoño).
- Riva-Palacio, Vicente *et al.* (eds.), *México a través de los siglos*, Barcelona, Ballesca-Espasa.
- Rutsch Zehmer, Mechthild I.M. (2002), *Antropología mexicana y antropólogos alemanes en México desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX*, México, FFYL-Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, tesis doctoral en Antropología. Sáenz. M. O. y P.I. Rodríguez (eds.) (1994), *México en el mundo de las colecciones de arte (México contemporáneo)*, 2 vols. México, SER-UNAMConaculta.
- Sáenz G, Olga (coord.) (1996), *Arte popular mexicano. Cinco siglos*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso-Sedesol-Fonart-Pulsar-San Luis-Ediciones el Equilibrista.
- Sánchez Arreola, F. (1996), *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*, México, UNAM.
- Sarailh, Jean (1957), *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Trad. de A. Alatorre, Madrid, FCE.
- Seler, G. Eduard (1912), *Reporte 1910-1911. Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas*, México, Imprenta del Museo Nacional; México.
- Sepúlveda y Herrera, María Teresa (1992), *Eduard Seler en México* México, INAH (Historia, 251).
- Stafford, Barbara M. (1984), *Voyage into substance. Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, Boston, MIT Press.
- Stafford, Barbara M. y Frances Terpak (2001), *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images On A Screen*, Los Ángeles, Getty Research Institute.
- Stocking, G. (ed.) (1996), *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Tenorio-Trillo, Mauricio (1996), *Mexico at the World's Fairs. Crafting a Modern Nation* Berkeley, University of California Press.
- Trabulse, Elías (1995), *Arte y ciencia en la historia de México*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C..
- Vidler, Anthony (1987), *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton, Princeton Architectural Press.
- Westheim, Paul (s.a.), "Raison d'être de l'Art Antique du Mexique" Boletín núm. 1, 2 p.; "La culture des anciens azteques (Mexique)", Boletín núm. 5, 2 p.; "Grandes et petites sculptures precortesienas", Boletín núm. 8 2 p., en Ar-

chivo Fernando Gamboa, docs. FG-75-76WW, FG-83-84WW y FG88-89WW.

Williams, Adriana (1994), *Covarrubias*, D. Ober (ed.), Austin, University of Texas Press.