

# A 150 años del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia II



## SECRETARÍA DE CULTURA

Secretario Rafael Tovar y de Teresa

### INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

#### Directora General

María Teresa Franco

#### Secretario Técnico

Diego Prieto Hernández

#### Secretario Administrativo

Alejandro Ordoño Pérez

#### Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

José Enrique Ortiz Lanz

#### Coordinadora Nacional de Difusión

Leticia Perlasca Núñez

#### Directora de Exposiciones, CNME

Eva Ayala Canseco

#### Director de Museos, CNME

Juan Garibay López

#### Directora Técnica, CNME

Mónica Martí Cotarelo

#### Subdirector de Exposiciones Internacionales, CNME

Miguel Ángel Trinidad

#### Subdirector de Museografía, CNME

Jesús Álvarez

#### Subdirector del Centro de Documentación e Investigación Museológica, CNME

Alejandro Sabido Sánchez-Juárez

#### Subdirector de Documentación, Información y Normas, CNME

Alberto Salazar

#### Subdirector de Publicaciones Periódicas, CNM

Benigno Casas de la Torre

### GACETA DE MUSEOS

#### Director fundador

Felipe Lacouture Fornelli †

#### Comité editorial

Ana Graciela Bedolla Giles

Gloria Falcón Martínez

Fernando Félix y Valenzuela

Alejandra Gómez Colorado

Denise Hellion Puga

Miriam Kaiser Wachsmann

María del Consuelo Maquívar

Bertha Peña Tenorio

Carlos Vázquez Olvera

#### Coordinadora del número

Thalía Montes Recinas

#### Editora

Carla Zurián de la Fuente

#### Redactora

Leticia Pérez Castellanos

#### Fotógrafo

Gliserio Castañeda García

#### Edición y diseño

Raccorta

**Portada** Museo Nacional, Salón de Zoología, ca. 1900

**Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01A-00773\_2



**GACETA DE MUSEOS** tercera época, núm. 64, abril-julio de 2016, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2012-081510495800-102, ISSN: 1870-5650, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 16122, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: Taller de Impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Col. Culhuacán, C.P. 09840, Deleg. Iztapalapa, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 30 de junio de 2016 con un tiraje de 1 000 ejemplares.

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

Prohibida su reproducción parcial o total con fines de lucro.

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

# Sumario

- 2 Presentación
- 4 Los “otros” aztecas en Londres: análisis de una exposición sobre el México antiguo presentada a principios del siglo XIX  
Isabel Medina-González
- 14 Dos viajeros europeos colaboran con el Museo Nacional de México, 1830-1832  
Rodrigo Antonio Vega y Ortega Baez
- 24 A 150 años de la instauración del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia. Una somera aproximación histórica  
Alberto Hernández
- 30 El Taller de Fotografía del Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnografía I  
Julio César Álvarez García
- 36 El Museo Nacional, un espacio de la fotografía documental  
Rosa Casanova
- 46 La primera calle de Moneda que lleva al Museo Nacional de las Culturas  
Armando Ruiz Aguilar
- 48 Recuerdo del Museo de Antropología en la calle de Moneda 13  
Tomás Zurián
- PUNTES**
- 52 Campos de memoria y museos de historia  
José Pantoja Reyes
- RESEÑAS**
- 62 Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología  
Ana Luisa Madrigal Limón  
y Jaime Eduardo Ruiz Mendoza
- 63 Colección Antigua del Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia  
Juan Carlos Franco Montes de Oca
- FOTO DEL RECUERDO**
- La Sala Mexica de 1952  
Norma Edith Alonso Hernández

## FE DE ERRATAS

En el artículo “Documentos fundacionales del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia”, de la doctora Denise Hellion, publicado en el número anterior, el cuadro de sueldos de los empleados del museo se imprimió con erratas. Ofrecemos una disculpa a nuestros lectores y a la autora, pues la información del cuadro era relevante para comprender que existía una escasa diferencia salarial entre los trabajadores del museo. Las cifras correctas según el puesto y el sueldo anual son las siguientes: subsecretario: \$4 000.00; jefe de sección: \$2 000.00; conservador de arqueología: \$2 000.00; conservador de botánica y etnología: \$1 800.00; escribiente del subsecretario: \$1 200.00; oficial de sección: \$800.00; escribientes de museo, academias, bibliotecas, conservatorios y observatorios: \$600.00; portero: \$600.00; mozos: \$300.00.

# Presentación

**En 1866 las antiguas colecciones del Museo Nacional (1825) se trasladaron a su nueva sede, ubicada en la antigua Casa de Moneda de la ciudad de México –hoy Museo Nacional de las Culturas, a un costado del Palacio Nacional–, bajo la denominación de Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia, como parte del proyecto cultural de Maximiliano de Habsburgo. Desde entonces y hasta 1909, allí se acopiaron las muestras más relevantes de la naturaleza, la historia, la sociedad y el legado prehispánico del país.**

El plan de reordenamiento de las colecciones ideado por Maximiliano I se inspiró en el modelo museístico proyectado por su hermano Francisco José I (1830-1916) en Viena, el cual culminó con la construcción de los amplios museos imperiales de Historia Natural y de Historia del Arte, inaugurados en 1891, cercanos a los palacios de la familia Habsburgo. El aprecio de la pareja imperial por el acervo museístico, entonces alojado en la antigua Universidad de México, se vio reflejado en la visita que la emperatriz Carlota hizo al recinto en agosto de 1864. Durante su recorrido, la emperatriz gozó de la compañía del ministro José Fernando Ramírez (1804-1871), quien la guió por las salas y se detuvo a explicar los objetos arqueológicos más relevantes.

Como es sabido, en junio de 1867 el régimen imperial fue derrotado por el ejército republicano. Esto significó el retorno del presidente Benito Juárez y sus allegados a la capital del país. A pesar de las diferencias ideológicas de republicanos y monarquistas, Juárez mantuvo el proyecto del Museo Imperial, esta vez orientado hacia la investigación científica y la instrucción pública. A partir de 1868 algunos miembros de la Sociedad Mexicana de Historia Natural se integraron al museo bajo la categoría de “profesores”, cuya actividad sería el arreglo y enriquecimiento de las colecciones, la investigación científica y la docencia.

La tradición museística mexicana se remonta al siglo XVIII, cuando las colecciones científicas se convirtieron en una novedad cultural en los espacios urbanos. Desde el siglo XIX los museos del mundo fueron instituciones vivas, gracias a su carácter público que permitía la convivencia de los especialistas consumados y aquéllos en ciernes, además del gran público que acudía a las salas para contemplar muestras de la naturaleza, el arte, la historia, la industria y la sociedad. Desde entonces son espacios culturales protegidos por el Estado y las élites intelectuales, valorados como instituciones que sintetizan a la nación y pertenecen a los ciudadanos. Desde el siglo XVIII hasta el presente, en los museos se han desarrollado discursos museográficos que han interpretado a la nación desde varios puntos de vista. El caso del Museo Nacional de México no fue la excepción, como se aprecia en el proyecto de Maximiliano de Habsburgo y la reestructuración de Juárez.

En la ciudad de México la tradición museística ha gozado de importantes espacios, como el Real Jardín Botánico (1787), el Gabinete de Historia Natural (1790), el Gabinete de Mineralogía del Real Seminario de Minería (1792), el atesoramiento de las piezas prehispánicas ubicadas en el patio de la Real Pontificia Universidad de México (1790-1804), el Museo Nacional (1825), el Museo Anatómico-Patológico (1895), el Museo de Historia Natural (1909) y el Museo de Higiene (1910), entre otros. De tal suerte, en este número de **GACETA DE MUSEOS** se rinde homenaje a los primeros estudiosos del Museo Nacional:

Jesús Galindo y Villa (1867-1937), José Gregorio Montes de Oca y Luis Castillo Ledón (1879-1944). Asimismo se recupera la memoria histórica de los museos mexicanos mediante distintas aproximaciones al devenir de los acervos, tanto naturalistas como histórico-arqueológicos, a fin de conocer las vías en que se constituyeron las colecciones, el espacio que ocuparon en la antigua Casa de Moneda y las imágenes que aún nos quedan para comprender la génesis de la museografía mexicana.

En estos dos números de *GACETA DE MUSEOS* encontramos el espacio para reunir a los amigos, pues cada vez que coincidíamos se tocaba el punto acerca de cómo las investigaciones nos llevaban a estudiar alguna faceta del antiguo Museo Nacional, ya fuera por entender una colección, el tratamiento de un periodo de la historia o el propio desarrollo de una disciplina. Es el caso de Isabel Medina, que presenta la primera exposición sobre el pasado prehispánico americano realizada en Inglaterra y las posibilidades de interpretación que se abrieron respecto a México. Rodrigo Vega expone el papel jugado por los exploradores naturalistas europeos en la formación de nuevas colecciones y de vínculo con el viejo continente. Alberto Hernández ofrece un bosquejo político donde la balanza de poderes entre los grupos conservadores y liberales determinó la suerte de dos instituciones: por un lado la Sociedad de Geografía y Estadística, y por el otro la apertura en una nueva sede del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia.

Julio Álvarez describe los primeros años de formación del Taller de Fotografía y la importancia que cobró la nueva tecnología, mientras que Rosa Casanova aborda la incorporación del material fotográfico en el espacio de exhibición con sus implicaciones en la formación de referentes como fieles testigos de la realidad estudiada. La parte vivencial y memoriosa de los años del museo de antropología de Moneda y su barrio es testimoniada por dos rendidos admiradores del centro histórico: Armando Ruiz y Tomás Zurián. En la sección de “Reseñas” contamos con las líneas de José Pantoja y su reflexión en torno a los museos como espacios de la memoria, donde el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología y la Colección Antigua del Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia han desempeñado un papel fundamental, ambos de consulta obligada. Para cerrar, la “Foto del recuerdo” estuvo a cargo de Norma Edith Alonso. Agradecemos a todos y cada uno de los colaboradores su apoyo para conmemorar este aniversario: su trabajo nos recuerda la importancia de las prácticas científicas –catalogar y formar colecciones–, pues son una parte fundamental de la investigación, la divulgación y la docencia. De ese modo se reconocen los objetos, se les ubica en un marco museológico, se les ordena en un guión museográfico y se les exhibe para un público amplio.

En el marco de la conmemoración por los 150 años del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia, los estudios presentados aquí nos recuerdan que nuestras actuales tareas en el medio de los museos no parten de cero. Muy por el contrario. Nos antecede todo un cúmulo de proyectos albergados en una institución que, a manera de columna vertebral, apuntaló una de las facetas tanto de la creación de “lo mexicano” como de lo considerado parte del patrimonio ❖

Rodrigo Antonio Vega y Ortega Baez (FFL, UNAM) y Thalía Montes Recinas (MNH, INAH)

# Los “otros” aztecas en Londres: análisis de una exposición sobre el México antiguo presentada a principios del siglo XIX

Isabel Medina-González\*

## INTRODUCCIÓN

En diciembre de 1823 el famoso empresario de espectáculos, coleccionista y naturalista William Bullock<sup>1</sup> (figura 1) regresó a Londres después de una travesía de seis meses por México, aventura que relató en el libro –ampliamente reseñado en la prensa local– *Six Months' Residence and Travel in México* (Bullock, 1824a; “Mexico. Mr. Bullock's...”, 1824; “Bullock's Six...”, 1824a).<sup>2</sup> De inmediato se concentró en presentar la colección que él mismo transportó desde ese país hasta Inglaterra. Como resultado, el 25 abril de 1824 inauguró dos exposiciones simultáneas en el Egyptian Hall, un museo-galería localizado en la calle Piccadilly de Londres (figura 2): *Ancient Mexico* y *Modern Mexico* (figuras 3 y 4) (“Yesterday...”, 1824a; “Wednesday...”, 1824b; “Mexican Wonders...”, 1824; “Mexican Curiosities”, 1824).

Ambas son ejemplos paradigmáticos en la historia de las exhibiciones museográficas no sólo en Europa, sino en el mundo entero (Medina, 1998; 2011). Por un lado, *Ancient Mexico* fue la primera exposición sistemática acerca del pasado prehispánico americano, de manera específica sobre la cultura azteca y, además, el origen de la colección de antigüedades mexicanas del renombrado Museo Británico (figura 3). Por otro lado, *Modern Mexico* fue la primera acerca de nuestro país como una entidad política independiente (figura 4). Aunado a lo anterior, la existencia de catálogos sobre los montajes (Bullock, 1824b, 1824c), que contiene imágenes publicitarias de las exposiciones –con grabados de la autoría de Agostino Aglio–, así como las reseñas periodísticas de la época, constituyen fuentes únicas de investigación sobre la concepción del Nuevo Mundo que se tenía en Europa y, en particular, en Gran Bretaña (“Yesterday...”, 1824a; “Wednesday...”, 1824b; “Mr. Bullock's Exhibition”, 1824c; “Mexican Wonders...”, 1824a; “Mexican Curiosities”, 1824).

El objetivo de este artículo es presentar algunos resultados de un análisis “arqueológico”<sup>3</sup> de *Ancient Mexico*:

mediante el examen de su proceso de creación, sus implicaciones y la propia realización de las exhibiciones, no sólo se busca documentar y estudiar su contenido material, sino también analizar su discurso museográfico. En esta ocasión decidí concentrarme en *Ancient Mexico*, ya que su representación del México prehispánico antecede a la instauración de la museografía del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, tema de celebración de este número de **GACETA DE MUSEOS**. Con esto quiero mostrar que la museografía del México antiguo se vinculó en espacios contemporáneos alternativos al nacionalismo, los cuales ofrecieron articulaciones discursivas que proceden de un contexto de alteridad. En otras palabras, examinaré algunas instancias tridimensionales en la que los “aztecas” se configuraron como “otredad” en el pensamiento eurocéntrico decimonónico.<sup>4</sup>



Figura 1 William Bullock Fuente © Abrahams (1906)



Figura 2 Egyptian Hall Fuente © Abrahams (1906)

### CONFIGURACIÓN

*Ancient Mexico* se exhibió en la galería denominada Gran Sala Egipcia (figura 5), un espacio que de acuerdo con el catálogo se acondicionó para proporcionar una idea acerca del templo de México, ya que contenía “todo lo relacionado con la antigua religión”<sup>5</sup> de ese país. El montaje contó con una gran diversidad de objetos, cuya descripción e identificación actual se sintetizan en la figura 6. Aunque el catálogo no provee detalles minuciosos acerca de la organización de la mayoría de los objetos en la galería, tanto el texto como la vista panorámica elaborada por Aglio (figura 3) coinciden en la localización de la *Serpent’s Head*, al lado derecho de la Piedra de Tízoc (figura 5), así como de la *Serpent Goddess*, en el extremo izquierdo del cuarto. La panorámica también muestra el modelo de la Pirámide del Sol de Teotihuacán, al fondo, del lado izquierdo. En la parte baja del Calendario Azteca (figura 6) se distinguen las esculturas de Xochipilli, Chalchiuhtlicue, del águila mexicana y de Xiuhcōatl (figura 7). En el extremo derecho se observa la reproducción de Coatlicue (figura 8), y en la cara interior de la entabladura de la cornisa del cuarto se expusieron algunas páginas de la copia amplificada del Códice Boturini (figura 9).

### CONTEXTO

William Bullock no fue el primer europeo involucrado en la representación de México y su pasado prehispánico. Benja-

min Keen (1971) ha demostrado que entre el siglo xv y el xviii diversas agendas de tipo político, religioso, artístico y filosófico dieron forma y color a las diferentes visiones que Occidente creó sobre los aztecas, las cuales participaron como un medio de reflexión sobre América desde la alteridad europea: la denominada “disputa del Nuevo Mundo” (Gerbi, 1961). Fuera de este contexto general, *Ancient México* debe comprenderse en un territorio de coyunturas políticas, sociales y culturales específicas, a saber a continuación.

Para empezar, en 1821 México alcanzó su independencia, pero ante la disyuntiva de inestabilidad política exterior e interior su gobierno buscó el apoyo de Inglaterra, Francia y otras potencias occidentales, las cuales vieron la oportunidad de extender sus esferas de influencia económica (Vázquez, 1976: 3). Asimismo, la joven nación mexicana se debatía por su definición como una realidad sociocultural. Siguiendo el pensamiento de los intelectuales criollos del siglo xviii, se creó una narrativa oficial de legitimación sobre el pasado mexicano, en la cual el mundo azteca se conceptualizó como un ideal equivalente a la “Antigüedad clásica”. Este proceso, denominado por Edmundo O’Gorman como “romanticismo político neozteca” (Phelan, 1960; Graham, 1993: 53), se articularía en el discurso del Museo Nacional, fundado en 1825, y alcanzó un momento de clímax en la museografía del Museo Nacional de Historia y Etnología,

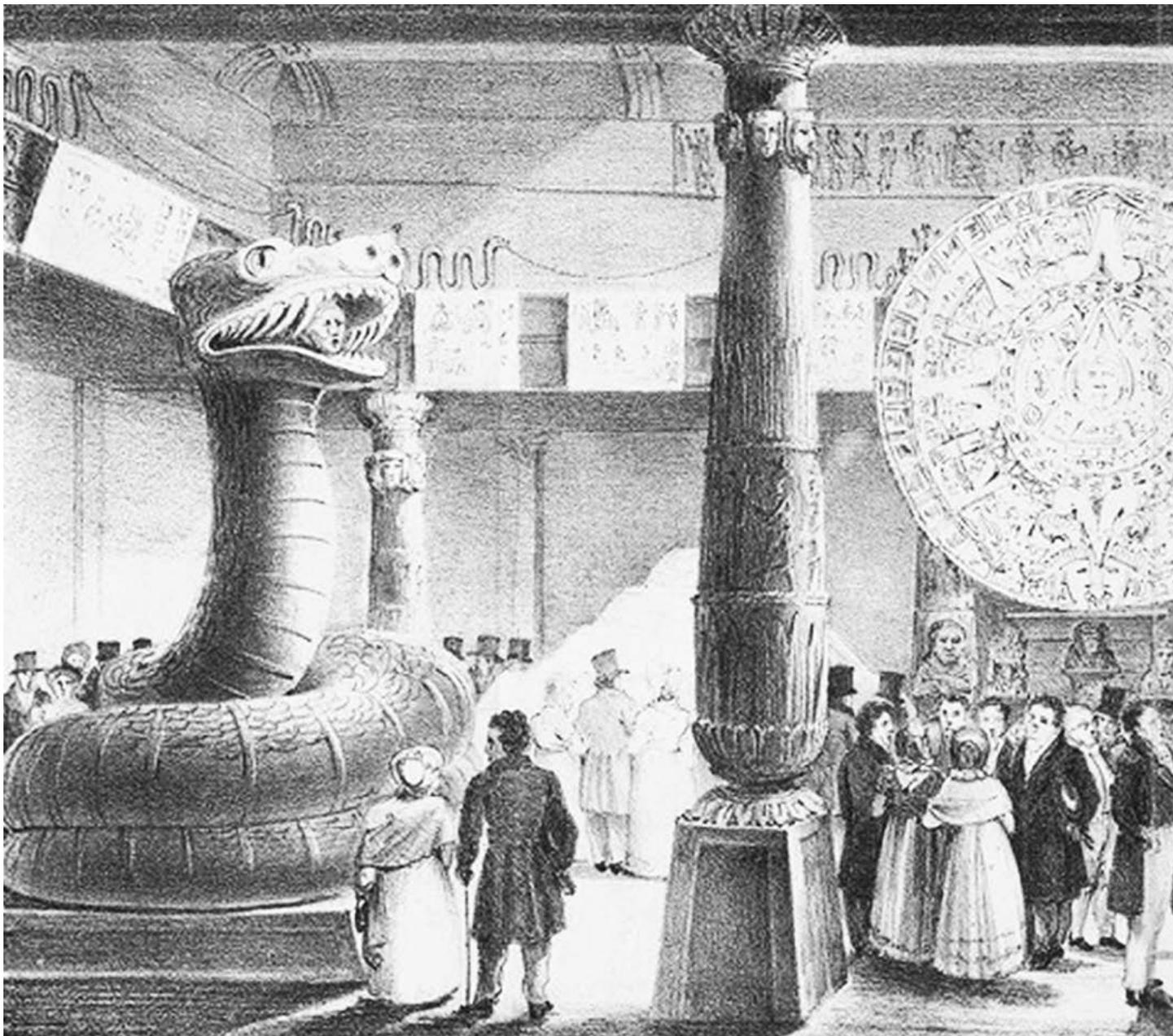
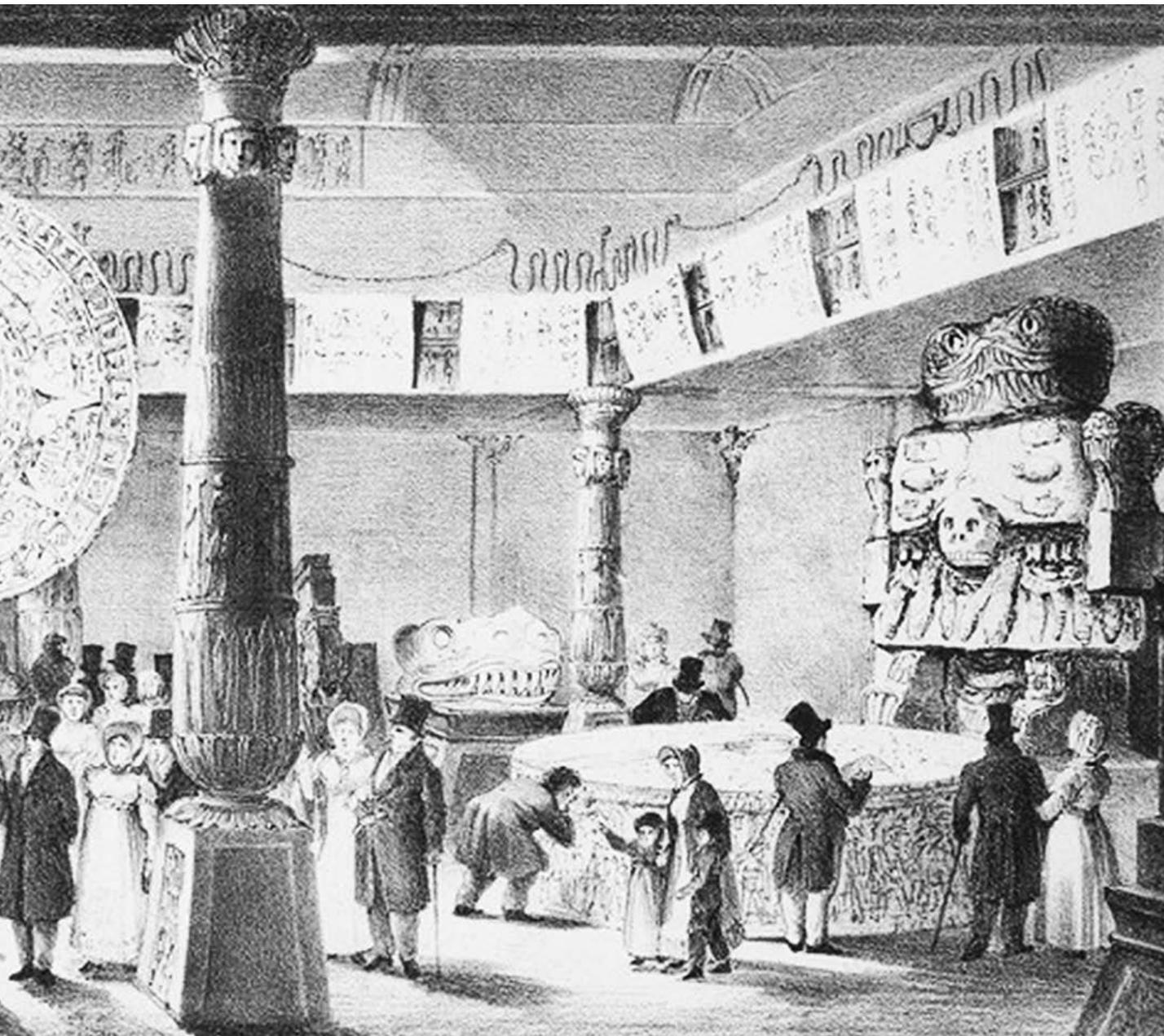


Figura 3 A. Aglio, *La exposición 'Ancient Mexico'*, grabado Fuente © Bullock (1824b)

instaurado en 1865 en la antigua Casa de Moneda, a un costado del Palacio Nacional (Morales, 1994).

*Ancient Mexico* también se insertó en el corazón de controvertidas interpretaciones sobre el mundo azteca. Al final del siglo XVIII la publicación de *Recherches Philosophiques sur les Americains* de Cornelius du Pauw (1774) empleó el método de la duda sistemática para negar la complejidad de la gran antigüedad de México, con base en la “carencia de hierro y la imperfección de sus herramientas, los pocos descubrimientos mecánicos que hicieron, lo atroz de su sangriento culto, la anarquía de su gobierno, la escasez de sus leyes”, en-

tre otros aspectos. Su influencia en Inglaterra se hizo palpable en *History of America*, de William Robertson (1777), obra en la que, mediante el examen de la industria de los aztecas –sus expresiones artísticas, sus instituciones, el número y tamaño de sus ciudades, el progreso de sus conocimientos astronómicos y cronológicos–, concluyó que éstos alcanzaron un nivel superior de barbarismo. Sin embargo, al analizar el desarrollo de la agricultura, el constante estado de guerra, la falta de uso y manufactura en hierro, los caminos y el sistema monetario, Robertson afirmó que los aztecas lograron poco progreso respecto de las tribus salvajes.



Una revolución de esta imagen negativa sobre los aztecas vio la luz a inicios del siglo XIX con la publicación de *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, de la pluma de Alexander von Humboldt (1810), quien desafió a Du Pauw y Robertson al proponer una reevaluación de la América antigua desde una perspectiva evolucionista que subrayaba el carácter único e invaluable de cada época y cultura. En este balance se reconoció el alto grado de desarrollo de los aztecas en relación con otras culturas americanas. Sin embargo, de acuerdo con su posición liberal, criticó el supuesto gobierno despótico de los aztecas, el cual contribuyó a pro-

porcionar oscuridad y melancolía a sus monumentos, ritos y mitología. Asimismo, a través del método comparativo rompió con la etnocentría europea tradicional, al realizar analogías interculturales entre aztecas, incas, griegos y egipcios.

Lo anterior le permitió establecer teorías sobre líneas de desarrollo cultural y social, distinguiendo variaciones locales causadas por el contexto ambiental y la historia (Keen, 1971: 331). Además, identificó algunas similitudes entre las culturas del nuevo y el viejo continente; por ejemplo, al señalar el parecido entre las pirámides, escritura y sistemas calendáricos egipcios y aztecas, así como entre el tocado de la diosa

Isis y una diosa azteca. Sin embargo, Von Humboldt descubrió la existencia de un origen común entre estas culturas y, por ejemplo, indicó que las pirámides egipcias y mexicanas tenían diferentes usos (*ibidem*: 335). *Ancient Mexico* tomó una posición frente a este debate: su catálogo no sólo citó, sino que también articuló las opiniones de los autores anteriores para generar una serie de argumentos innovadores sobre los aztecas.

### DECONSTRUCCIÓN

De acuerdo con Stocking (1985: 25), las piezas exhibidas en un museo existen en “un espacio tridimensional que comprende al objeto y al observador”. Exhibiciones que presentan tiempos pasados y otros lugares poseen diversas implicaciones complejas y problemáticas: una vez extraídos de su contexto original, los objetos deben recontextualizarse en un espacio que cruce barreras de tiempo y espacio. Así, el contexto museográfico aspira a preservar el significado y contexto originales de los objetos por medio de la “recreación”. Conforme a estas ideas, una de las principales innovaciones de *Ancient Mexico* fue la creación de un “sentido de espacio”: como ya mencioné, la galería de *Ancient Mexico* se remodeló para dar una idea del interior del “templo de México”. Dentro de esta recreación se dispuso la colección, cuyos componentes asumirían una autoridad y poder especiales al convertirse en “interlocutores” del pasado precolombino.

Paul Greenhalgh (1988) ha explicado que, dentro de la práctica científica del siglo XIX, el discurso científico, la obsesión por la autenticidad del objeto y la lógica interna de su recolección justificaron la adquisición/apropiación de objetos de toda la esfera mundial por parte del museo occidental. Siguiendo esta lógica, Bullock (1824c) consideró relevante confirmar su legitimidad mediante diferentes discursos innovadores para la época: además de asignar etiquetas “de facto” –“un mapa original” o “un manuscrito azteca”–, algunos objetos confirmaban su estado genuino mediante la mención de su procedencia “original”. Así, Bullock (1824b: 29) enfatizó que la *Serpent's Head* “debía haber pertenecido a un ídolo probablemente localizado en el Gran Templo”, y que un vaso de alabastro “parecía haber estado localizado en el templo”. La referencia al antiguo dueño del objeto fue otra forma de certificar “autenticidad”. Esta estrategia se utilizó en el caso de los manuscritos prehispánicos: de manera constante se describieron como parte de la famosa colección de Lorenzo Boturini (Bernal, 1980).

Considerando la importancia del carácter “original” de las antigüedades en las exhibiciones, conviene preguntarse: ¿qué lugar ocupaban las reproducciones de escultura azteca? En cierta forma estos objetos se trataron de manera diferenciada entre sí: el catálogo describía al Calendario Azteca (figura 8), la Piedra de Tízoc o de Sacrificios (figura 7) y Coatlicue (figura 10) como si fueran originales, mientras

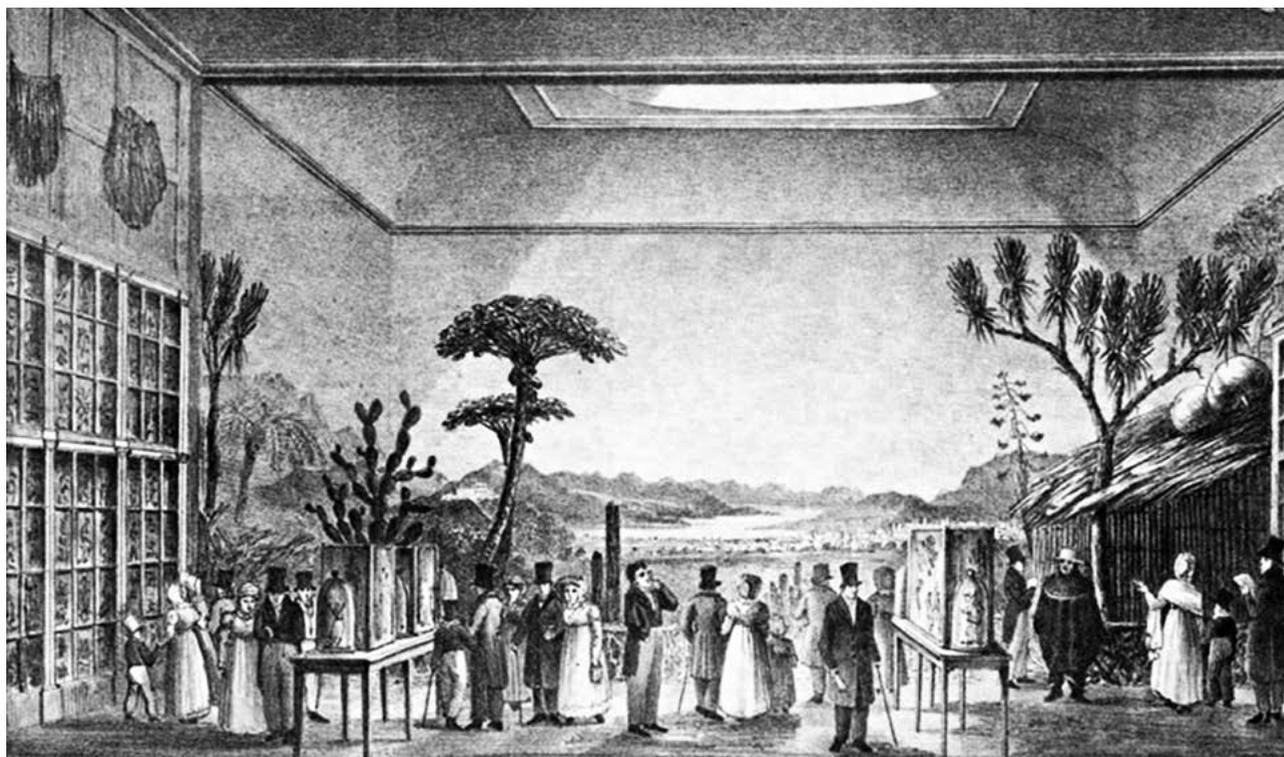


Figura 4 A. Aglio, *La exposición 'Modern Mexico'*, grabado Fuente © Bullock (1824c)

que se indicaba con claridad que la *Serpent's Head* provenía de un molde. Esto contradice la idea de que en aquella época moldes y reproducciones se consideraban de igual valía que los originales (Haskell y Penny, 1981: 121). No obstante, tal como apunta Diana Fane (1993: 173-174), es posible que el público de las exhibiciones “no discriminara particularmente entre reproducciones y originales: un artículo *The Times* (1824b: 5) explicó que, frente a los originales, las reproducciones del Calendario Azteca, la *Serpent Goddess* y la Coatlicue, así como de los otros especímenes artísticos de *Ancient Mexico* ‘eran dignos de atención; aquéllos *exactos* y éstos *genuinos*’”.

El uso de objetos como documentos históricos de primera mano —es decir, como evidencia arqueológica— en *Ancient México* no debe tomarse a la ligera, ya que Bullock (1824c: 5) empleó argumentos empiristas para desacreditar algunas visiones sobre los aztecas, al afirmar que “las descripciones de testigos oculares deben siempre favorecerse sobre aquellas conjeturas de historiadores modernos [...] Entre éstos, no hay otro autor más equivocado que Robertson, cuyo bien escrito volumen no contiene ninguna información acerca de la antigua situación de América”.

Alternativamente, *Ancient México* generó una imagen dialéctica del México antiguo. Por un lado, algunos objetos se mostraron como prueba del alto nivel cultural alcanzado por los aztecas: los mapas mostraba la extensión y regularidad de Tenochtitlán, sus sistemas de canales y su planificación urbana; los códices, denominados “manuscritos jeroglíficos”, daban prueba de la existencia de escritura (Bullock, 1824b). Tales visiones fueron aceptadas por el público. Por ejemplo, *The New Monthly Magazine* (1824: 164) llegó a asegurar que tales manuscritos exponían la historia de esa sociedad de manera obvia e inteligible. Por otro lado, la narrativa de *Ancient México* asignaba valores negativos a la cultura azteca. Por ejemplo, al describir el Calendario Azteca, Bullock (1824c: 28) parecía sorprenderse de los alcances logrados en la época precolombina respecto al cómputo del tiempo; sin embargo, en lugar de reconocerlos como mérito propio, señalaba que no eran más que “una sorprendente *coincidencia* en poblaciones que eran absolutamente ignorantes sobre la existencia de los otros tercios del mundo”.

Para demostrar la naturaleza “intrínsecamente bárbara” de los aztecas, *Ancient México* procedió a presentar su propia interpretación sobre un aspecto por demás controversial: su religión. En el catálogo se describió básicamente como una época “cuando la homicida idolatría de México llenaba sus templos con sangre procedente de sacrificios humanos y cuando la carne de los prójimos era devorada [en honor de los dioses]” (*ibidem*: 4).

Estos prejuicios se trasladaron a las galerías del Egyptian Hall: no sólo los visitantes se veían confrontados por “las

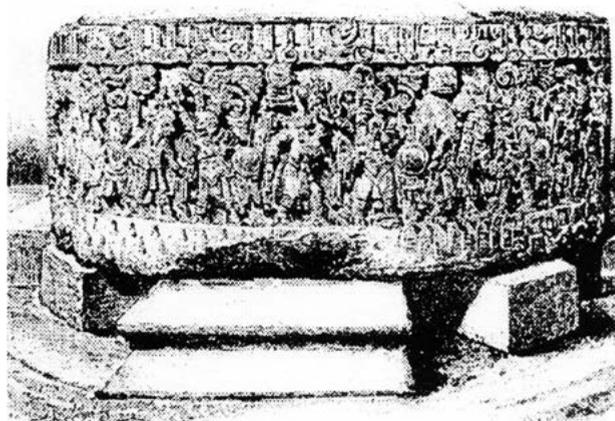


Figura 5 Piedra de Tízoc Fuente © Bernal (1980)

monstruosas deidades de esa gente” sino que también los detalles de la *Serpent Goddess* parecían “demasiado repugnantes y horribles para ser pormenorizados” (*ibidem*: 30). A Coatlicue se le describió con adjetivos que subrayaban su supuesta deformidad, replicados por *The Classical Journal*.<sup>6</sup> Adicionalmente, la categorización tradicional entre civilización y cultura que había sido “construida” a partir de la oposición entre arte y artefacto (Williams, 1985: 147) fue sugerida por *The Literary Gazette* (“Wednesday...”, 1824b: 237), que comparó *Ancient México* con la exposición de escultura griega que el señor Day presentaba en una galería adjunta del Egyptian Hall, señalando que “[...] los monstruos de la idolatría mexicana parecían perdidos en la contemplación del arte griego”.

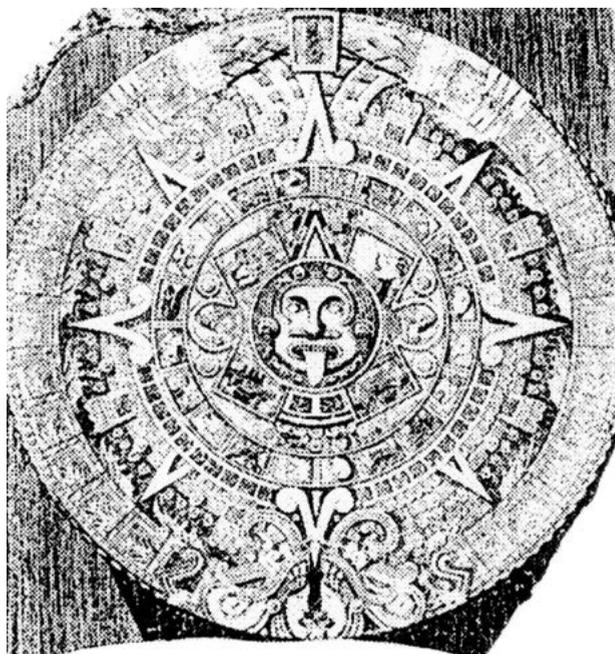


Figura 6 Calendario Azteca Fuente © León y Gama (1978)



Figura 7 Antigüedades mexicanas coleccionadas por W. Bullock Fuente © Bullock (1824a)

La cultura griega no fue la única que sirvió como marco de referencia para comparar la de los aztecas; mediante diferentes formas, Bullock trató de aprehender ésta que era “poco” mediante su comparación con una cultura familiar a la sociedad europea (Pagden, 1993: 21), en este caso la egipcia (Medina, 2003) Así, la presentación de *Ancient Mexico* dentro de la decoración de la Gran Sala Egipcia (figura 10) cobró un significado especial. Como Von Humboldt, Bullock encontró un asombroso parecido entre la cultura egipcia y la mexicana, en especial en cuanto al aspecto de sus esculturas. El catálogo describía que el busto de una figura femenina presentaba “una fuerte similitud con Isis”; la denominada *Aztec Princess* poseía, “a primera vista, la apariencia de la esfinge egipcia, a lo cual contribuía el parecido del *tocado*” (Bullock, 1824c: 39). A las pirámides de Teotihuacán se les comparó con las de El Cairo, y la escritura “jeroglífica” de ambas culturas fue considerada prácticamente análoga (*ibidem*: 3, 35, 39, 47).

No obstante, al examinar a detalle la retórica de *Ancient Mexico* se puede concluir que Bullock dio un giro innovador respecto a las opiniones de Von Humboldt, ya que en el catálogo se explicaba que tales analogías demostraban que las culturas egipcia y azteca tenían un origen común (*ibidem*: 47), con lo cual se asumía una posición claramente alineada con las teorías del difusionismo cultural. En efecto, al igual que muchos viajeros y estudiosos europeos, Bullock no podía creer que los avances culturales del México antiguo fueran el producto de los propios aborígenes, en este caso los aztecas. Por eso se propuso que el origen de tal desarrollo debía localizarse “fuera de América”, más precisamente en Egipto. Asimismo, manteniendo una perspectiva eurocéntrica, Bullock (*ibidem*: 3) enfatizó en la “superioridad” de los egipcios respecto de los aztecas: de nuevo, la valoración negativa de la religión azteca parecía en gran parte responsable de ello, y en el catálogo se explicaba que “el culto de los mexicanos parecía haber sido más monstruoso y sangriento que el de los egipcios” (*idem*).

Cabe señalar que *The New Monthly Magazine* (1824: 163-164) y *The London Magazine* (1824, 521-522) expresaron su convencimiento acerca de la similitud y origen común entre las culturas egipcia y azteca. El último incluso señalaba que en la exhibición de Bullock se mostraba un “zodiaco de Dendera” con el

título “el Gran Calendario de Piedra”, y que la distribución de las Pirámides de Teotihuacán seguían el mismo patrón que las de Guiza (*ibidem*: 522-523). Estos argumentos se complementaron con un artículo de *The Classical Journal* (1824: 189), en el cual se explicaba que tal analogía entre mexicas y asiáticos se exponía debido a la existencia de una migración que el autor aseguraba haber encontrado registrada en el Códice Boturini.

La narrativa sobre el origen externo de la cultura azteca resulta de especial importancia por diversos factores. En primer lugar, implica una negación a que el desarrollo de complejas prácticas culturales tuviera un origen autóctono americano, con lo cual se negaba la capacidad creativa de los pueblos indígenas del “Nuevo Mundo”. En segundo término, encarna un discurso “orientalista” (Said, 1978): la “idolatría” azteca, incluidos templos y sacrificios, no se consideraron como parte del desarrollo del mundo occidental, sino que se adscribieron a Oriente, al “otro”, a la realidad no cristiana. Así, Oriente, fuente de la degeneración cultural (Said, 1978; Mackenzie, 1995), se “construyó” como la fuente de prácticas “barbáricas” no sólo en el Viejo Mundo sino también en el Nuevo. Con esta serie de enunciados, en tercer lugar queda claro que la interpretación difusionista de *Ancient Mexico* no desestabilizó las ideas tradicionales de la “superioridad” eurocéntrica.

#### A MANERA DE CONCLUSIONES

Aún hoy en día nos sorprende la complejidad de la exhibición *Ancient Mexico*. Como resultado de un sofisticado uso de una diversidad de recursos museológicos, incluyendo la recreación ambiental, el ordenamiento de piezas, el empleo de reproducciones, la operación de un catálogo-guía, así como del manejo publicitario y de la prensa, Bullock logró una representación de una gama de aspectos socioculturales, políticos y religiosos sobre los aztecas. Este discurso tridimensional no sólo logró incorporarse al contexto de discusiones antropológicas que se desarrollaban en la época sobre el Nuevo Mundo, sino que también contribuyó con postulados novedosos fundamentados por fuentes de información y fórmulas de argumentación novedosas.

En efecto, *Ancient Mexico* articuló una representación arqueológica válida en sí misma. Una de sus mayores innovaciones fue que los aztecas quedaron incorporados en un discurso de alteridad que los posicionaba como parte de una discusión general sobre las antiguas civilizaciones del planeta. Este discurso debe considerarse como parte del enmarque y, en complemento, a la que se desarrollaría después en diversas exposiciones del siglo XIX en Inglaterra, Estados Unidos y otros países occidentales (Medina, 2011 y en prensa), así como por el discurso científico y nacionalista del Museo Nacional de Antropología y Etnología de México. Así, a la par de la celebración por los 150 años de esa

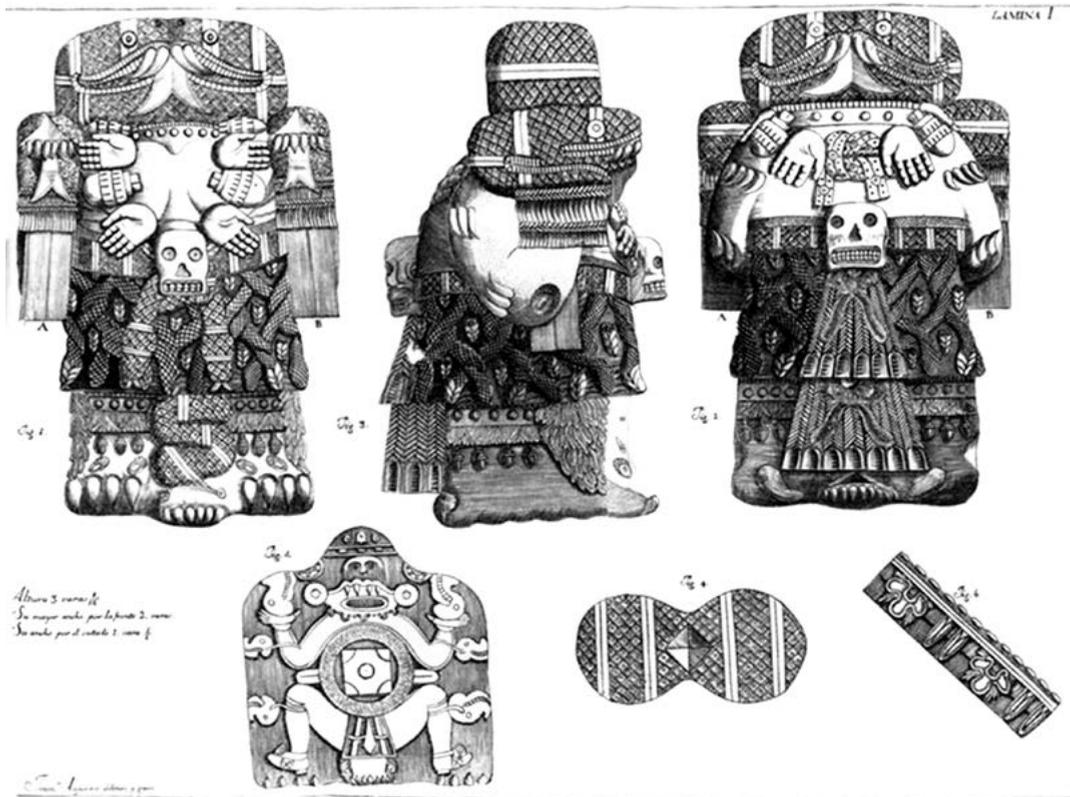


Figura 8 Coatlícuac Fuente © León y Gama (1978)

institución, debemos conmemorar la imagen tridimensional del México antiguo que se articuló de manera global en diversas exhibiciones del mundo, pero cuyo momento inaugural ocurrió a partir de *Ancient Mexico*.

\* Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH

**Notas**

<sup>1</sup> Una biografía sobre William Bullock se encuentra en Medina-González (1998), tesis en las que se basa la presente contribución. Otros aspectos sobre esta exposición se pueden consultar en Medina-González (1999, 2001, 2003, 2011).

<sup>2</sup> Para un resumen de las actividades que Bullock realizó en México, véase Medina-González (1998).

<sup>3</sup> Según Michael Foucault (1970: 263), “el análisis arqueológico individualiza y describe unas formaciones discursivas. Es decir, debe compararlas u oponer las unas a las otras en la simultaneidad en que se presentan, distinguirlas de las que no tienen el mismo calendario, ponerlas en relación, en lo que pueden tener de específico, con las prácticas no discursivas que las rodean y les sirven de elemento general”.

<sup>4</sup> Sobre el fenómeno de la alteridad, es decir, el proceso de negociación experimentado en la confrontación con el “otro”, en este estudio se toman con particular interés ciertas nociones sobre la forma en que Europa ha conceptualizado a culturas “ajenas” y las premisas en que se ha basado el discurso resultante. Al respecto, aquí se siguen los enunciados desarrollados tanto por Benjamin Keen (1971) como por Anthony

Pagden (1993). Adicionalmente, se consideran las conclusiones formuladas en fechas recientes acerca del modo específico en que las distintas partes involucradas en circunstancias de alteridad manipulan la contingencia mediante la creación de posiciones antagónicas y desiguales de subordinación y dominación (Levín, 2014). Por lo tanto, explora algunas ideas desarrolladas con anterioridad por Edward Said (1978), así como nuevas discusiones sobre el tema aplicadas al desarrollo del arte en el contexto del imperialismo, como las apuntadas por John MacKenzie (1995). Con base en la naturaleza de las exhibiciones de Bullock y su relación con procesos de transculturación llevados a cabo durante la época de expansión imperial europea, esta investigación también atiende las perspectivas planteadas por Mary Louise Pratt (1993).



Figura 9 Códice Boturini Fuente © Glass (1975)

<sup>5</sup> Todas las traducciones de los textos de Bullock y de autores en lengua inglesa fueron realizadas por la autora.

<sup>6</sup> Ahí se señaló que la Coaticue era “[...] demasiado bizarra [...] para describirla [...]” (“Some Observations...”, 1824: 186).

## Bibliografía

Abrahams, A., “The Egyptian Hall, Piccadilly, 1871-1873”, en *The Antiquary*, núm. 42, 1906, pp. 61-61, 139-144, 225-230.

Bernal, I., *A History of Mexican Archaeology. The Vanished Civilizations of Middle America*, Nueva York, Thames & Hudson, 1980.

Bullock, W., *Six Months' Residence and Travels in Mexico*, Londres, John Murray, 1824a.

\_\_\_\_\_, *A Description of the Unique Exhibition, Called Ancient Mexico*, Londres, William Bullock, 1824b.

\_\_\_\_\_, *Catalogue of the Exhibition Called Modern Mexico, Containing a Panoramic View of the City with Specimens of the Natural History of New Spain and Models of the Vegetable Produce, Costume &c., &c., Now Open for Public Inspection*, Londres, William Bullock, 1824c.

“Bullock's Six Months in Mexico”, en *Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres*, 10 de julio de 1824, pp. 405-423.

Fane, Diana, “Reproducing the Pre-Columbian Past: Casts and Models in Exhibitions of Ancient America 1824-1935”, en E. Hill-Boone (ed.), *Collecting the Pre-Columbian Past*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1993, pp. 141-176.

Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, Nueva York, Pantheon, 1970.

Hill-Boone, Elizabeth, *Collecting the Pre-Columbian Past*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1993.

Gerbi, A., *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica. 1750-1900*, México, FCE, 1961.

Glass, J., “The Boturini Collection”, en *Handbook of Middle American Indians*, núm. 13, 1975, 473-486.

Graham, I., “Three Early Collectors in Mesoamerica”, en E. Hill-Boone (ed.), *Collecting the Pre-Columbian Past*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1993, 49-80.

Greenhalgh, P., *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs*, Manchester, Manchester University Press, 1988.

Haskell, F. y N. Penny (eds.), *Taste and the Antique*, New Haven, Yale University Press, 1981.

Humboldt, Alexander von, *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*, París, Librairie Grecque-Latine, 1810.

Keen, Benjamin, *The Aztec Image in Western Thought*, Nuevo Brunswick, Rutgers University Press, 1971.

León y Gama, Antonio, *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella en el año de 1790*, México, Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1978.

Levín-Rojo, D., *Return to Aztlan: Indians, Spaniards and the Invention of New Mexico*, Norman, University of Oklahoma Press/Latin American and Caribbean Arts and Culture, 2014.

MacKenzie, John, *Orientalism. History, Theory and the Arts*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

Medina-Gonzalez, I., “Hacia una representación dinámica de la noción de ‘civilización antigua’ en el espectáculo ‘The Aztec Show’, Estados Unidos y Reino Unido, 1840-1870”, en D. Levín-Rojo (coord.), *No sólo en grañas se escribe la historia*, México, UAM, en prensa.

\_\_\_\_\_, “Structuring the Notion of ‘Ancient Civilization’, A Semantic Research on Early to Mid-Nineteenth Century British and American Displays of Mesoamerican Cultures”, tesis de doctorado, Londres, ucl, 2011.

\_\_\_\_\_, “Trans-Atlantic Pyramidiology’, Orientalism, and Empire; Ancient Egypt and the 19th Century Archaeological Experience of Mesoamerica”, en D. Jeffreys, *Views of Ancient Egypt Since Napoleon Bonaparte: Imperialism, Colonialism and Modern Appropriations*, Londres, Institute of Archaeology-ucl Press, 2003, pp. 107-126.

\_\_\_\_\_, “Nineteenth-Century Three-Dimensional Interpretations of Mesoamerica. British Displays of Material Culture: 1824-1899”, en A. Dembiczy y D. Olejniczak (eds.), *Proceedings of the 50th International Congress of Americanists*, Varsovia, Centre for the Latin American Studies-Warsaw University, 2001.

\_\_\_\_\_, “Nineteenth Century Three Dimensional Representations of Mesoamerica”, tesis, Londres, ucl, 1999.

“Mexican Curiosities”, en *The New Monthly Magazine*, abril de 1824, pp. 163-164.

“Mexican Wonders: A Peep into the Piccadilly Museum”, en *London Magazine*, mayo de 1824, pp. 521-522.

“Mexico. Mr. Bullock's Exhibitions of ‘Ancient and Modern Mexico’”, en *Ladies' Monthly Museum or Polite Repository of Amusement and Instruction*, mayo de 1824, p. 286.

Morales Moreno, L., “History and Patriotism in the National Museum of Mexico”, en F. Kaplan (ed.), *Museums and the Making of ‘Ourselves’*, Londres/Nueva York, Leicester University Press, 1994, pp. 173-191.

“Mr. Bullock's Exhibition of Ancient and Modern Mexico”, en *The Times*, 9 de abril de 1824, p. 5.

“Mr. Bullock's Exhibitions of ‘Ancient and Modern Mexico’”, en *Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres*, 10 de abril de 1824, p. 237.

Pagden, Anthony, *European Encounters with the New World*, Yale, Yale University Press, 1993.

Pauw, Cornelius du, *Recherches Philosophiques Sur les Américains*, Londres, Du Pauw, 1771.

Phelan, J., “Neo-Aztecism in the 18th Century and Genesis of Mexican Nationalism”, en S. Diamond (ed.), *Culture in History. Essays in Honor of Paul Rodin*, Nueva York, Columbia University Press, 1960, pp. 760-770.

Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992.

Said, Edward, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Londres, Penguin, 1978.

“Some Observations Caused by the Recent Introduction by Mr. Bullock into England of Various Rare Curious Specimens of Mexican Antiquity; Intended Shortly to be Submitted by Him to the Inspection of the Public”, en *Classical Journal*, núm. 29, 1824, pp. 174-193.

Stocking, G., “Essays on Museums and Material Culture”, en G. Stocking (ed.), *Objects and Others*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, pp. 3-14.

Vázquez, J., “Los primeros tropiezos”, en D. Cosío Villegas (ed.), *Historia general de México*, México, El Colegio de México, vol. 3, 1976, pp. 3-60.

“Wednesday Was a Day of Sights”, en *Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres*, 10 de abril de 1824, p. 237.

Williams, E., “Collecting and Exhibiting Pre-Columbiana in France and England, 1870, 1930”, en E. Hill-Boone (ed.), *Collecting the Pre-Columbian Past*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1993, pp. 123-140.

“Yesterday There Was a Private Inspection of a Collection of Antiquities from Mexico”, en *The Times*, 8 de abril de 1824, p. 2.

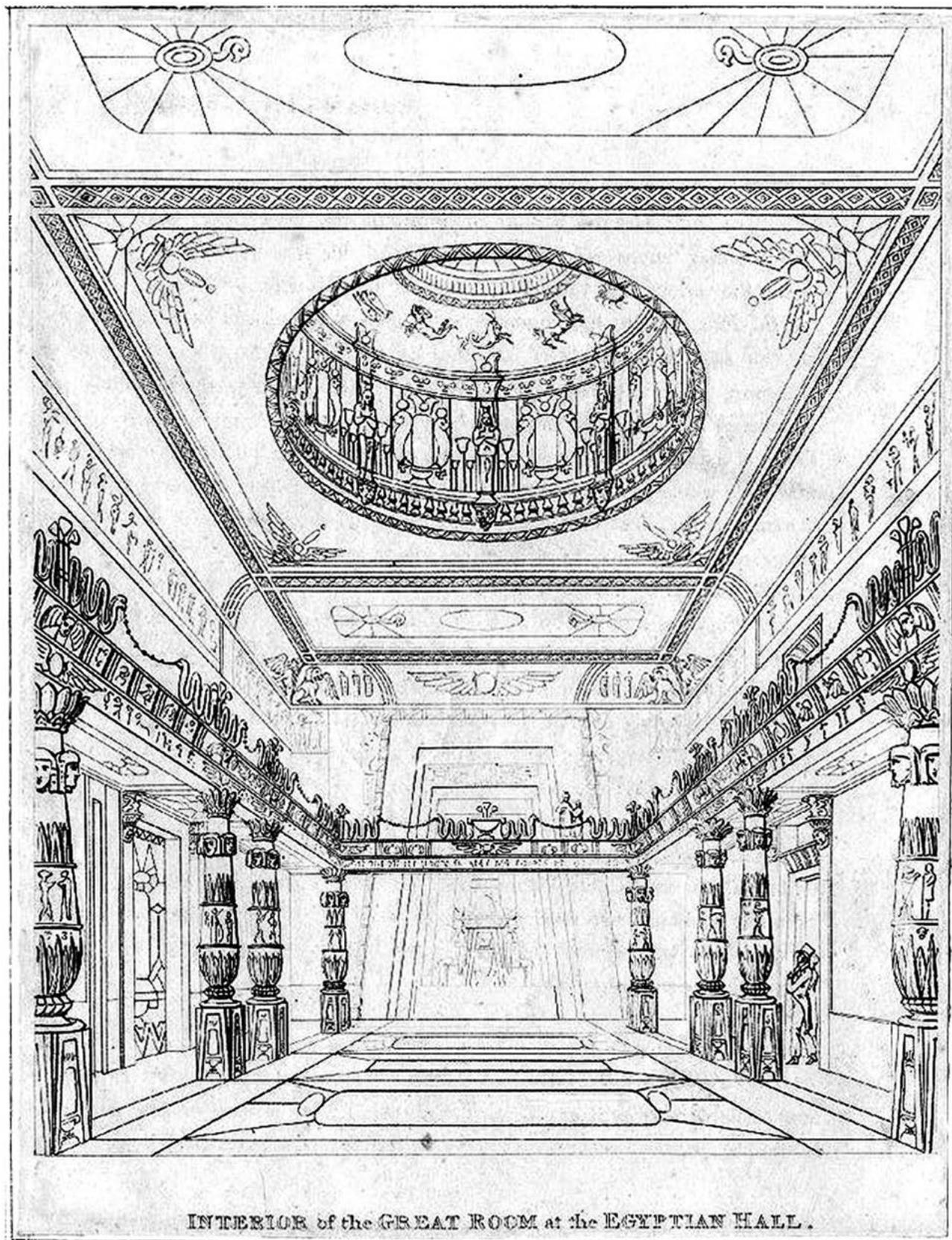


Figura 10 La Gran Sala Egipcia del Egyptian Hall Fuente © Abrahams (1906)

# Dos viajeros europeos colaboran con el Museo Nacional de México, 1830-1832

Rodrigo Antonio Vega y Ortega Baez\*



Museo Nacional, Colección Heredia **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01A\_01006\_2

## INTRODUCCIÓN

La historia del Museo Nacional de México (MNM) ha convocado durante décadas a varios estudiosos interesados en comprender su papel en la conformación de la identidad nacional, el desarrollo de las actividades científicas y humanísticas y las implicaciones ideológicas de los acervos para ciertos gobiernos, entre otras cuestiones (Azuela, 2014: 65-97). Gran parte de las investigaciones se ha concentrado a partir de 1866, cuando el museo se trasladó a la antigua Casa de Moneda, lo cual motivó el reacomodo de las muestras históricas, naturalistas y arqueológicas. Sin embargo, aún son escasos los estudios referentes al periodo entre 1825 y 1866, como es el caso de la colaboración de algunos naturalistas extranjeros con el MNM (Vega, 2014).

En efecto, las vías en que se formaron las colecciones del museo fueron heterogéneas a lo largo del siglo XIX. Una de ellas fue la donación de objetos por parte de viajeros europeos que se pusieron en contacto con la institución y el gobierno nacional en busca de protección para sus actividades exploratorias del territorio con fines de coleccionismo y al mismo tiempo para solicitar facilidades a fin de transportar algunos especímenes naturalistas al viejo continente. Para esto los viajeros se propusieron entablar relaciones académicas con los hombres de ciencia del país, y en varias ocasiones solicitaron el auxilio de los europeos residentes desde antes de arribar a México para que fungieran como enlaces con las instancias mexicanas.

Mediante la historia social de la ciencia es posible comprender la colaboración de los exploradores europeos en el acopio de objetos para el MNM en los primeros años de la década de 1830, pues esta perspectiva ayuda a examinar las relaciones existentes entre las disciplinas científicas y los distintos grupos de individuos en un periodo y espacio determinados (Christie, 2001: 37). Para esta investigación se emplearon algunos expedientes del Archivo General de la Nación (AGN) que testimonian dos ejemplos de exploraciones de naturalistas europeos en el territorio mexicano entre 1830 y 1832, al igual que señalan el contacto que trabaron con el MNM para alcanzar sus fines científicos.

## EL MUSEO NACIONAL DE MÉXICO, 1825-1832

Durante la presidencia de Guadalupe Victoria (1824-1829), los letrados avecindados en la ciudad de México concertaron con el mandatario la fundación de las instituciones culturales que requería la nueva nación para afianzar su soberanía. Uno de los más destacados fue Lucas Alamán, secretario de Relaciones Interiores y Exteriores, quien dirigió una carta fechada el 18 de marzo de 1825 al rector de la Nacional y Pontificia Universidad de México, donde le expresaba que el presidente de la república había resuelto inaugurar el MNM en un salón del edificio de esa corporación. Allí se acomodarían,

de manera tentativa, las secciones de Antigüedades, Historia e Historia Natural. Con la fundación del MNM los letrados esperaban dar los primeros pasos para generar el conocimiento científico y humanístico que demandaba la sociedad mexicana en busca de su identidad. En particular, las ciencias naturales se desarrollaron en el Gabinete de Historia Natural, donde se alojaron muestras de la flora, la fauna y los minerales.

Entre 1825 y 1830 el museo vivió sus primeros años bajo la tutela de la Secretaría de Relaciones, pero delegada en la figura del conservador y doctor Isidro Ignacio Icaza (1783-1834), quien se encargaba del funcionamiento práctico y de cuanto concernía a su desarrollo. A partir del 2 de marzo de 1831 Alamán escribió a Icaza y al doctor Pablo de la Llave (1773-1833) para informarles que el vicepresidente Anastasio Bustamante había aprobado la comisión otorgada al segundo para que, junto con el conservador, dirigiera y arreglara el funcionamiento del MNM mediante la formación de la Junta Directiva del Museo Nacional y el Jardín Botánico. Ésta se constituiría por individuos de gran prestigio moral, social e intelectual que hubieran destacado públicamente por su interés en el coleccionismo.

A partir de 1825 el MNM abrió sus puertas a un público conformado por mexicanos y extranjeros que deseaban ver las muestras representativas del país e incluso objetos peculiares de otras partes del mundo. Un tipo de visitante constante durante las décadas de 1820 y 1830 fue el viajero extranjero que buscaba intercambiar objetos, información y conocimiento con la institución mexicana para llevarse a Europa y Estados Unidos algunos especímenes que se incorporarían a colecciones públicas y privadas (Podgorny y Lopes, 2013: 15-25).

Los viajeros europeos y americanos resultaron imprescindibles en la construcción y ensanchamiento de la red intelectual que se tejió entre las instituciones culturales de numerosos países, pues hicieron posible el contacto entre humanistas, científicos y artistas de ambos continentes que compartían propósitos económicos, sociales, políticos y educativos; por ejemplo, el acopio de especies vegetales, zoológicas y minerales que dieran pie al conocimiento racional de la naturaleza local, regional, nacional y mundial (Azuela, 2012: 85-106).

## LAS EXPLORACIONES DE VIAJEROS EXTRANJEROS Y LA COLECCIÓN DEL MUSEO NACIONAL

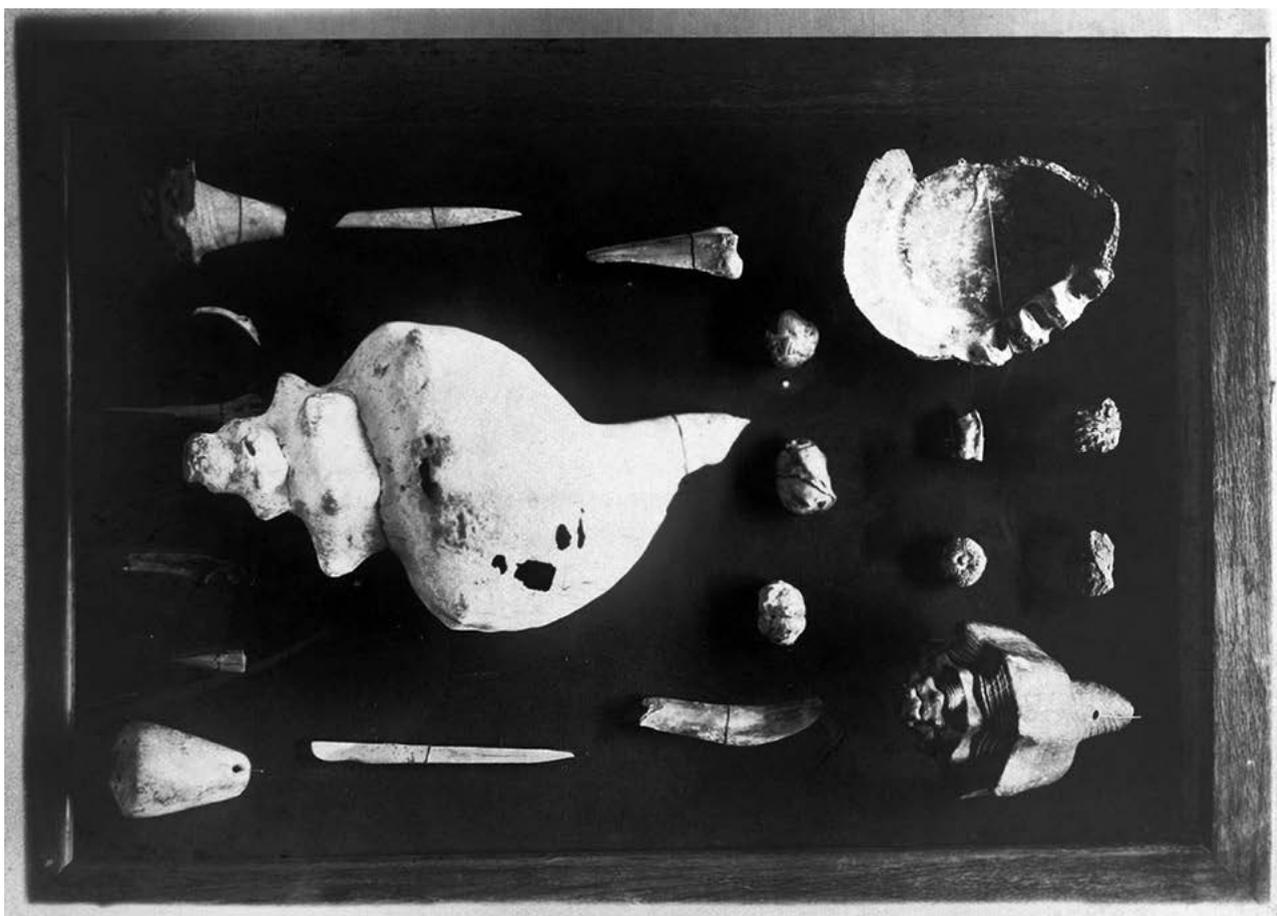
Como en el resto de América, los viajeros europeos con intereses científicos que arribaron a México se pueden dividir en tres categorías generales: en primer lugar, aquellos cuyo periplo duraba un tiempo breve, de modo que procuraban acopiar objetos de interés directamente con las instituciones culturales y los letrados. En segundo lugar,

los viajeros-residentes que se asentaban en el país durante largo tiempo —ya fuera que regresaran a su nación de origen o no—, mantenían contacto con sus compatriotas y en ocasiones fungían como enlace cultural entre México y el extranjero. Por último, los viajeros-exploradores que, antes de desembarcar en el país, proyectaban una expedición más o menos formal, con fines científicos, para coleccionar especímenes, cartografiar un territorio, llevar a cabo mediciones meteorológicas y geológicas, y por lo general publicar los resultados en revistas o libros. Este último tipo de viajeros contribuyó en varias ocasiones al enriquecimiento del acervo del MNM desde distintas estrategias científicas.

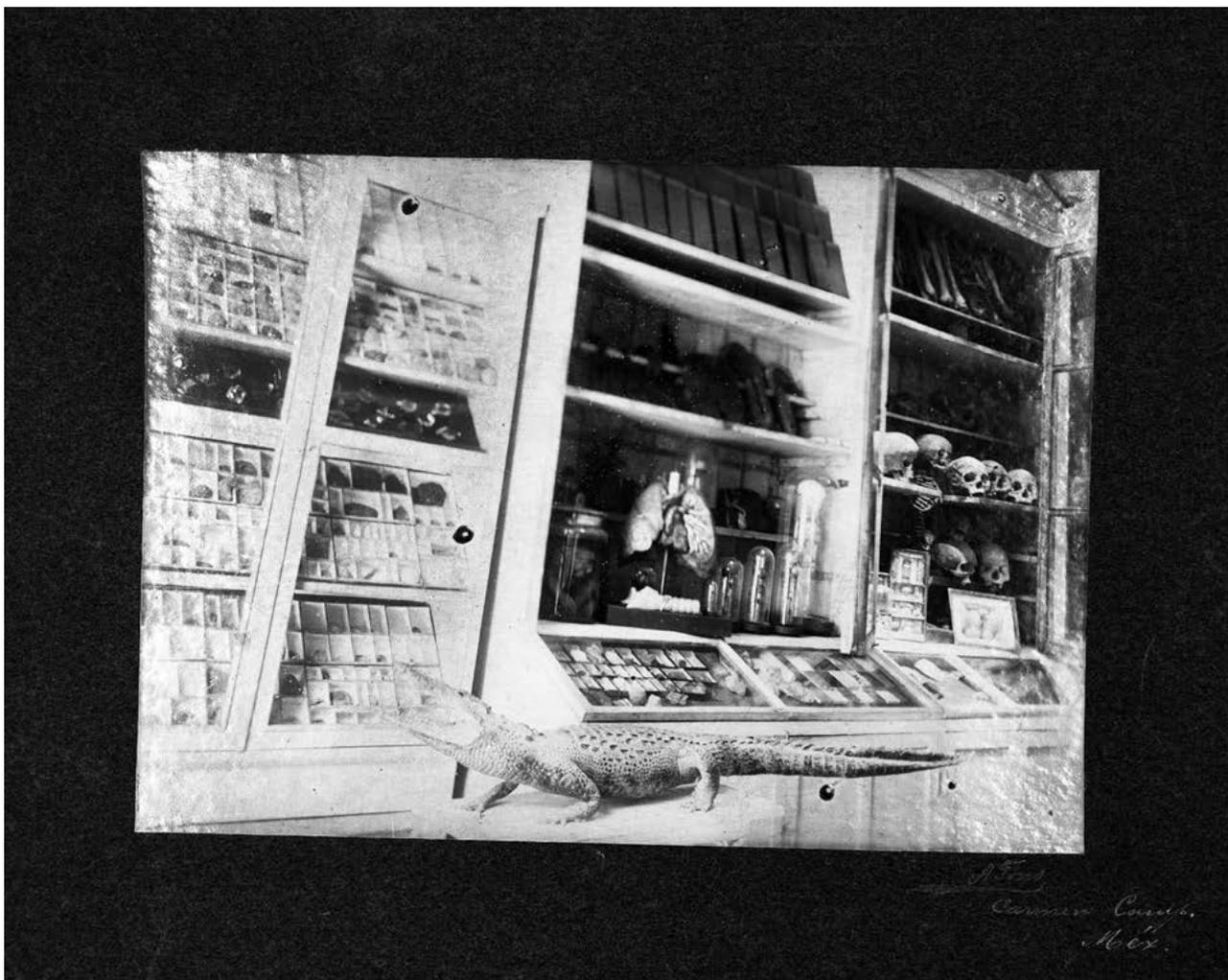
El primer caso de esta investigación se trata de las peticiones del francés Auguste Aubrey y del prusiano Henry Virmond<sup>1</sup> hacia el gobierno nacional para efectuar exploraciones naturalistas. Para ello, los viajeros se pusieron en contacto con el conservador Icaza, quien el 18 de febrero de 1830 escribió al secretario Alamán para recomendar que se les otorgara el permiso para viajar por la república con el propósito de reunir objetos de historia natural. Alamán aceptó la propuesta y recomendó a Icaza que pidiera a ambos viajeros

un duplicado para el MNM de cada ejemplar que recolectaran para transportar a Europa. De esta manera se acrecentaría el acervo naturalista del museo sin erogar recursos y aprovechando la pericia científica de los naturalistas en favor del país.

Para demostrar la experiencia de los viajeros, Icaza expresó al secretario que Aubrey era un reputado taxidermista que tenía en mente desarrollar una ambiciosa expedición por los estados de Querétaro, Michoacán, Jalisco, Zacatecas, Guanajuato, San Luis Potosí, Durango, Sonora, Nuevo León y México, razón por la cual Aubrey solicitó el auxilio de Alamán para que se notificara de su viaje a los gobernadores y se le brindaran las facilidades requeridas para llevar a cabo su práctica naturalista (AGN, Gobernación, Legajos, sección 2ª, vol. 102, exp. 8: f. 3). Por su parte, Virmond había planeado trasladarse de la capital mexicana al puerto de Acapulco para abordar un barco que lo llevaría a la Alta California. De hecho, Icaza detalló a Alamán que el naturalista europeo ya había efectuado varias donaciones de objetos a ese recinto como resultado de sus viajes anteriores (*idem*). La reputación de los hombres de letras de Europa era conocida en México



Caracoles marinos, Museo Nacional, Colección Heredia **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).NAH-CANON: F01A\_01019\_2



Museo Nacional Fotografía © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01A\_01055\_2

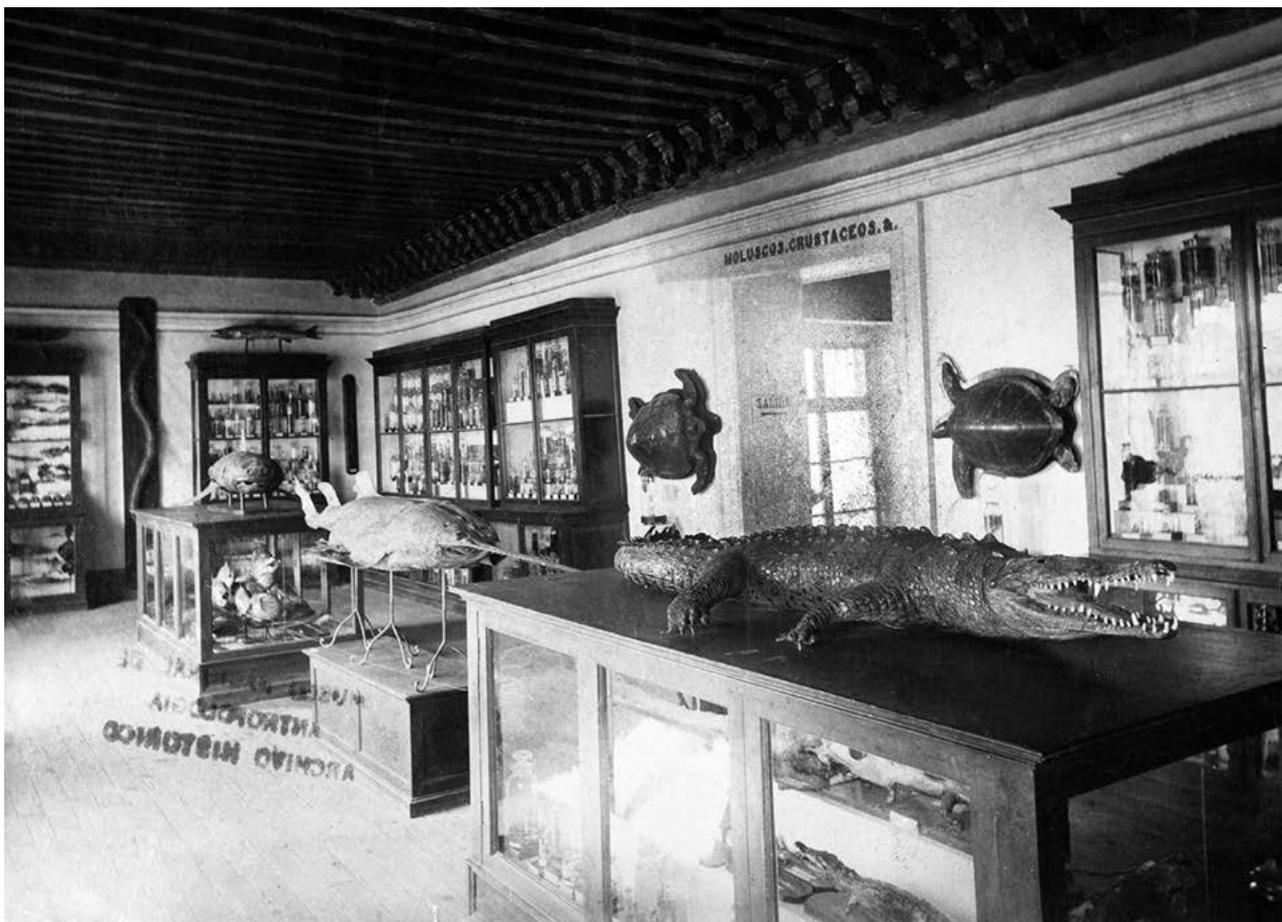
mediante las relaciones que desarrollaban los compatriotas de los extranjeros que llegaban al país, a veces desde antes de embarcarse, pues en ocasiones se trataba de familiares, amigos, discípulos, conocidos y recomendados de otros individuos. Asimismo era común que los extranjeros buscaran relacionarse con la elite intelectual de las ciudades a donde llegaban para participar en las instituciones en que se practicaba la ciencia, a modo de obtener datos y objetos científicos que trasladarían a Europa.

Al día siguiente Alamán mandó un comunicado a los gobernadores de esos estados donde manifestó el beneplácito del vicepresidente Anastasio Bustamante por las exploraciones de ambos viajeros y el provecho que resultaría para el museo. Por esta razón, el vicepresidente recomendó a los gobernadores de los estados y al jefe político del territorio de Alta California “franquearles los auxilios que [pudieran] necesitar en su tránsito relativos a su comisión” mediante la presentación de un salvoconducto (*ibidem*: f. 5).

En el exhorto de Bustamante se aprecia el poder de las relaciones que llegaban a entablar extranjeros y mexicanos en el plano intelectual, pues Virmond y Aubrey consiguieron la protección del gobierno en primer lugar al conocer a Icaza y después al ser recomendados ante Alamán.

Hay que destacar que las colectas científicas de Aubrey y Virmond resultaron provechosas para el Museo Nacional, pues depositaron algunas especies de plantas y minerales de las que carecía el acervo. Esto constituyó una estrategia coleccionista que se implementó en varios museos del mundo al aprovechar las capacidades científicas de naturalistas independientes que llevaban a cabo expediciones privadas o financiadas por otras instituciones.

Otro ejemplo de las exploraciones europeas se encuentra en una carta del 10 de agosto de 1831, en la que Icaza escribió al secretario de Relaciones a fin de solicitar facilidades para la expedición del mineralogista prusiano Wilhelm Spangenberg durante su recorrido por México para formar



Colección de moluscos y crustáceos, Museo Nacional Fotografía © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01A\_00670\_2

una colección geognóstica, de la cual donaría un duplicado al Museo Nacional. El conservador expresó que:

[...] Spangenberg se [había] ofrecido generosamente a reunir una colección geognóstica de los minerales de la República para aumentar con ella el Museo Nacional. Y [había] manifestado que para lograrlo coadyuvaría mucho una recomendación del Supremo Gobierno dirigida a las autoridades y con especialidad a las representaciones de minería a fin de que [franquearan] los auxilios que [facilitarían] su empresa. La instrucción de que se [hallaba] adornado en el ramo de Historia Natural y el interés que [tenía] acreditado por los adelantos de nuestro gabinete [le persuadían] que [serían] útiles sus trabajos y las recomendaciones que de su persona y circunstancias [había] hecho repetidas veces el señor Geroldt (*ibidem*, exp. 35: f. 1).

Como otros viajeros, Spangenberg se puso en contacto con los letrados capitalinos para conseguir la protección del gobierno federal en sus actividades científicas, para lo cual debió convencer a los hombres de ciencia de la ciudad de México en cuanto a que su trabajo beneficiaría al museo por

medio de la colecta de especímenes nuevos. De esta forma, los letrados en el gobierno se pondrían en contacto con sus pares de otras ciudades, las autoridades políticas y los grupos económicos para auxiliar en la tarea científica del mineralogista europeo. Como en otras ocasiones, destaca la mención de las cualidades científicas del visitante como garantía de que sus actividades favorecerían al MNM.

Por último, Alamán se refirió a uno de los extranjeros con mayor actividad científica en México, quien mantuvo un estrecho vínculo con las instituciones letradas de la capital de la república: el prusiano Friedrich von Geroldt.<sup>2</sup> Desde 1830, éste se convirtió en un colaborador cercano del Museo Nacional a través de la comisión que le otorgó Alamán para que, junto con Icaza, propusiera la reorganización del acervo mineralógico del MNM (*ibidem*, exp. 41: f. 2).

El día 31, el secretario de Relaciones aprobó la recomendación del mineralogista prusiano, pues consideró que su expedición beneficiaría al museo, como había sucedido con Virmond y Aubrey (*ibidem*, exp. 35: f. 2). El 1 de septiembre, a nombre del vicepresidente Bustamante, Alamán recomendó a los gobernadores de Michoacán, Guanajuato,



Exposición de cráneos, Museo del Chopo, ca. 1920 Fotografía © Casasola.Sinafo-ИМН, Conaculta, México, inv. 94005

Zacatecas, Durango, Sonora, Sinaloa, Chihuahua, Jalisco, México y Tamaulipas para que recibieran a Spangenberg con el “mejor ánimo” por el interés del gobierno en la minería y pidió que lo ayudaran en caso de que éste requiriera de especímenes e información local (*ibidem*: f. 3). El gobierno federal aspiraba a que los trabajos de Spangenberg aportaran un perfil mineralógico más amplio y detallado que el que había efectuado en el Colegio de Minería, pues hacía falta la prospección científica de varios distritos mineros, algunos de los cuales serían visitados por Spangenberg.

Alamán recibió varias respuestas a su petición, como la del 1 de octubre, cuando Diego Moreno, representante del gobierno de Michoacán, expresó que Spangenberg se había presentado ante el gobernador y entregado la nota del vicepresidente Bustamante, gracias a lo cual el mineralogista recibió todas las facilidades que solicitó (*ibidem*: f. 5). Otra nota fue la de José Guadalupe de los Reyes, quien el 28 de abril de 1832 escribió al secretario que Spangenberg se encontraba en el mineral de Catorce, San Luis Potosí, desde el 22 de febrero. Desde entonces el mineralogista europeo había gozado del auxilio del jefe político y otras autoridades subalternas para

emprender expediciones de colecta mineralógica (*ibidem*: f. 2). En ambas respuestas se aprecia que Spangenberg aprovechó el contacto establecido con letrados capitalinos, como en el caso de Alamán, gracias a la relación que mantuvo con Geroldt desde el entramado científico prusiano. En varias ocasiones Geroldt recomendó a sus compatriotas para que colaboraran con el Museo Nacional.

#### CONSIDERACIONES FINALES

La documentación histórica relativa al desarrollo del Museo Nacional de México durante la primera mitad del siglo XIX todavía aporta elementos nuevos para comprender las actividades que se llevaron a cabo en torno a esta institución. Uno de los tópicos más interesantes es el de la formación de la colección naturalista, pues en este proceso participó un heterogéneo entramado de actores nacionales y extranjeros mediante distintas vías, como en el caso de las exploraciones de los viajeros Virmond, Aubrey y Spangenberg, entre otros. Éstos representaron los intereses imperialistas de algunas metrópolis europeas por determinar las características de los nuevos países americanos a través del coleccionismo.

Los dos casos analizados son ejemplos de la intervención de viajeros europeos en el MNM, además de otros establecimientos científicos mexicanos (Vega, 2010: 3-38), que durante el siglo XIX ensancharon las capacidades de la institución para acopiar objetos nacionales y extranjeros, a la par que los naturalistas mexicanos hacían lo propio. Resulta común entre la mayoría de los viajeros en México que, antes del periplo o al inicio de éste, se preocuparon por entablar relaciones con los individuos que favorecerían sus actividades científicas, ya fueran letrados vinculados con el gobierno nacional y regional, las elites económicas y sus compatriotas avocados en las ciudades mexicanas, quienes compartían su experiencia como residentes, al igual que recorrían el país en busca de acrecentar las colecciones científicas de espacios públicos europeos y acervos privados ❖

\* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

### Notas

<sup>1</sup> Virmond fue un comerciante que residió en México a partir de 1825. Desde entonces se interesó en las riquezas naturales de la Alta y Baja Californias.

<sup>2</sup> Von Geroldt fue un viajero prusiano que llegó a México en 1824. Llevó a cabo estudios de mineralogía en la Escuela Politécnica de París, los cuales aplicó en las investigaciones sobre el territorio mexicano. Formó parte de la Compañía Minera Alemana de México y de la Compañía Inglesa de Real del Monte. Entre 1836 y 1846 fue designado ministro plenipotenciario de Prusia en México. Entre las actividades científicas que desarrolló se encuentran la publicación de la memoria con motivo de la ascensión al Popocatepetl en 1834.

### Bibliografía

Archivo General de la Nación (AGN), Gobernación, Legajos.

Azuela, L. F., "El museo durante el Imperio mexicano (1864-1867)", en L. F. Rico (coord.), *Nuevas aportaciones a la museología mexicana*, México, UNAM, 2014, pp. 65-97.

\_\_\_\_\_, "El territorio mexicano en los estudios de los viajeros del siglo XIX", en L. F. Azuela y R. Vega y Ortega (coords.), *Naturaleza y territorio en la ciencia mexicana del siglo XIX*, México, UNAM, 2012, pp. 85-106.

Christie, J., "El desarrollo de la historiografía de la ciencia", en A. Barahona, E. Suárez y S. Martínez (comps.), *Filosofía e historia de la biología*, México, UNAM, 2001, pp. 19-65.

Podgorny, I. y M. M. Lopes, "Trayectorias y desafíos de la historiografía de los museos de historia natural en América del Sur", en *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. XXI, núm. 1, 2013, pp. 15-25.

Vega y Ortega, R., *La naturaleza mexicana en el Museo Nacional, 1825-1852*, México, Historiadores de las Ciencias y las Humanidades, 2014.

\_\_\_\_\_, "Los establecimientos científicos de la ciudad de México vistos por viajeros, 1821-1855", en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, vol. XII, núm. 24, 2010, pp. 3-38.

**Derecha** Museo Nacional, ca. 1930 **Fotografía** © Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 364926  
**Páginas 22-23** Museo de Historia Natural, ca. 1920 **Fotografía** © CIF Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 121220







DESTRUCCION DE FOMENTO  
POR LA ENFERMEDAD DE LOS  
DE 22. MARZO DE 1882.



ESPECIMEN DE UNO DE LOS  
MAYORES MAMIFEROS DE  
MEXICO. (MUSEO DE HISTORIA  
NATURAL DE MEXICO)

MEXICO

20. 11. 1900



MUSEO DE HISTORIA NATURAL.

# A 150 años de la instauración del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia.

## Una somera aproximación histórica

Alberto Hernández\*

El martes 5 de diciembre de 1865 apareció en el *Diario del Imperio* un decreto que cambiaría la historia de un establecimiento científico, el cual venía dando tumbos desde 1825. Un día antes, el emperador de México, Maximiliano de Habsburgo, decretaba el establecimiento del Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia en un recinto aledaño al Palacio Nacional. Con este hecho el museo en cuestión se ubicaría en el edificio de la Antigua Casa de Moneda durante poco más de un siglo y devendría el principal recinto patrimonial del país. Por tal motivo, y en conmemoración de los 150 años de ese decreto, hacemos un breve recuento de las motivaciones y acciones que llevaron al Museo Nacional a tener una nueva encarnación y un nuevo recinto.

### MAXIMILIANO: UNA FIGURA CONTROVERSIAL

Fernando Maximiliano José María de Habsburgo-Lorena ha sido una figura polémica en la historia de México. En su paso por nuestro país, el hecho de haber encabezado un imperio en calidad de extranjero lo hizo llevar el estigma de “villano” dentro de la historiografía oficial. Sin embargo, cuando se revisa su obra como emperador de México resulta que, en muchos casos, fue un hombre progresista y liberal.

En este texto nos aproximamos a uno de los proyectos en que el emperador intervino y que a la larga resultó de gran valía en la construcción del Estado nacional mexicano, como lo fue el Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia (1865-1867). Su arribo a la escena política nacional representó uno de los episodios estelares de la historia del siglo XIX mexicano. Su mandato como emperador de México vino a ser el punto culminante —y a la vez el colofón— del enfrentamiento entre liberales y conservadores. Desde el momento mismo en que se consumó la Independencia, México entró en una vorágine de inestabilidad reflejada en todos los aspectos. Maximiliano quedó en medio de un fuego cruzado, pues nunca logró cerrar filas con los conservadores ni consiguió que los liberales lo aceptaran pese a compartir ideología.<sup>1</sup>

### EL MUSEO ANTES DE LA SEGUNDA INTERVENCIÓN FRANCESA

La historia del museo antes de 1865 es el reflejo de la vida política y social del propio país. La falta de recursos tanto materiales como humanos llevaron a que el recinto tuviera un devenir azaroso. Su establecimiento en el interior de la Universidad lo llevó a depender enormemente de una institución que abría y cerraba en forma constante. Aunque el gobierno de Valentín Gómez Farías trató de darle una mejor viabilidad, no se consiguió que el museo lograra la ansiada independencia y mucho menos su expansión.

En realidad, hablar propiamente de un “museo” en la etapa de 1825 a 1865 es por demás pretencioso. Las colecciones y piezas que al principio fueron llegando al museo quedaron colocadas en algunos salones de la Universidad. Autores como Luis Gerardo Morales refieren que el recinto era más bien una suerte de bodega donde se alojaban las piezas para que no se perdieran. Son famosos los comentarios de la marquesa Calderón de la Barca (1987) y Brantz Meyer (1957) al visitar ese establecimiento. No había propiamente un discurso museográfico, y tanto los catálogos de piezas como los distintos directores siempre experimentaron dificultades para mantenerlo funcionando.

### LA POLÍTICA Y LA CIENCIA

Aunque se pensaría lo contrario, el caso del Museo Nacional y su posterior transformación a Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia también se vincula con los juegos de poder ocurridos en México durante el siglo XIX y con las tendencias políticas predominantes. En ese juego, la historia del recinto va de la mano con la de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística (SMGE). Esta sociedad científica, reconocida como la primera de América, fue fundada en 1833 por Gómez Farías. Sin bien la idea era que la SMGE sirviera como un espacio científico que proporcionara al gobierno estudios suficientes para la toma de decisiones, en realidad se convirtió en un espacio político. Los intelectuales, tanto libe-

rales como conservadores, trasladaron a este espacio sus filias y fobias políticas. Lo mismo ocurrió en su momento con el museo, pues muchos de sus empleados eran miembros de la SMGE. Por eso el episodio que tratamos ahora –el traslado del museo a la antigua Casa de Moneda– también se relaciona con la vida política de la nación.

Hacia 1858 el apoyo político en el interior de la SMGE dio un giro hacia el lado conservador. Con la crisis que acarrió la promulgación de la Constitución de 1857 y el advenimiento de la Guerra de Reforma, los gobiernos liberales que habían dado su apoyo cedieron su lugar a los conservadores como los principales sustentos de la sociedad, entre los cuales uno de los más decididos para esta institución fue el del presidente conservador Félix Zuloaga.

El triunfo liberal de 1861 llevó a dar otro bandazo a la política de la SMGE, aunque de nueva cuenta el cambio de gobierno provocó el cambio de rumbo en el interior de la SMGE. El 23 de abril de 1863, esta institución emitió la siguiente

declaración: “La Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística rechaza toda intervención extranjera que sea atentatoria contra la independencia y libertades de la Nación, á la que protesta permanecer adicta” (Olavarria, 1896: 93).

Con la ocupación francesa se erigió una junta de notables que nombró una regencia, entre cuyos miembros se encontraba Juan N. Almonte, un hombre muy ligado con la historia de la SMGE por haber sido su presidente. Al instaurarse un nuevo gobierno conservador, la SMGE dio un giro más y fue criticada por aquella declaración del 23 de abril. Para enero de 1864, en vísperas de la llegada del emperador Maximiliano y su esposa Carlota, el ministro de Fomento giró una orden en la que “antes del 1º de Marzo estuviese escrita una noticia histórica de la Sociedad, que habría de ser presentada al Emperador á su arribo á México, á fin de darle á conocer este Cuerpo científico que sin duda le sería grato proteger, puesto que el Archiduque era un entendido cultivador de esta clase de estudios” (*ibidem*: 95).



Fachada de la antigua Universidad **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:MCCLXXXVII-018



**CALENDARIO AZTECA O PIEDRA DEL SOL.**  
EN EL MES DE DICIEMBRE DEL AÑO DE 1790  
AL PRACTICARSE LA NIVELACION PARA EL NUEVO  
EMPORRADO DE LA PLAZA MAYOR DE ESTA CAPITAL  
FUE DESCUBIERTO ESTE MONOLITO Y COLOCADO  
DESPUES AL PIE DE LA TORRE OCCIDENTAL DE LA  
CATEDRAL POR EL LADO QUE VE AL PONIENTE  
DE CUYO LUGAR SE TRASLADO A ESTE MUSEO  
NACIONAL EN AGOSTO DE 1985.

Museo Nacional, Sala de Monolitos **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:SN-1



Real y Pontificia Universidad de México **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:VII-31



Museo Nacional, puerta de la Sala de Monolitos **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:MCCCVIII-25

Resulta ingenuo pensar que la actividad científica auspiciada por el Estado, como el museo o la SMGE, hubieran mostrado la neutralidad y objetividad que supuestamente debían tener. El hecho es que esos lugares se convertirían en espacios al servicio del poder en turno.

#### EL MUSEO COMO UN ELEMENTO DE LEGITIMIDAD

Así pues, con el triunfo de la ocupación francesa en 1863 y la posterior instauración del imperio se comenzó a gestar una serie de políticas encaminadas a construir el proyecto de gobierno, y una de las áreas donde se centraría tal esfuerzo era la vida cultural. El apoyo que Maximiliano le dio a las ciencias y las artes fue más allá de su simple afinidad con ellas. Si bien a lo largo de su vida se había mostrado sensible e interesado en los temas científicos, ahora éstos le brindaron

una herramienta extraordinaria para alcanzar la legitimidad. Y darle al museo una dimensión distinta a la que había tenido hasta antes de 1865 consistía en abrir un establecimiento donde se presentara lo mejor de dos mundos, donde el mejor ejemplo de esa sinergia fuera el propio imperio.

El traslado del museo a una nueva sede se gestó directamente en septiembre de 1863, cuando la regencia del imperio pidió un informe presupuestal al Museo Nacional, el cual fue elaborada por José Francisco Ramírez, director del recinto y quien colaboraría en forma activa con el imperio.

A la par de la reestructuración que se avecinaba, Maximiliano fue gestando un aparato cultural. En primer lugar creó el Ministerio de Instrucción Pública y Cultos; después se dio a la tarea de fundar la Academia Imperial de Ciencias y Literatura, la Escuela Especial de Comercio, la Escuela Imperial



Sala de Monolitos del Museo Nacional. Pieza que representa las conquistas del rey Tizoc con los jeroglíficos de los lugares conquistados, ca. 1900-1910

Fotografía © Casasola.Sinafo-ИAH, Conaculta, México, inv. 179541



Biblioteca del Museo Nacional **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:MCCXCIX-14

de Agricultura, y más tarde crearía el Reglamento del Archivo General y Público del Imperio. Cabe señalar que al museo no le otorgó ningún atributo “imperial”, sino que terminó por designarle el carácter de “público”. Es más, el encargado principal tuvo su designación como “director del Museo Nacional” (Rico, 2004: 202), con lo cual el recinto, en su administración y funcionamiento interno, conservó el carácter de “nacional”, con todo lo que esto significaba.

Si bien el decreto del establecimiento del museo en la Casa de Moneda se hizo el 4 de diciembre de 1865, la apertura no fue inmediata. Primero se inició el proceso de embalaje y posterior traslado de las piezas a su nueva morada. El establecimiento abrió sus puertas el 6 de julio de 1865, onomástico de Maximiliano. La crónica de la apertura fue seguida por el *Diario del Imperio*, el cual le destinó una nota al día siguiente donde se señaló: “La apertura del Museo Nacional fue objeto de las solemnidades del día de ayer. SSMM concurrieron a la ceremonia y este establecimiento que puede enriquecerse y aumentar sus colecciones con muchos objetos nacionales que llamarán la atención, estará abierto los domingos, martes y jueves de la una a la tres de la tarde” (*Diario del Imperio*, 1866). El nuevo director del museo fue el profesor y naturalista Domingo Billimeck, en sustitución de Manuel Orozco y Berra, quien también aceptó colaborar con el imperio. Sin embargo, la vida de tal imperio resultó efímera, pues un año después de la apertura del museo el emperador fue ejecutado y se restableció la república.

A final de cuentas el traslado resultó una gran apuesta no sólo para darle al museo un lugar mucho más digno y decoroso del que había tenido hasta al momento, sino que lo proyectó hacia otros rubros de investigación y difusión, además de que se empezó a utilizar como una herramienta ideológica que, si bien Maximiliano no consiguió a emplear a plenitud, se concretó con el advenimiento de los liberales y alcanzó su punto culminante durante el periodo presidencial de Porfirio Díaz ✦.

\* Universidad Iberoamericana

## Notas

<sup>1</sup> Para mayor información respecto a las complicaciones que tuvo Maximiliano de Habsburgo durante su mandato, véanse en Crespo (2013) los capítulos “Maximiliano: su indigenista majestad”, “Maximiliano: honor dinástico” y “Maximiliano: dotes de gobernante”.

## Bibliografía

Crespo, José Antonio (ed.), *Contra la historia oficial*, México, Debate, 2013.

Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 1987.

*Diario del Imperio*, t. IV, núm. 455, 7 de julio de 1866.

Herrería Feria, María de Lourdes y Rosario Torres Domínguez, “El proyecto educativo del Segundo Imperio Mexicano: resonancias de un régimen efímero”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 24 de octubre de 2012, en línea [https://nuevo-mundo.revues.org/64257].

Meyer, Brantz, *México, lo que fue y lo que es*, México, FCE, 1957.

Olavarría y Ferrari, Enrique, *Crónica del XI Congreso Internacional de Americanistas*, México, Imprenta y Litografía La Europea, 1896.

Rico Mansard, Luisa Fernanda, *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos en la ciudad de México (1790-1910)*, México-Barcelona, Pomares, 2004.



Museo Nacional, vista al patio

**Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:MCCXCVII-13

# El Taller de Fotografía del Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnografía<sup>1</sup>

Julio César Álvarez García\*

**Enclavada en el Centro Histórico de la ciudad de México, en la calle de Moneda número 13, se encuentra la antigua Casa de Moneda, que desde 1865 albergó al Museo Nacional, institución que sentaría las bases para la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia al investigar, conservar y difundir el patrimonio arqueológico, antropológico e histórico del país. En sus salones se expusieron las colecciones que hoy resguardan el Museo Nacional de Historia y el Museo Nacional de Antropología, y entre sus pasillos confluyeron personajes ilustres de México como historiadores, arqueólogos, antropólogos, botánicos y fotógrafos, los cuales forman parte de la historia cultural de la nación.**

## **LA FOTOGRAFÍA Y EL MUSEO NACIONAL**

Los primeros registros fotográficos que se realizaron en el país corresponden en su mayoría a la arquitectura, debido a que se requerían periodos largos de exposición para capturar la imagen y los inmuebles eran los únicos que podían permanecer inmóviles durante tanto tiempo. Los encuadres fueron repetidos una y otra vez en forma de *vedute* o vistas, una tradición iconográfica que se desarrolló en Europa durante el Siglo de las Luces y que en el siglo XIX se le asoció con las nacientes ciencias sociales: arqueología, etnografía y sociología (*Fotógrafos arquitectos*, 2006: 29).

Estudio de Fotografía, Museo Nacional **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: 257







Patio del Museo Nacional **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:SN\_FOLIO39

Los primeros fotógrafos que trabajaron en México fueron extranjeros, sobre todo franceses, como Louis Prelier, Désiré Charnay, François Aubert y Alfred Briquet, aunque también hubo de otras nacionalidades, como Pal Rojti, Teobert Maler, Charles B. White y William Henry Jackson. Las imágenes captadas por sus lentes eran herencia de la tradición litográfica. Estuvieron activos durante el siglo XIX y sus temas, encuadres y composiciones confluyeron con notables similitudes. Hoy en día estos trabajos se pueden consultar en diferentes soportes: álbumes fotográficos, postales y vistas estereoscópicas.

Tuvieron que pasar algunos años después de inaugurado el Museo Nacional para que la fotografía llegara al país. El invento no tardó en captar la atención, ya que algunos artistas viajeros mostraron su utilidad para el registro de vestigios arqueológicos. Para muestra basta nombrar a Désiré Charnay, que publicó su *Album fotográfico mexicano* (1858-1860) y *Cités et ruines américaines. Mitla, Palenque, Ixamal, Chichén Itzá, Uxmal* (1880-1886). La prensa nacional e internacional<sup>2</sup> le dio seguimiento a su visita y a la publicación de su obra. Las noticias tuvieron que llegar a manos de los directores del museo, quienes no tardaron en destinarle un espacio en sus salas ni en darse cuenta de que la fotografía era una herramienta útil para el registro y la difusión de las investigaciones.

Para 1895 se destinaba un espacio para la fotografía en la Sala IV del museo. Se presentaron 207 piezas clasificadas en cinco secciones: Arqueología, Arquitectura, Etnografía, Industrial y Arte pictórico. Las primeras 144 se clasificaban en paisajes y vistas diversas, monumentos antiguos, tipos étnicos modernos, tomadas durante la expedición científica a Cempoala por el fotógrafo Rafael García (Galindo, 1895: 123).

Francisco del Paso y Troncoso, entonces director del museo, promovió la fotografía y aprovechó para usarla durante esa expedición y cuyo registro estuvo a cargo de García, quien usó placas de 5 x 8 pulgadas (Casanova, 2008: 81). Las fotografías eran adquiridas mediante su compra y, en otros casos, captadas por el personal del museo, que a partir de la década de 1870 las empleó con frecuencia para el registro de adquisiciones y cambios en la museografía, reproducción de documentos antiguos, registro de personal en las excursiones de los profesores y en las investigaciones publicadas por el recinto.

### EL TALLER DE FOTOGRAFÍA

Los orígenes del Taller de Fotografía son inciertos, pues no existe un documento que remita a la fecha de su fundación. La referencia más antigua proviene de una carta de 1891 (AGN, 3 de noviembre de 1891: f. 1) en la que Del Paso y Troncoso se refiere al taller como un “pequeño establecimiento” que no contaba con lo necesario para reproducir fotografías de calidad para la *Exposición histórico-americana* de Madrid. No fue hasta 1904, con la creación de los diferentes talleres, cuando se formalizó el de Fotografía, que se ubicó en la azotea del museo junto con los de Moldeado, Encuadernación y Fotograbado (Castillo, 1924: 51). Éste se componía de un recibidor, galería, cuarto oscuro, cuarto de impresión, cuarto de ampliar, anexo a la galería y archivo (Casanova, 2001: 14) Las obligaciones del taller consistían en prestar servicio a la dirección y a los otros departamentos, ya fuera en trabajos dentro o fuera del recinto, además de reunir fotografías para la venta al público en el Expendio de Libros, Fotografías y Vacíos, que para 1927 reportaba 3 500 imágenes impresas para su venta (*ibidem*: 13).

Para 1907 se registró la existencia de un segundo Taller de Fotografía a raíz de la apertura del Departamento de Arte Industrial Retrospectivo. Éste llevaría el registro de la arquitectura y las artes del periodo colonial y del siglo XIX, cuyo encargado tenía la obligación de “tomar fotografías y dibujos de moldeados de los objetos mexicanos de arte industrial retrospectivo [...] que sean de positivo interés para la historia del arte nacional y que no pueda comprar el Museo” (Castillo, 1924: 90). Así, el área quedó bajo la responsabilidad de Antonio Cortés (AGN, 1920: f. 5), quien para 1907 ya había ocupado diferentes cargos en el museo: ayudante de dibujante de otros departamentos y subinspector de la Inspección de Monumentos Artísticos (*idem*). No obstante, el periodo de

vida del Taller de Fotografía de Arte Industrial concluyó en 1915, cuando cerró y todos sus instrumentos y materiales pasaron al Taller de Fotografía.

#### LOS FOTÓGRAFOS DEL TALLER

Existen referencias sobre los fotógrafos del museo desde el siglo XIX. Fue el caso de José María Velasco, que para 1896 aparece como “dibujante fotógrafo” (Galindo, 1896: 4), cargo que desempeñó hasta 1903, cuando la plaza se dividió y fue ocupada por David N. Chávez (Casanova, 2001: 14). También se encuentran los nombres de Manuel Ramos,<sup>3</sup> José María Luperco y Luis Limón, quienes ocuparon el puesto de manera intercalada hasta 1939. Hay nombres pocos conocidos que se perfilaron dentro del taller, como Manuel Torres, Manuel Gómez Salgado, Antonio Carrillo, José Martínez Castaño y María Ignacia Vidal (*idem*), quien fue la primera fotógrafa que trabajó en el museo (Casanova, 2008: 61).

A principios del siglo XX los encargados o jefes del taller percibían un sueldo de cinco pesos diarios, los cuales sumaban \$1825 al año (AGN, 27 de marzo de 1918: f. 7), mientras

que los ayudantes recibían tres pesos. Para 1921 se contempló en el presupuesto un aumento al sueldo de jefe del taller (Castillo, 1924: 103), de modo que en 1925 consistía en \$6.50 diarios. Lo interesante es que en tal presupuesto aparecía como “Jefe del Taller de Fotografía y Cinematografía”, lo cual indica la posible producción cinematográfica del recinto. Como jefe del Taller de Fotografía, en 1916 Manuel Ramos reportaba sobre las labores realizadas durante el mes de febrero (AGN, 29 de febrero de 1916: f. 11):

- 1 impresión 8x10 de una negativa del Departamento de Antropología.
- 1 negativa 8x10 para el Dr. N. León.
- 7 impresiones 8x10 para el Dr. N. León.
- 5 impresiones 8x10 para el Departamento de Antropología.
- 8 impresiones 8x10 para el Departamento de Arte Industrial.
- 2 negativas 5x7 del cráneo de Bravo.
- 2 impresiones de la negativa anterior.
- 4 negativas 5x7 de monolitos.
- 4 impresiones de las negativas anteriores



Colecciones de piezas de obsidiana y barro **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01A\_00510



Biblioteca del Museo Nacional **Fotografía** © María Ignacia Vidal, Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:SN\_FOLIO386



Museo Nacional, vista al patio **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:SN\_FOLIO339



Sala de Monolitos **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:M\_381

El jefe del taller era el responsable del área y debía llevar un registro de las entradas y salidas del material; informaba sobre los trabajos ejecutados, las altas y las bajas de los bienes muebles y otros objetos, sobre la adquisición y consumo de materiales, y realizaba los estudios y excursiones que solicitara la dirección (Castillo, 1924: 113).

Para junio de ese mismo año, Manuel Ramos entregó un inventario de los muebles y herramientas del taller, calculado en moneda de plata, que sumaba la cantidad de \$2869.35 (AGN, junio de 1916: f. 2). Sin embargo, no hay continuidad en los reportes entregados por los jefes del taller de fotografía.

En vista de que el taller debía atender las solicitudes del director del museo, el 17 de marzo de 1919 Luis Castillo Ledón le escribió al rector del Departamento Universitario y Bellas Artes para que le autorizara una salida con el objetivo de enriquecer las colecciones del Taller de Fotografía:

Con el propósito de enriquecer las series de fotografías que se conservan en este Establecimiento, la Dirección de mi cargo tiene el proyecto de hacer pequeñas excursiones a los alrededores de esta capital a fin de tomar vistas fotográficas y levantar los planos correspondientes de los más importantes monumentos históricos, conventos, iglesias, capillas, etc., y al efecto ha determinado salir de aquí el jueves próximo al Desierto de los Leones, acompañado del Jefe del Taller de Fotografía de este Museo y de los empleados de los otros Departamentos (AGN, 17 de marzo de 1919: f. 1).

Las imágenes capturadas pasaban a formar parte del archivo resguardado por cada área, eran propiedad de la nación y no podían reproducirse sin la autorización del museo (Castillo, 1924: 113).

El taller estuvo sujeto a los vaivenes políticos y económicos del país. cerró por primera vez durante el gobierno de Victoriano Huerta (1913-1914), y en una segunda ocasión en 1916, además de que sufrió robos por parte de las dependencias aledañas a la Casa de Moneda, según lo reportó su entonces director, Luis Castillo Ledón (AGN, 23 de agosto de 1918: f. 6).

Para 1939 se tiene registro de las últimas peticiones realizadas al taller, atendidas por el fotógrafo Luis Limón (AGJE, 9 de noviembre 1939: f. 271). De acuerdo con un documento del Archivo Geográfico Jorge Enciso (AGJE, 6 de abril de 1940, f. 271), en 1940 el Taller de Fotografía había dejado de existir, pues en un oficio se solicitaba atender los problemas de humedad que se generaban en la azotea, en el área donde se ubicaba con anterioridad.

Las fotografías tomadas por el taller forman parte de la cultura visual del país, pues nos hablan del compromiso y de la conciencia histórica de las autoridades del museo, la

cuales vieron en la fotografía una herramienta para resguardar la memoria de México. Hoy en día este acervo es custodiado por la Fototeca Constantino Reyes Valerio y la Fototeca Nacional del INAH ✚.

\* Museo Tamayo Arte Contemporáneo

#### Notas

<sup>1</sup> Para este artículo las fuentes consultadas fueron del Archivo General de la Nación, por lo que restaría cotejarlas con las del Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología para obtener un panorama amplio sobre la historia del Taller de Fotografía, pues sabemos que existe información sobre el mismo y sus empleados.

<sup>2</sup> Algunos de los periódicos que le dieron seguimiento fueron *La Sociedad, El Siglo Diez y Nueve, Le Trait d'Union, The Two Republicans, El Minero Mexicano, El Republicano, El Centinela Español, POE de Campeche, La Patria, The Mexican Herald, El Amigo de la Verdad, El Municipio Libre, El Partido Liberal, El Faro, POE de Hidalgo, POE de Sinaloa y POE de Nayarit*.

<sup>3</sup> Manuel Ruperto Ramos Sánchez nació en San Luis Potosí el 27 de mayo de 1874. En la ciudad de México colaboró en diversas publicaciones como *El Tiempo Ilustrado, La Semana Ilustrada, Artes y Letras, Cosmos y El Imparcial*. Trabajó como fotógrafo para el Museo Nacional y la Inspección de Monumentos Artísticos y Bellezas Naturales.

#### Bibliografía

- Archivo General de la Nación (AGN), Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, c. 115, exp. 77, 1920, f. 5; c. 162, exp. 11, 27 de marzo de 1918, f. 7; c. 165, exp. 81, 3 de noviembre de 1891, f. 1; c. 175-1, exp. 31, 29 de febrero de 1916, f. 11; c. 175-1, exp. 16, junio de 1916, f. 2; c. 176, exp. 29, 23 de agosto de 1918, f. 6; c. 177, exp. 5, 17 de marzo de 1919, f. 1.
- Archivo Geográfico Jorge Enciso (AGJE), México, CNMH-INAH, Museo de las Culturas (en Moneda núm. 13), Col. Centro Histórico, leg. 1, 6 de abril 1940, f. 271; 9 de noviembre de 1939, f. 271.
- Breve noticia histórico-descriptiva del Museo Nacional de México*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1896.
- Casanova, Rosa, "Memoria y registro en el Museo Nacional", en *Alquimia*, núm. 12, mayo-agosto de 2001.
- \_\_\_\_\_, "La fotografía en el Museo Nacional y la expedición científica de Cempoala", en *Dimensión Antropológica*, 2008.
- Castillo Ledón, Luis, *El Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnografía. 1825-1925. Reseña histórica escrita para la celebración de su primer centenario*, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924.
- Fotógrafos arquitectos*, México, Conaculta/Fomento Cultural Banamex, 2006.
- Fototeca Constantino Reyes Valerio, México, CNMH-INAH.
- Galindo y Villa, Jesús, *Guía para visitar los salones de Historia de México del Museo Nacional*, México, Imprenta del Museo, 1895.
- Hemeroteca Nacional Digital de México, México, UNAM, en línea [www.hndm.unam.mx].
- Montes, Thalía et al., *El Museo Nacional. Una mirada a las fiestas del Centenario de la Independencia, 1910*, México, INAH-Conaculta, 2010.

# El Museo Nacional, un espacio de la fotografía documental

Rosa Casanova\*



Autor no identificado, *Laboratorio de Fotografía del Museo Nacional, ciudad de México, ca. 1912*, impresión en plata gelatina. El Laboratorio de Fotografía se formó en 1907, aparentemente bajo las indicaciones de Manuel Torre –miembro de una prestigiosa familia de fotógrafos–, quien dirigió el taller entre 1906 y 1909. La foto colgada hace pensar en el trabajo de Antonio Carrillo o Manuel Ramos, quienes colaboraron con el museo entre 1910 y 1915. El formato grande de la imagen responde a los tamaños de los negativos que se utilizaban en ese momento. Es de notar la edad del ayudante, la cual se contrapone con la del señor que manipula un negativo en vidrio **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01A\_00291\_A

### Al pensar en la estructura de este texto recordé una charla

con José Antonio Rodríguez, especialista en fotografía mexicana, donde surgió el tema de las primeras exposiciones de fotografía en el país como un asunto por investigar. Decidí tomar el reto y opté por explorar el sentido que tuvo la exhibición de imágenes en el antiguo Museo Nacional entre 1882 y las primeras décadas del siglo pasado; un punto donde confluyeron el cometido de la institución en la configuración de la cultura nacional, la autoridad que, por lo tanto, se concedía a los materiales que exhibía, las prácticas museográficas de la época y la correspondencia entre fotografía y realidad. Con la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia, las colecciones se diseminaron por sus diversas dependencias, en las que encontramos imágenes y documentos que aún deben ser relacionados.<sup>1</sup> Al revisar algunos, constaté la dificultad para encontrar registros de las salas que mostraran las fotografías exhibidas, ya que por muchos años lo importante fue documentar las piezas señeras de la institución, mientras que las fotos sólo eran apoyos documentales y museográficos.<sup>2</sup>

Hace algunos años escribí que en el museo la fotografía fue considerada como una herramienta indispensable para apoyar las actividades de investigación, docencia y difusión, a la vez que subrayé el papel documental que desempeñó (Casanova, 2001: 7, 12), lo cual pudo conducir al nombramiento de José María Velasco como dibujante-fotógrafo en 1880, un título que revela la necesidad de ilustrar los objetos por medios artísticos y mecánicos. Y aunque conocemos su afición por el medio, hasta ahora no se han encontrado sus huellas fotográficas en la institución. Fue en 1904 cuando el museo debió contratar los servicios de profesionales para cubrir sus necesidades y asimismo recibió el apoyo de otras dependencias del gobierno.<sup>3</sup> Ante la necesidad de contar con un fotógrafo de tiempo completo, se nombró a David N. Chávez, quien permaneció dos años en el puesto. Ante la multitud de tareas que se requería atender, poco después se amplió la plantilla a dos ayudantes, y hacia 1907 se construyó un taller moderno.

El análisis somero de los informes redactados mensualmente por los responsables muestra la amplitud de las labores encomendadas por el director;<sup>4</sup> entre otras, la documentación de piezas en Moneda 13 y fuera del museo; el apoyo a las tareas didácticas que se desarrollaron en la institución, lo cual implicó la elaboración de transparencias y acompañar a profesores y alumnos en sus excursiones; la impresión de postales para su venta en el expendio de libros, vaciados y fotos; la entrega de materiales para el departamento de publicaciones; la impresión de numerosas copias que se distribuían entre los profesores, los directivos y la prensa. Emerge así un panorama de los matices de lo documental en la fotografía practicada en el museo, un tema vasto y sugerente que falta analizar.

Encontramos un conjunto de autores que en tiempos recientes han sido revalorados a pesar de la dificultad para asig-

nar la obra con certeza, pues, como era usual entonces, pocas veces firmaron negativos e impresiones. Destacan Manuel Torres, Antonio Carrillo, Manuel Ramos, José María Lupercio, María Ignacia Vidal y Antonio Cortés, pintor y jefe del Departamento de Arte Colonial Retrospectivo.<sup>5</sup> A ellos hay que aunar las imágenes de fotógrafos profesionales que ingresaron a las colecciones por diferentes motivos. Su exhibición en Moneda 13 constituye una vía de entrada para explorar el papel asignado al medio dentro de las políticas culturales de entresiglos, determinada por la voluntad de formar parte de la recomposición de la historia universal, que en apariencia daba cabida y hacía comprensibles las diferencias nacionales bajo la óptica de los valores compartidos dictados desde los centros de poder. El sustento fue el espejismo del progreso.

### POLÍTICA TRAS LAS VISTAS

En 1884 Armand Dupin de Saint André publicó sus impresiones acerca del viaje que realizó al país,<sup>6</sup> comisionado por los ministerios franceses de Instrucción Pública y del Interior. El objetivo aparente era estudiar la situación de la educación y las condiciones de los establecimientos de caridad, aunque no se puede descartar una agenda secreta, ya que apenas se restablecían las relaciones diplomáticas entre ambos países, interrumpidas con la derrota del Segundo Imperio. En su descripción del museo, Dupin menciona las fotografías de monumentos descubiertos por “nuestro sabio compatriota, el Sr. Charnay [que] decoran una galería”, la cual conducía al patio donde se encontraban las antigüedades, meta de su visita (Dupin, 1884: 167). Dos años antes, Gumersindo Mendoza y Jesús Sánchez (1882: 62-63) habían publicado el catálogo de las colecciones de historia y arqueología, donde indicaron la presencia de “vistas de algunas ruinas antiguas del país”, las cuales deben de corresponder a las referidas por el francés, aunque no reconocieron la autoría del explorador Désiré Charnay.

¿Por qué la discrepancia? La mayoría de los relatos de viajeros que tanto han nutrido la historiografía decimonónica dedicaron alguna página a la visita al museo; comprensiblemente se centraron en la descripción de los monumentos del pasado prehispánico, las reacciones y reflexiones que suscitaban, haciendo una somera alusión a las pinturas y reliquias del México independiente y a los materiales de antropología, ignorando una gran cantidad de objetos.<sup>7</sup> Entonces como ahora, lo que hacía diferente al país ante los ojos de los extranjeros era el pasado remoto, el misterio de la procedencia de los pueblos que lo habitaron y su relación con la versión eurocéntrica sobre el origen del ser humano. En cambio, los diversos catálogos y guías que se hicieron en el museo —desde el publicado en 1882 hasta la reseña histórica de Castillo Ledón de 1924— reseñan de manera breve las fotografías que formaban parte integral de la museografía, sin desarrollar un discurso sobre

sus cualidades. Además de estas consideraciones, Dupin debe ser analizado, en particular, a la luz de la fuerte polémica que se suscitó en 1880 en la prensa y el Congreso por el contrato celebrado entre la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública y Charnay, auspiciado por Pierre Lorillard, un rico industrial franco-estadounidense, justo en el momento en que se negociaba el restablecimiento de las relaciones diplomáticas.

En el debate, estudiado y reproducido por Clementina Díaz de Ovando, resulta claro que el punto central fue el cuestionamiento del Ejecutivo —es decir, Porfirio Díaz en el último año de su primer mandato—, al impugnar su facultad constitucional para realizar un acuerdo que ponía en entredicho “el decoro nacional”, puesto que afectaba las raíces de la historia y la identidad. El Congreso no aprobó la exportación de objetos propuesta en el convenio, pero tampoco está claro cómo se solucionó el conflicto.<sup>8</sup> En represalia, Charnay publicó en España, en 1884 —el mismo año que Dupin—, una reseña negativa acerca del establecimiento, que acaso visitó por última vez en 1881 antes de su reordenación: “[...] propiamente dicho, no es rico, o al menos lo que se ve no tiene nada de particular [...] Verdad es que me han dicho que el museo no está en orden, que no hay nada clasificado, que falta espacio y que hay muchísimas cajas llenas de objetos preciosos [...]” (Charnay, 1884: 271-272).

Esta situación tal vez influyó en el catálogo de Mendoza y Sánchez, quienes en la sección de Arqueología reseñaron una “[...] colección de objetos de barro, formada por Mr. D. Charnay en diversas localidades del país últimamente explorados por él [1880-1881]”, si bien no acreditan las fotos del corredor.<sup>9</sup> Las imágenes en cuestión pueden tener dos procedencias. Entre 1858 y 1860 Charnay fotografió las ruinas y vestigios de Mitla, Palenque, Chichén Itzá, Uxmal e Izamal, que publicó en París, en gran formato, en 1862. Poco después, entre 1865 y 1866, Julio Michaud editó en México un álbum con una versión reducida de esas imágenes y obsequió a los emperadores un ejemplar. Es posible que ellos lo incorporaran a uno de sus proyectos favoritos: el Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia, que Maximiliano mandó establecer en 1865 (Casanova, 2005: 14). Una segunda posibilidad se refiere a las imágenes entregadas por el propio Charnay al museo, como se preveía en el mencionado contrato de 1880. Cualquiera de las dos series cumple la función de hacer presente las ruinas, desconocidas por casi todos los visitantes, contextualizando algunos de los objetos que se exhibían en las salas principales.<sup>10</sup> Subyacían otros mensajes: el peso político del patrimonio en la configuración del Estado y la relevancia política y económica que implicaba la reanudación de las relaciones con Francia.

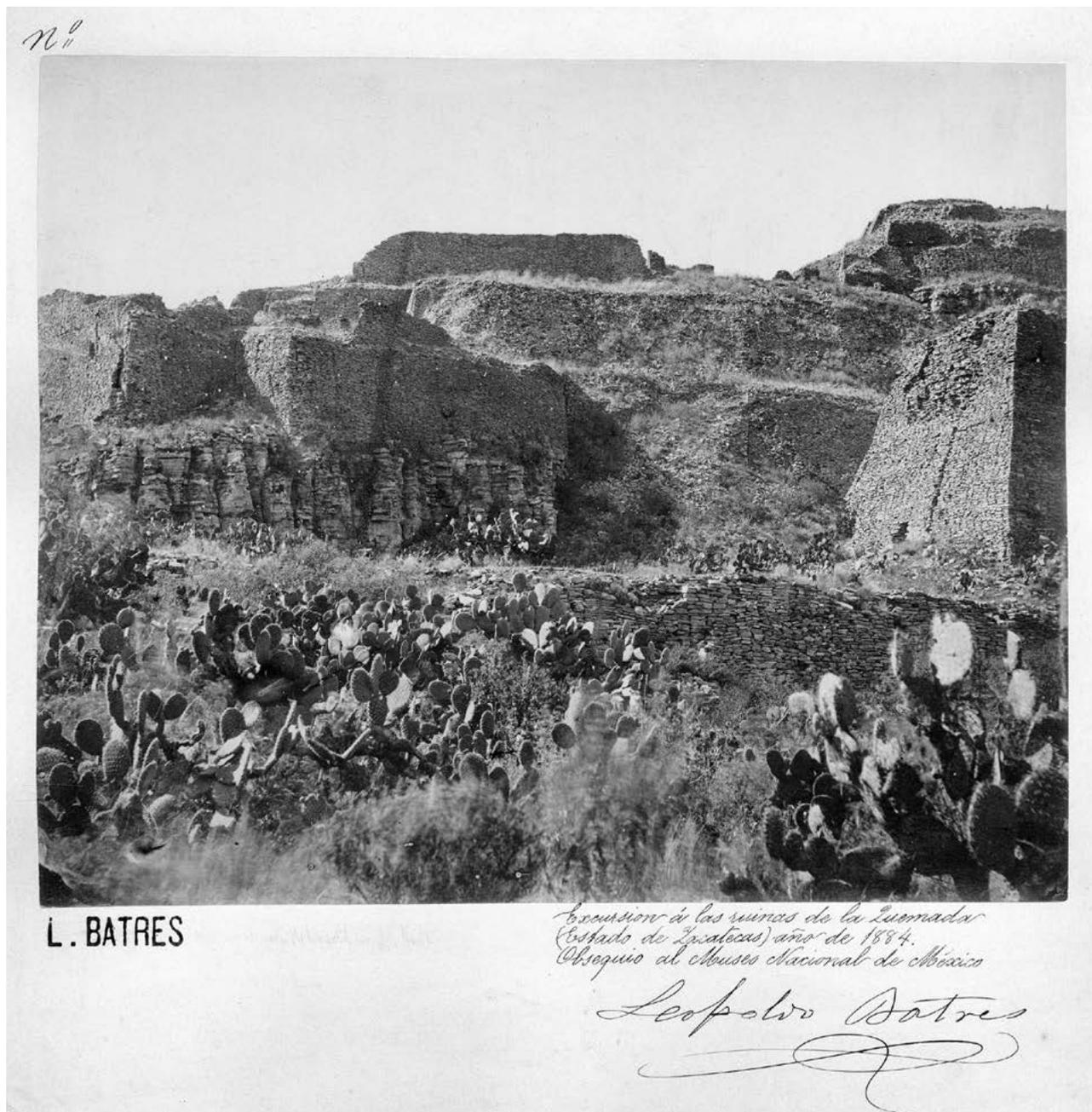


Désiré Charnay (fotógrafo) y Julio Michaud (ed.), Interior de la casa del cura, Mitla, Oaxaca, ca. 1858, impresión a la albúmina. Ésta pudo ser una de las fotografías que adornaban la galería que comunicaba al patio con antigüedades, mencionada por Dupin en 1884 **Fotografía** © Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 317534

### SITUAR LAS RUINAS

Con los años, el peso documental de las fotografías de vestigios se fue reforzando en las salas y los confines geográficos de los monumentos prehispánicos se fueron ampliando, debido en gran parte al cabildeo y las facilidades brindadas por algunos estados. Así, la colección incluyó detalles de otros sitios en la península donados por el gobierno de Yucatán, vistas de monumentos en Campeche y Michoacán, así como de las rui-

nas de Papantla y La Quemada. Estas últimas pueden tener dos atribuciones: la publicación de Leopoldo Batres, acompañada de siete impresiones a la albúmina realizadas por Agustín Barraza, como resultado de la exploración llevada a cabo en 1884 por el arqueólogo, quien identificó el sitio con Chicomostoc; o la serie de fotografías, de gran calidad, editadas por Hierro y José A. Bonilla alrededor de 1890.<sup>11</sup> La descripción de la guía de 1906 permite suponer que se trata del álbum de estos últimos.



Agustín Barraza y Leopoldo Batres, *Excursión a las ruinas de la Quemada (estado de Zacatecas) año de 1884*, Zacatecas, 1884, impresión a la albúmina. Si bien la foto sólo lleva la firma de Batres, el texto que acompañó el *Álbum de las ruinas de Chicomostoc* que publicó el futuro inspector y conservador de Monumentos Arqueológicos de la República consignaba el crédito de Barraza. Éste es un ejemplo de los materiales que fueron ampliando los confines del pasado prehispánico en el Museo Nacional **Fotografía** © Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 416204

En febrero de 1907 *El Imparcial* describió los problemas de espacio que vivía el museo, acaso como parte de una estrategia para allanar el camino hacia la separación de la sección de Historia Natural. En la planta baja aparentemente se mezclaban “[...] la colección de vaciados en yeso de monumentos arqueológicos notables; modelos de madera en relieve y fotografías y dibujos de las ruinas más importantes del país, como Mitla, Yucatán y Xochicalco”. Si bien el sitio morenense fue descrito en 1777 por Juan Antonio Alzate y fotografiado por Pál Rosti alrededor de 1857 –y durante el Segundo Imperio por León Méhédin–, su incorporación al repertorio fotográfico del museo resultó tardía. Las imágenes tal vez provengan de la expedición realizada por Batres en 1886, dada la inclinación del inspector de Monumentos por llevar a cabo el registro visual de sus trabajos. Al año siguiente estuvieron allí Eduard Seler y Antonio Peñafiel, quienes, auspiciados por la Secretaría de Obras Públicas, llegaron con un equipo para reproducir los monumentos a través de planos,

dibujos, acuarelas, moldes y fotos (López, 2001: 293); sabemos también que Caecelie Seler-Sachs, esposa del investigador alemán, practicó la fotografía y que ambos obsequiaron materiales a la institución.

Una serie de 33 imágenes sobre Mitla y 25 de Palenque, captadas por el fotógrafo estadounidense Charles B. Waite y adquiridas en noviembre 1901, adornaban los muros de la Sala de las Columnas (*Breve guía...*, 1906: 16). El tamaño grande de las impresiones –60 x 50 cm– fue un elemento determinante, pues en esa proporción era posible admirar “la belleza de su arquitectura”, además de permitirles competir con las vastas dimensiones de la sala (AGN, Fondo Instrucción Pública, Museo, c. 149, exp. 26). La adquisición, promovida por la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, fue consultada con Batres como inspector de Monumentos; Manuel Urbina, director del establecimiento, y Jesús Galindo y Villa, entonces ayudante de Historia, quien opinaba que sería una adquisición importante, aunque recordaba:



Hiero y Bonilla, *Paredes exteriores del Alcázar*, La Quemada, Zacatecas, ca. 1890, impresión a la albúmina. Aunque para entonces sabemos que ya se exhibían fotografías en el museo, no se realizó un registro sistemático de las salas, muy probablemente por la dificultad de las condiciones de luz. Quizá las primeras imágenes son las que llevó a cabo Alfred Briquet en la Galería de Monolitos a finales de la década de 1880 **Fotografía** © Sinafo-INAH, Conaculta, México, inv. 455435

[...] Tenemos expuestas al público, las dos excelentes colecciones fotográficas de ruinas de aquellas regiones del País, una de las cuales es la obtenida por el explorador Francés Mr. Charnay; y la otra es la obsequiada por el gobierno de Yucatán al Federal, y que se exhibieron en la exposición Histórico-Americana de Madrid, de 1892. La colección del Sr. Waite, vendrá á completar las dos anteriores, y de esta suerte, se conocerán mejor aquellos notables monumentos y al mismo tiempo se estudiarán con más detalle, por quienes o no las conocen personalmente, o no pueden emprender un largo viaje (AHMNA, vol. 257, 9597, exp. 124, ff. 319-325).

Con estas breves líneas, Galindo y Villa confirmó dos elementos fundamentales para comprender la estrategia de uso de las fotografías en el museo: posicionar geográfica y visualmente los monumentos arqueológicos para el espectador común y facilitar su estudio para el investigador en la comodidad del gabinete. Sin embargo, las imágenes también eran –y son hoy en día– testimonio de las expectativas del público, especializado o no, acerca de las riquezas, posibilidades y enigmas del pasado.

#### ILUSTRAR LA HISTORIA

En los salones dedicados a la historia se exhibieron fotografías que se apoyaban en los ricos acervos sobre el virreinato, resultado de la desamortización, aunque limitados en la representación de la nación a partir de la Independencia. En 1906 se describía un facistol con los “retratos fotográficos de todos los gobernantes de México Independiente, desde el 28 de septiembre de 1821 hasta la época actual”, es decir, el gobierno de Porfirio Díaz (*Breve guía...*, 1906: 39). La referencia debe ser a la serie editada por Antíoco Cruces en 1884 con 53 retratos, cuyo punto de partida fue la “[...] galería de personas que han ejercido el mando supremo de México con título legal o por medio de la usurpación”, publicado por la prestigiosa firma de Cruces y Campa en 1874 y que en su momento suscitó un debate sobre los derechos que podían tener sobre la reproducción mecánica de óleos (Massé, 1998: 51-52). Quizá también estaban en juego los derechos sobre la imagen de los héroes y villanos de la historia nacional.

Asimismo se mostraban los retratos de Maximiliano y Carlota, los cuales habían sido trasladados de la Academia de San Carlos, junto a la fotografía que consagraba el momento en que se ofreció la corona a Maximiliano y la serie de 18 retratos iluminados que desplegaban la servidumbre y los uniformes de la corte del Segundo Imperio (AHMNH, serie Antiguo Museo, s.f.). Su presencia confirma el interés, ambiguo desde el punto de vista político, que suscitaba este episodio tanto entre los profesores del establecimiento como entre el público visitante, deslumbrado aún por la pompa imperial. Con el transcurso de los años se fueron agregando otros personajes de la historia nacional que no alcanzaron la gloria del óleo.



Autor no identificado, *Sala con maquetas y fotografías en el Museo Nacional, ciudad de México, ca. 1910*, impresión tardía en plata gelatina. En esta sala de Moneda 13 se exhibían maquetas de diversos sitios, yesos, reproducciones de códices y fotografías, aunque la atención se centraba en las reconstrucciones de sitios y templos, como muestra la imagen. En primer plano vemos el modelo en madera del templo de Xochicalco, realizado bajo la dirección de Antonio Peñafiel, y atrás se distinguen algunas de las imágenes compradas a Charles B. Waite en 1901. La perspectiva permite comprobar la presencia que daba la ampliificación a las impresiones

**Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:DCXXXIII-36

#### TIPOS DEL PAÍS

El retrato fotográfico fue una de las vías con que contó el mundo científico decimonónico para estudiar y comparar la diversidad étnica. Así, en octubre de 1895, con motivo de la celebración del XI Congreso de Americanistas en México, en el museo se arregló una muestra antropológica que se mantuvo por años. Entre esqueletos y cráneos –reales y en yeso–, “cuadros de observaciones”, dibujos, utensilios e indumentaria, se presentaron “colecciones fotográficas de tipos de diversas razas que pueblan el país”, como señaló el literato Enrique Olavarría y Ferrari (1896: 39, 45). Los encargados de la sección de Antropología, el biólogo Alfonso L. Herrera y el doctor Ricardo Cícero, elaboraron un catálogo que se obsequió a los concurrentes al evento. Dado que las fotografías provenían de los envíos a la *Exposición histórico-americana* celebrada en Madrid en 1892 –con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América–, los autores optaron por copiar las explicaciones sobre los diversos grupos étnicos redactadas para esa ocasión por Francisco del Paso y Troncoso, entonces director del museo. En 1901 se consignaba que en los muros del Salón de Antropología y Etnología había una “colección de copias fotográficas de tipos del país”, junto a dibujos y cuadros de observaciones (Galindo, 1901: 35).

En este contexto resulta evidente que las fotografías exhibidas –muchas de las cuales se conservan en la Fototeca Nacional– ostentaban una pátina científica, si bien cuando las estudiamos observamos efigies posadas que guardan un vínculo más estrecho con las convenciones del retrato de estudio que con los parámetros que se iban decantando para las investigaciones antropométricas. En la práctica se operó



Hermanos Ghémar, *Traje de gala del jefe de servicio* (izq.) y *Traje para cenas, bailes y veladas del jefe de servicio* (der.), ca. 1864, Bruselas, impresión a la albúmina coloreada. Como parte de la parafernalia del Segundo Imperio en el museo, se exhibieron imágenes de uniformes utilizados en el complejo ceremonial de la vida cortesana de Maximiliano y Carlota. Los autores eran fotógrafos de la corte belga y es posible que fuera un ejemplo de los uniformes empleados allá para que sirvieran de modelo a la emperatriz **Fotografías** © Leonardo Hernández, Museo Nacional de Historia, 10-102983 y 10-106852

una resignificación de la experiencia retratística. Lo relevante era que aparecían como prueba de la enorme tarea que enfrentaba el Estado para educar y acercar a la modernidad a los numerosos grupos étnicos. Una función más cercana al ámbito científico se puede observar en el segundo salón, destinado a la teratología, donde se exponían “ejemplares conservados en alcohol, otros disecados y otros representados por fotografías” (*ibidem*: 36), que en 1906 eran descritos como “una colección de fotografías de notables anomalías anatómicas” (*Breve guía...*, 1906: 30).

Muchas imágenes fueron enviadas por los gobiernos estatales o los eruditos locales en respuesta a las convocatorias difundidas por la federación y las sociedades científicas, y resultaron decisivas para conformar los corpus mostrados en los eventos donde el país figuró en la arena internacional, en especial la exposición de Madrid y las celebraciones por el centenario de la Independencia. Al revisar los expedientes del Museo Nacional, se aprecia que tanto la entrada por donación o compra como la voluntad de conformar colecciones fotográficas se concentraron alrededor de estos dos eventos.

En la *Guía para visitar los salones de historia de México*, publicada en ocasión del citado Congreso de Americanistas, Jesús Galindo y Villa (1901: 122-127) escribió que en la cuarta sala había una sección de fotografía, “dispuesta en facistoles

o cuadros centrales”, con un total de 207 piezas relativas a “Arqueología, Arquitectura, Etnografía, Indumentaria y Arte pictórico”. En este caso las imágenes estaban numeradas y referidas en breves cédulas que identificaban el motivo representado: paisajes, vistas, monumentos antiguos y “tipos étnicos modernos”.

Llegamos a otro de los puntos nodales del concepto documental: el anclaje de la imagen por el texto. Qué se ve, dónde y cuándo debían ser explicitados, ya que la mayoría de los visitantes no contaban con los referentes visuales y culturales que les permitieran situar lo que miraban. La autoridad del museo –de los profesores, si se quiere– vinculaba las imágenes con un sistema de significación, dotando de sentido y estableciendo los nexos con el conjunto de los objetos exhibidos.

En los documentos de la época no se encuentra referencia a los autores, pero el montaje de las imágenes en cartones, que llevaban impreso el nombre del estudio –característico del retrato finisecular–, aporta nombres y direcciones de varios estados: Fotografía Guerra para Yucatán, Octaviano de la Mora para Jalisco, Desiderio Lagrange para Nuevo León, Hierro y Bonilla para Zacatecas, Celerino Gutiérrez para Michoacán, Antonio W. Rieke para Chiapas y Alfredo Laurent para Sonora (Casanova y Konzevik, 2006).

## DESDE EL PRESENTE

Sabemos que los primeros fotógrafos mostraron ejemplos de su trabajo en aparadores a la entrada de sus estudios. Durante algunos años fue la manera de familiarizar al público sobre las bondades de la lente, centradas en la fe testimonial del medio: el total parecido “con el original”, como con frecuencia se llamó al sujeto retratado, una tradición que, por cierto, sobrevive hasta nuestros días. Éstos fueron los primeros ámbitos de exhibición, como también lo fueron los bazares, donde se colocaba en las vitrinas algún álbum o edición para promover su venta, y las asociaciones científicas que ubicaban ante la audiencia el registro de algún descubrimiento. En todos estos casos se observa una transparencia entre el sujeto u objeto fotografiado y la imagen obtenida, sustentada en la certidumbre del registro visual como espejo fiel de la realidad. Una relación perfecta, lejana de lo que hoy consideramos como una exposición fotográfica, la cual pone el énfasis

en la interpretación autoral, que con frecuencia es doble: la del fotógrafo y la del curador. Esto se debe a que nuestra cultura visual se ha modificado, y los parámetros desde los que juzgamos “lo documental” se han trastocado. Vemos con ojos benignos la ingenuidad de nuestros antepasados o juzgamos con severidad las representaciones de los grupos étnicos en el museo. Sin embargo, en los espacios museísticos no especializados en arte siguen vigentes muchas de las prácticas y usos de la imagen que hemos visto, sin que incida el hecho de que se trate de fotos históricas o contemporáneas.<sup>12</sup>

Al final del recorrido podemos apreciar la procedencia heterogénea de las imágenes exhibidas y una práctica museográfica incipiente que recurre a los materiales que se encontraban accesibles. La estructura expositiva es concurrente a la estructuración del Estado porfiriano, que proclamaba sus raíces en la nación esbozada en el Museo Nacional, cumpliendo así un objetivo propagandístico. Como era usual en la época,



Autor no identificado, Sala de exhibición de diversos materiales de la historia antigua de México, lugar no identificado, ca. 1900, impresión a la albúmina. Posiblemente se trate de uno de los salones del antiguo museo, tal como fue descrita por el cubano Mario García Kohly en 1897, aunque también puede corresponder a la Exposición histórico-americana de Madrid. Este autor menciona “grandes atriles giratorios de ébano” que le parecían “álbums de enormes cuyas hojas son fotografías de los objetos expuestos en la Galería de Monolitos”, exhibidos junto a escudos, panoplias y vitrinas con objetos imposibles de identificar **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).JNAH-CANON: F01A\_00756\_1

observamos paredes y vitrinas repletas de objetos e imágenes, en un montaje que mezclaba géneros y técnicas. Apartadamente se configuraría la ausencia de una narrativa —un guión— que diera sentido a la inclusión de fotos. Sin duda hay mucho de cierto en ello, y corresponde a la ubicación de la fotografía como artefacto visual, en las orillas de la narrativa histórica propuesta por el museo, que apostaba todo a la explicación científica en los departamentos de Arqueología, Antropología y Etnografía, así como a la reconstrucción de las etapas oficiales de la historia patria. A la vez, promovía la reacción emocional del público nacional y extranjero ante los vestigios prehispánicos o las reliquias de los héroes nacionales.

Curiosamente se observa una disociación entre los registros de las salas, que dan poca importancia a las fotografías exhibidas, y el sitio que el medio fue ganando de manera paulatina en la disposición museográfica a través de grandes ampliaciones y muebles diseñados para mostrar numerosas imágenes a manera de álbumes (García, 1897). En este contexto, propongo que durante décadas la fotografía se liberó de la pesada carga de los significados patrimoniales asignados, por ejemplo, al llamado “Calendario azteca” o al estandarte guadalupano que tomó el Padre de la Patria al iniciar la Independencia. Desde allí se pueden explorar la diversidad de prácticas y las sutiles interpretaciones de lo documental en las cuantiosas colecciones que nos legó el Museo Nacional ✦.

\* Dirección de Estudios Históricos, INAH

## Notas

<sup>1</sup> La fuente básica para este trabajo es el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA), cuyo rescate inició María Trinidad Lahrigoyen y que ha continuado con un programa de catalogación y conservación para facilitar su consulta; también son fundamentales las guías elaboradas en el museo a partir de 1882, el catálogo de la Fototeca Nacional y el de la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos.

<sup>2</sup> No fue hasta la década de 1970 cuando se comenzaron a apreciar estos materiales, un proceso que requirió tiempo para cuajar en el Sistema Nacional de Fototecas del INAH, en 1993.

<sup>3</sup> Por ejemplo, para la *Exposición histórico-americana* el personal del Taller de Fotografía de la Secretaría de Guerra y Marina realizó alrededor de 600 negativos de “antigüedades indígenas” para exhibirse en Madrid, en 1892.

<sup>4</sup> El Reglamento del Museo de 1907 estipulaba que la dirección determinaría los trabajos que ejecutarían el “dibujante, fotógrafo, fotograbador y moldeador”; el de 1919 consignaba que los talleres de Dibujo, Fotografía y Moldeado “auxiliarán previa anuencia de la Dirección [...] a todos los demás Departamentos”, y el de Fotografía dedicaría el tiempo disponible “en acopiar existencia de fotografías para la venta al público” (Castillo, 1924: 73, 113).

<sup>5</sup> El Reglamento de 1913 estipulaba que, entre las tareas del jefe del Departamento de Arte Industrial Retrospectivo, estaba “[...] tomar fotografías, dibujos o mol-

deados de los objetos mexicanos” correspondientes al tema, así como “vigilar los trabajos de los talleres de fotografía y moldeado y visar sus cuentas y facturas” (Castillo, 1924: 90).

<sup>6</sup> El texto me fue sugerido por José Antonio Rodríguez.

<sup>7</sup> Este breve recorrido se apoya en diversos textos que describen la visita al museo y sus salas como parte de la narrativa sobre el país, mencionando de paso la exhibición de fotos. Los autores llegaron con agendas disímiles y una procedencia heterogénea; sin embargo, todos vieron una oportunidad de mercado —y quizá de fama— en la publicación de su crónica.

<sup>8</sup> Es evidente que Charnay pudo llevar al recién fundado Museo de Etnografía de Trocadero, en París, objetos, moldes y fotografías; hoy forman parte del acervo del Musée du quai Branly. Por otra parte, el suceso tuvo repercusiones en la conservación y el manejo del patrimonio: en mayo de 1882 se inauguraron las secciones de Historia y de Arqueología del museo; en 1885 se creó el cargo de inspector y conservador de monumentos arqueológicos; finalmente, en mayo de 1897 se confirmó la propiedad de la nación sobre el patrimonio arqueológico.

<sup>9</sup> Hasta el momento no se ha localizado alguna imagen que muestre la galería con las fotos, aunque por fortuna se conservan en varios acervos del INAH —y en otras instituciones del país— ejemplares de las impresiones editadas por Julio Michaud. Por otra parte, en la Fototeca Nacional existe una serie de las fotografías entregadas por Charnay como resultado del viaje realizado entre 1880 y 1881.

<sup>10</sup> En 1901 Galindo y Villa dedicó una sección a “Fotografías”, donde hizo referencia a “30 fotografías directas tomadas por el explorador francés Mr. Désiré Charnay”.

<sup>11</sup> Un ejemplar del *Álbum* de Batres se conserva en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, y un conjunto de 18 láminas de Hierro y Bonilla se conserva en la Fototeca Nacional; en el reverso llevan esta leyenda: “Álbum fotográfico de las ruinas de la Quemada”, con la explicación de la vista.

<sup>12</sup> Basta pensar que, todavía hoy, en el Museo Nacional de Historia los acervos fotográficos se contemplan en la curaduría que estudia los documentos.

## Bibliografía

- Archivo General de la Nación (AGN), Fondo Instrucción Pública.
- Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA).
- Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia (AHMNH).
- Batres, Leopoldo y Agustín Barraza, *Álbum de las ruinas de Chicomostoc*, México, Tip de la Encarnación, 1884.
- Breve guía descriptiva del Museo Nacional de México*, 4ª ed., México, Imprenta del Museo Nacional, 1906.
- Casanova, Rosa, “La fotografía en el Museo Nacional y la expedición científica de Cempoala”, en *Dimensión Antropológica*, año 15, vol. 42, enero-abril de 2008.
- \_\_\_\_\_, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en Emma Cecilia García (coord.), *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, México, Lunberg, 2005.
- \_\_\_\_\_, “Memoria y registro fotográfico en el Museo Nacional”, en *Alquimia. El Museo Nacional en el imaginario mexicano*, núm. 12, mayo-agosto de 2001.
- \_\_\_\_\_, y Adriana Konzevik, *Luces sobre México. Catálogo selectivo de la Fototeca Nacional del INAH* (con CD interactivo), México, INAH/RM, 2006.
- Castillo Ledón, Luis, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1825-1925*, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924.

Charnay, Désiré, "Mis descubrimientos en México y en la América Central", en *América pintoresca. Descripción de viajes al nuevo continente*, Barcelona, Montaner y Simón, 1884.

Díaz de Ovando, Clementina, *Memoria de un debate (1880)*, México, UNAM, 1990.

Dupin de Saint André, Armand, *Le Mexique aujourd'hui. Impressions et souvenirs de voyage*, París, Librairie Plon, 1884.

*El Imparcial*, 24 de febrero de 1907.

Galindo y Villa, Jesús, *Breve noticia histórico-descriptiva del Museo Nacional de México*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1901.

\_\_\_\_\_, *Catálogo del Departamento de Arqueología del Museo Nacional*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1897.

\_\_\_\_\_, *Guía para visitar los salones de historia de México*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1895.

García Kohly, Mario, *En la patria de Juárez*, México, Aurelio de Cardona, 1897.

Garrigan, Shelley E., *Collecting Mexico. Museums, Monuments, and the Creation of National Identity*, Minnesota, University of Minnesota, 2012.

Herrera, Alfonso L. y Ricardo E. Cicero, *Catálogo de la Colección de Antropología del Museo Nacional*, México, Museo Nacional, 1895.

Lombardo de Ruiz, Sonia, *El pasado prehispánico en la cultura nacional (Memoria hemerográfica, 1877-1911)*, 2 vols., México, INAH, 1994.

López Luján, Leonardo, "La arqueología del Epiclásico en el centro de México", en *Descubridores del pasado en Mesoamérica*, México, Turner/Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2001.

Massé Zendejas, Patricia, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998.

Mendoza, Gumersindo y Jesús Sánchez, *Catálogo de las colecciones histórica y arqueológica del Museo Nacional de México*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1882.

Montes, Thalía, "Los dibujantes del Museo Nacional", en A. Saborit y C. Zarebska (eds.), *Museo Nacional de Antropología, 50 aniversario*, México, INAH-Conaculta, 2014.

Olavarría y Ferrari, Enrique, *Crónica del XI Congreso Internacional de Americanistas*, México, Imprenta y Litografía La Europea, 1896.

Saborit, Antonio y Carla Zarebska (eds.), *Museo Nacional de Antropología, 50 aniversario*, México, INAH-Conaculta, 2014.



Atribuida a José María Lupercio, *Sala del Departamento de Etnografía del Museo Nacional, ciudad de México, ca. 1920*, impresión en plata gelatina. En las salas etnográficas se mostraban ejemplos de indumentaria, utensilios, armas y objetos rituales de diversos grupos indígenas del país; algunos de los materiales en esta imagen pueden ser reconducibles a la etnia de los wixárikas, mejor conocidos como huicholes. Las fotografías de gran formato al fondo parecen formar parte de la serie de tipos populares ejecutada por Lupercio cuando trabajaba en Guadalajara, antes de ser jefe del Taller de Fotografía del museo, puesto que ocupó entre 1917 y 1929. La fotografía se incluyó en la *Historia* de Luis Castillo Ledón como "Departamento de Etnografía aborigen, sala 6a" **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01A\_00068\_A



Autor no identificado, *Sala de la "Exposición complementaria de la obra en prensa relativa a la población del Valle de Teotihuacán, representativa de las que habitan la mesa central", ciudad de México, ca. 1920*, impresión tardía en plata gelatina. Si bien no es posible determinar que la muestra se presentó en el Museo Nacional, sí se puede afirmar que se trata de la célebre obra de Manuel Gamio, cuyo programa proponía una mirada interdisciplinaria al tema, que dio ricos resultados en diversas áreas del conocimiento y la cultura. Las fotografías de las pirámides ocupan una posición central y debieron ser obra de Juan Aguiluz o Eguliz, quien realizó la mayor parte del trabajo fotográfico del proyecto; destacan, al lado de dibujos, maquetas, muestras de arte popular y vestigios teotihuacanos **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:SN\_4

# La primera calle de Moneda que lleva al Museo Nacional de las Culturas

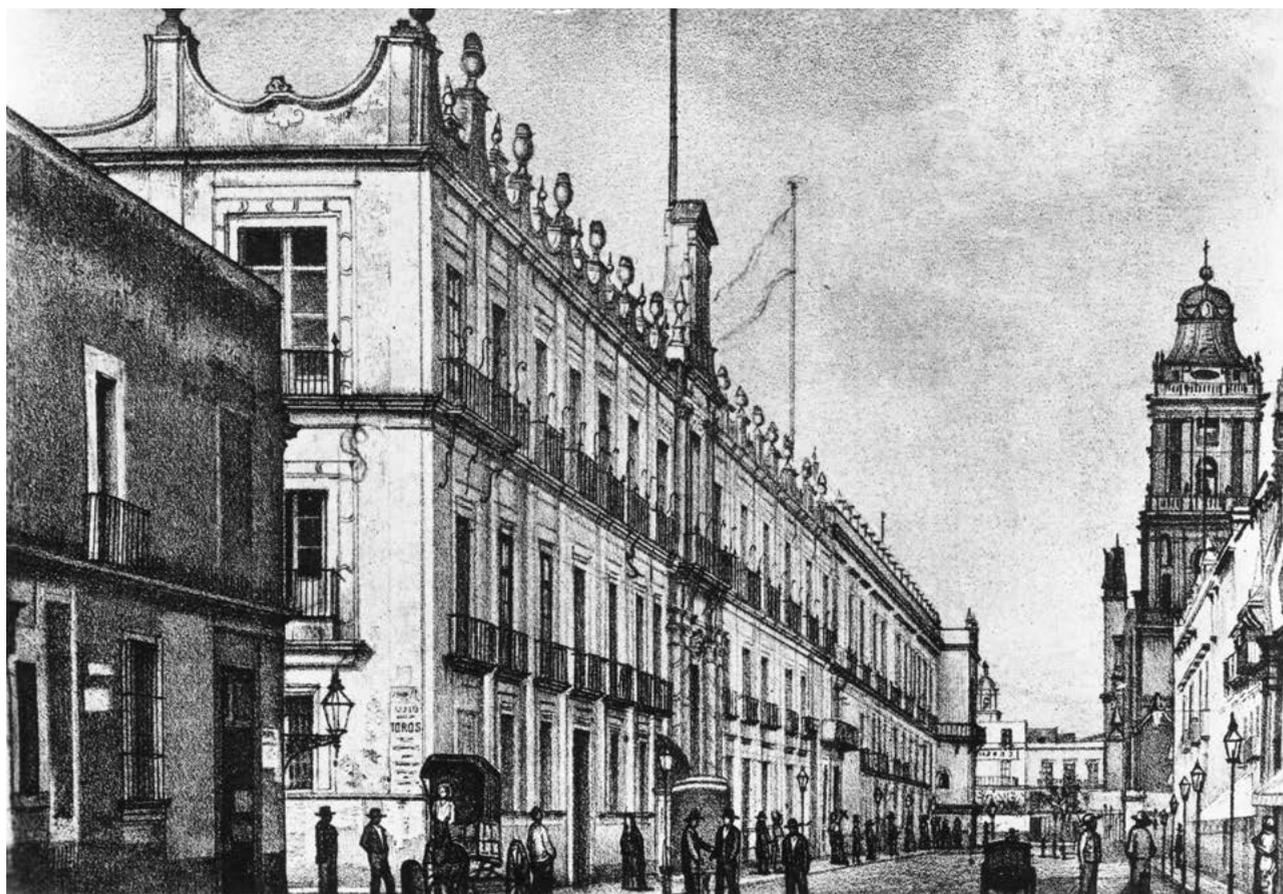
Armando Ruiz Aguilar\*

**El céntrico asiento tradicional del poder en México** ha sido el Palacio Nacional, limitado al norte por la calle de Moneda, así como por las calles de Correo Mayor, Corregidora y Plaza de la Constitución. En él se alojan las secretarías de la Presidencia, de Hacienda y Crédito Público, el Estado Mayor Presidencial y el INAH, por medio del Museo Nacional de las Culturas.

En origen se llamó calle del Arzobispado, pero al instalarse la Ceca cambió a calle de La Moneda, que se originaba en la confluencia de la Plaza de la Constitución y del Sagrario Metropolitano; de hecho, fue de las primeras calles en poblarse tras la victoria de las huestes de Hernán Cortés. En el siglo XIX, frente a esta calle estuvo el monumento hipsográfico a Enrico Martínez –El Nivel–, que medía el nivel de las aguas de los lagos cercanos de Texcoco, Zumpango, Tacuba y Azcapotzalco.

A lo largo de esa calle se ha trazado una ruta turística cultural, universitaria y de bohemia representada por las cantinas de su entorno: El Nivel, El Río Duero, La Potosina, El África y El Nuevo León, así como por los inmuebles educativos y culturales que también circundan o circundaron el Palacio Nacional, señalados a continuación como inmuebles vecinos culturales del Museo Nacional. De ese modo se entenderá el entorno histórico social del sitio de acceso al actual Museo Nacional de las Culturas:

En 1551, en Seminario y Moneda se edificó la Real y Pontificia Universidad, obra del virrey Antonio de Mendoza y del obispo Juan de Zumárraga, convertida en cuartel por el virrey Venegas; luego del triunfo republicano, el presidente Valentín Gómez Farías decretó su extinción. En la actualidad ese



Ciudad de México, esquina de las calles de Moneda y Seminario; a un costado, el Palacio Nacional **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:DXIII\_030

inmueble en reconstrucción espera albergar al Programa de Estudios sobre la Ciudad (PUEC), dependiente de la UNAM. En la segunda mitad del siglo XIX en sus accesorias se fundó un café y luego la cantina El Nivel, la más antigua del país desde la era de Antonio López de Santa Ana. Durante más de 150 años allí se reunieron presidentes, escritores, burócratas, académicos, periodistas, turistas, artistas, Fidel Castro, así como estudiantes de las cercanas Academia de San Carlos (UNAM) y de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Adosado al inmueble universitario está el Museo del Ex Arzobispado, cuyo espacio formó parte del Templo de Tezcatlipoca; hasta el siglo XIX fue casa habitación de los arzobispos de la Iglesia católica y hoy se halla a cargo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Cuenta con el atractivo turístico-cultural de sus visibles escalerillas prehispánicas y porque ahí, según la conseja popular, estuvo Juan Diego para entregar al obispo Zumárraga su tilma estampada con la imagen de la Virgen de Guadalupe, además de que fue el lugar de prisión y muerte del primer protomártir de la Independencia: José Primo de Verdad y Ramos, síndico del ayuntamiento.

Ubicada en Moneda y Primo de Verdad, bajo el resguardo de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), estuvo la primera imprenta del continente americano bajo su impresor Juan Pablos, a instancias del virrey Antonio Mendoza y de fray Juan de Zumárraga. Ésta ocupó el inmueble que también se conoció como la Casa de las Campanas porque en ese sitio se fundieron varias de las campanas de la Catedral.

Localizado en la segunda puerta del bloque del Palacio Nacional se encuentra el Museo Nacional de las Culturas,

área que antes fue la Casa Negra de Moctezuma, Casa de Moneda o Ceca (1734), donde se fabricaban las monedas de uso corriente. Después de la Independencia ocupó otros domicilios. Desde 1848 el inmueble que había ocupado la Casa de Moneda fue cuartel, Ministerio de Hacienda, Suprema Corte de Justicia de la Nación, bodega bibliotecaria y archivo universitario. En 1865 el emperador Maximiliano decretó que el Museo Público de Historia, Historia Natural y Arqueología se ubicara en la calle de Moneda.

A partir de 1906 se impartieron en el museo clases de antropología física, etnología y lenguas indígenas. En 1910 fue sede de la Escuela Internacional de Arqueología, asesorada por el antropólogo Franz Boas, y como parte de los festejos por el Centenario de la Independencia fue abierto como Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. En 1931 se le declaró monumento nacional; en 1944, Museo Nacional de Antropología, y desde 1966 se le conoce como Museo Nacional de las Culturas, dedicado a la exhibición de objetos de culturas pretéritas y presentes mundiales. La Escuela Nacional de Antropología e Historia inició en 1942 sus labores, y en 1959 ocupó el cercano edificio del Mayorazgo de Guerrero, que antaño también albergó por un tiempo al Conservatorio Nacional de Música. De modo que la importancia básica de la calle de Moneda es que ofrece la entrada a diversos recintos culturales, educativos y artísticos del entorno del Palacio Nacional, entre los que sin lugar a dudas destaca el Museo Nacional de las Culturas ❖

\* Centro INAH Veracruz



Calle de Moneda, Museo Nacional **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:0019-85

# Recuerdo del Museo de Antropología en la calle de Moneda 13

Tomás Zurián\*

En 1949, apenas cumplidos los 13 años de edad, asistí por primera vez a una clase de dibujo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Antigua Academia de San Carlos. Mi madre me llevaba por las mañanas y me recogía al mediodía. Sin embargo, esto sólo duró unas semanas porque, avergonzado de que todos los días me vieran llegar de la mano de mi madre, tuve que imponerme a los prejuicios en un tímido arranque de independencia y comencé a asistir orgullosamente solo. Lo cierto es que, hace 65 años, ir desde la colonia Roma Sur hasta poco más allá del Zócalo, a la calle de Academia, en pleno corazón de La Merced, no dejaba de tener algunos riesgos.



Vista del convento de Santa Inés desde un balcón del Museo Nacional Fotografía © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:M-150

En 1950, cuando se supuso que mi vocación por la pintura ya se había definido, me inscribí a la carrera de maestro en artes plásticas, con especialidad en pintura. Uno de mis entrañables maestros en el tercer año fue el arquitecto Alfonso Pallares, quien era un viejo sensacional, de los pocos que se permitían la libertad de bromear y echar relajo con los alumnos, pero a condición de que esto se realizara fuera de las aulas y del horario de clases. Además, Pallares poseía una inmensa cantidad de conocimientos sobre el arte universal, muchos de ellos sorprendentemente originales, y no sólo era un apasionado por la música clásica, sino que él mismo era un pianista exquisito y reconocido en ciertos medios internacionales. Con frecuencia yo lo visitaba en su casa de la colonia Condesa, donde en una ocasión, sentado frente a un gran piano de cola en su biblioteca desbordante de libros, me interpretó el primer movimiento de la *Quinta sinfonía* de Beethoven a ritmo de mambo, que se escuchaba magnífica.

La materia que nos impartía era la de arte prehispánico. Además de las clases que nos daba en el salón de la Academia –por medio de un enorme aparato proyector de cuerpos opacos–, de manera periódica nos llevaba de visita al Museo Nacional, ubicado a una cuadra, en la calle de Moneda 13, cuyas esculturas precortesianas, precolombinas o prehispánicas –como se les designaba en aquella época, cuando el término “mesoamericano” aún no aparecía en la terminología arqueológica– sabía apreciar en grado supremo y con verdadera pasión, con la cual nos adentraba estéticamente en el análisis conceptual sobre la génesis formal de las obras en exhibición.

Para mí implicó un deslumbramiento conocer las monumentales piezas del arte mexica en aquel largo salón del fondo, al que se llegaba después de atravesar un amplio jardín sembrado de esculturas y que, por sus proporciones, por su ambiente húmedo y frío, por su iluminación inadecuada, no dejaba de producirnos cierto temor. Esta angustia muy pronto se disipaba cuando el maestro Pallares comenzaba, con calidez y convicción, a explicarnos sus conceptos sobre el sentido gravitatorio de las esculturas. Con un brazo alargado y el pulgar de la mano levantado frente a uno de nuestros ojos –el otro debía permanecer cerrado–, Pallares nos hacía establecer, mediante movimientos rítmicos y sincopados, las proporciones de tan soberbias piezas escultóricas. Ahí apren-

dimos de su palabra que la “forma” es “la apariencia del conflicto espacial de la materia”, frase que recuerdo con claridad meridiana: uno de sus innumerables y originales conceptos que vertía sobre las artes plásticas.

Mi primer contacto fue con la elegante planimetría de la Piedra del Sol, con su dinámica circularidad saturada de exquisitos relieves, en cuyo centro gravita un Nahuí Ollin. Después nos acercábamos a la inmensa mole de Coatlicue que, con su densa falda de serpientes, parecía ocupar la mitad del mundo; luego dibujábamos a Coyolxauhqui, con los cascabeles que pendían de sus mejillas, y a la volumétrica Xiuhcōatl. Ese recinto era llamado Sala de Monolitos, a mi juicio un concepto arrastrado por el modo insensible con que los ojos europeos veían estos prodigios y donde demostraban ese desprecio –cuando no su indiferencia– por aquello que no comprendían en términos simbólicos y menos estéticos, y que en el mejor de los casos las reducían a un primitivismo inocente, al no valorarlas como las esculturas monumentales y deslumbrantes que son, y que a la postre se aprecian hoy en el mundo entero.

Ya fuera al entrar o al salir del amplio vestíbulo nos topábamos con el enorme mural *Revolución* de Rufino Tamayo (1938), el único que podemos considerar dentro de los lineamientos formales e ideológicos de la pintura mural revolucionaria, de la que muy pronto el artista oaxaqueño tomaría distancia. Todos los días, durante los cinco años que duraron mis estudios en la Academia de San Carlos, debía atravesar el Zócalo entre prados y palmeras, en una larga diagonal que comenzaba en la esquina de 16 de Septiembre y terminaba en la primera calle de Moneda y, por ésta, en línea recta hasta la Academia. Siempre, invariablemente durante todo ese tiempo, me detuve en el umbral de acceso al museo para mirar al fondo mi admirada Piedra del Sol y, en el vestíbulo, el gran mural de Tamayo que ya preludiaba conceptos cromáticos y formales muy personales.

Terminados mis estudios en la Academia, en 1959 obtuve una beca del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la primera institución en México que inició el estudio de una novedosa disciplina o forma de conocimiento: la conservación y restauración de obras artísticas, fundada y dirigida en esa época por el restaurador Guillermo Sánchez Lemus, el cual, tras sus estudios en Roma, fundó una escuela para el aprendizaje de los conceptos estético-técnicos de la conservación de los bienes artísticos. Terminé mis rigurosos cuatro años de estudios y recibí del gobierno italiano una beca para estudiar en el Istituto Centrale de Restauo en Roma, bajo la dirección de dos grandes restauradores: Laura y Paolo Mora, de tan grata memoria.

A unas semanas de mi regreso a México, el maestro Adrián Villagómez, entonces director del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas del INBA y mi maestro en la clase de historia del arte mexicano en la Escuela de Restauración, me comunicó en una carta que había sido nombrado



Sala de Monolitos, Museo Nacional

Fotografía © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01A\_00537\_2



Patio del Museo Nacional Fotografía © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01A\_04865\_2



Museo Nacional **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:M-376

director de ese centro y que sólo se esperaba mi llegada para la toma de posesión.

La tarea de restaurar el patrimonio artístico mueble exhibido en los diversos museos del INBA —y en especial el acervo muralístico— se consideraba ardua, ya que la cantidad de murales que produjo el pujante movimiento revolucionario en tan poco tiempo era notable. De inmediato comencé a programar una serie de restauraciones murales en el Centro Histórico de la ciudad de México. Coincidentemente, dentro del conjunto de murales elegidos para su restauración se encontraba *Revolución*. Es probable que esta decisión haya surgido desde mi inconsciente, al recordar aquellas viejas visitas de mis años de aprendizaje en la Academia de San Carlos.

La experiencia de restaurar el fresco de Rufino Tamayo renovó nuestros deseos de aplicar los mejores principios de la teoría de la conservación, aunados a las nuevas y refinadas técnicas de restauración que había aprendido en Roma, complementadas con las experiencias que los restauradores del CNCOA habíamos obtenido a lo largo de varios años. Con estos procedimientos intervenimos murales de Diego Rivera en la SEP y el Palacio Nacional; de David Alfaro Siqueiros en el Hospital de la Raza; de Roberto Montenegro en el Ex Colegio

Máximo de San Pedro y San Pablo, así como murales de José Clemente Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria y en el Hospicio Cabañas de Guadalajara, Jalisco.

Muchos años más tarde, a principios de la década de 1960, Rufino Tamayo cerraría espacial y temporalmente su círculo estético-histórico al pintar un mural en el acceso del nuevo Museo Nacional de Antropología de Chapultepec, obra proyectada por Pedro Ramírez Vázquez, el renovador de la arquitectura mexicana. Resulta sorprendente que el propio artista pintara dos expresiones muralísticas radicalmente diferentes —a fin de cuentas son dos expresiones, una política y otra mítica, de la lucha del bien contra el mal— en sendos vestibulos de los dos ámbitos museísticos del INAH, convertidos ya en lugares de memoria.

Las visitas de mi adolescencia al Museo Nacional, y en especial a la llamada Sala de los Monolitos, que sin pretender ser escrupuloso debió llamarse Sala de las Esculturas Monumentales, dejaron honda huella en mi espíritu y me sensibilizaron para apreciar cuanto hay de bello y sublime en la vastedad de las creaciones artísticas mesoamericanas ✚

\* Conservador de obras de arte y pintor



Rufino Tamayo, *Revolución*, 1938, fresco, vestíbulo del Museo Nacional de las Culturas (antes Museo Nacional) **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:0301-064



Rufino Tamayo, *Dualidad*, 1964, vinelita sobre tela de lino, vestíbulo del Museo Nacional de Antropología **Fotografía** © Gliserio Castañeda, CNME-INAH

# Campos de memoria y museos de historia

José Pantoja Reyes\*

Los museos son, ante todo, “lugares de memoria”, espacios diseñados para la preservación de objetos naturales y culturales que el imaginario moderno define como dignos de conservarse (Nora, 1984-1992). Éstos constituyen un mundo objetual que puede pertenecer tanto al universo de “lo otro”, de una alteridad producto de un horizonte civilizatorio o temporal al que pertenecen los objetos, como de lo propio moderno. La discriminación significativa que guía hacia la formación de los acervos –las colecciones– convierte al museo en escenario de los trofeos del triunfo de la modernidad sobre la naturaleza, sobre “otras civilizaciones” o simplemente sobre el pasado. El museo es un recordatorio permanente de las pretensiones de perdurabilidad del proyecto moderno. Incluso hoy, cuando las posibilidades nihilistas crecen sobre nuestro futuro, no se hace un museo para promover el apocalipsis humano, sino que se crea para alertarnos de él –por ejemplo, el Museo Memoria y Tolerancia en la ciudad de México–. El museo nos ofrece así una perspectiva optimista sobre el tiempo, en cuanto que se pretende mostrar el triunfo del recuerdo sobre el olvido.

Sin duda la preservación es uno de los sentidos primordiales de estos lugares. Conservar en el museo forma parte de las tareas pedagógicas que el proyecto moderno se impone como labor emancipadora. El orden objetual, donde los objetos se convierten en signos de un campo de memoria,<sup>1</sup> condiciona y dirige la mirada del espectador: clasifica y demarca, definiendo fronteras, y proyecta las facetas del mundo moderno. La modernidad se ofrece a sí misma objetualmente en el museo. Sus visiones, imaginarios y recuerdos –recuerdos que, aunque no se tengan, se deberán tener– se asocian para configurar la mirada del espectador. También es un lugar de saberes, el campo de memoria que se constituye en las redes de objetos, y sus vacíos es un saber de lo que se puede recordar, pero también de lo que aún no ocurre, es decir, de aquello que sucede en la conversión del espectador en sujeto.

El museo es una institución cultural en sí en cuanto receptor de las actividades y productos de la acción civilizatoria moderna, pero también se trata de una institución pedagógica que interactúa con el complejo “educativo” for-

mal e informal de la sociedad. De lo anterior se deriva un tercer sentido básico: el procedente de su carácter público. El museo es una suerte de espacio democrático: del saber, del gusto, de la memoria. Forma parte de las instituciones democráticas del mundo moderno y corre un poco su propia suerte. Gracias a las tecnologías multimedia, el museo y su contenido objetual no desaparecerán, al contrario de lo que le ocurre al libro y la lectura; la multimedia reafirma y expande el sentido público-democrático del museo.

El carácter público no se contrapone con su uso mercantil; el hecho de que se pague la entrada en un museo no elimina su carácter público ni su vocación democrática (Catalá, 1993: 179-185). Allí lo que era privado o restringido se vuelca hacia todos: una colección privada se exhibe para ser vista, aunque la propiedad sea privada. El campo de memoria del museo, lleno de nuevos recuerdos y olvidos contruidos, interactúa con otros campos semánticos que traspasan sus puertas; al interactuar con los campos del saber y de lo estético, éste se transforma: el campo de memoria museográfico contiene lo que ha de preservarse y el recuerdo de lo que se ha perdido (Hernández, 2003: 25-40). Sin embargo, gracias a esas interacciones, también expresa el recuerdo de lo posible, el proyecto moderno en proceso de realización.

En lo que respecta al museo de historia hay que agregar un elemento más, aquel que se refiere a la voluntad consciente de crear identidad en torno a los objetos. El objeto-signo se convierte en objeto-símbolo y traspasa el campo semántico para integrarse al imaginario social, adquiriendo nuevas dimensiones semióticas.

Algunos museos de antropología comparten este cometido identitario, aunque no siempre explícito. En su origen, la colección etnográfica pretendía mostrar al “otro”, es decir, construir un espejo que delimitara las fronteras de lo civilizado y lo salvaje a través de objetos provenientes de la “otredad”, pero la imagen especular no es suficiente para configurar un proyecto identitario. El museo de antropología tiene pretensiones universales en la medida que construye una identidad en torno a un proyecto civilizatorio moderno y occidental. La diversidad museográfica sólo sirve para demarcar el contorno del espejo

identitario occidental y muestra la pérdida de vigencia de la alteridad cultural y temporal –un ejemplo son las salas etnográficas del Museo Nacional de Antropología (MNA)– (González, 2002: 1-14). Sin embargo, a través de ese espejo identitario que es el MNA sabemos lo que no somos, pero aún no –o de manera inmediata– lo que sí somos o podemos ser. De ahí que, en términos del campo identitario, el MNA sólo pueda ser “leído” como parte de una institución cultural más amplia que emplea asimismo museos de arte, historia, ciencia y tecnología. Regresaremos a esto más adelante.

Por el contrario, en el museo de historia el campo de memoria se encuentra en relación directa con la “identidad positiva”, y en gran medida sus dificultades y transformaciones se asocian con la carga identitaria que ha asumido.

### CAMPOS DE MEMORIA; MEMORIA Y EXPERIENCIA

El campo de memoria se define por el conjunto: la asociación, el orden, la selección de los objetos a preservar. Por ejemplo, en un museo de pintura la discriminación de obras y autores para formar colecciones opera como parte de un proyecto cultural mayor que define el significado y la relevancia cultural que la sociedad moderna otorga a la actividad artística. Desde luego que en un museo de pintura el campo de memoria sólo aparece como un supuesto de la exhibición, ya que para el museo lo importante se libra en torno a la experiencia suscitada durante la visita al conjunto expositivo. Aquí el campo de memoria es el soporte sobre el que ocurren otras experiencias.

Por el contrario, en un museo de historia las relaciones se invierten; la prioridad del dispositivo museográfico es suscitar recuerdos –sobre todo de un saber previo– o que los espectadores construyan recuerdos acerca del pasado. La experiencia estética es aquí un elemento presente pero secundario, pues las interrelaciones entre los campos semánticos destacan el campo de memoria.

Un caso especial son los museos de la memoria, donde la experiencia de vida es compartida con quienes no participaron de ella. Allí la memoria se convierte en denuncia o alerta frente a las “tragedias” colectivas, como en el caso de los museos que tratan el genocidio. Existen también museos de la memoria que exponen otro tipo de experiencias, como aquellas vividas por un grupo durante la “construcción” de la colectividad –fundación o reconstrucción de un pueblo, de un espacio, de un proyecto–; por ejemplo, los museos comunitarios en México (Bedolla, 1995: 48-55). Como ocurre en el caso de los museos de antropología, los museos de la memoria combinan estructuras de los museos de historia; por ejemplo, la introducción de experiencias personales en orden generacional o la sucesión cronológica.

Es difícil establecer estas distinciones pues, como señalamos, los museos comparten elementos y se transforman con



Miguel Cabrera, *Sor Juana Inés de la Cruz*, Galería Histórica del Museo Nacional, actualmente acervo del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec  
**Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01\_19

el tiempo. Por ejemplo, en los museos de historia se ha buscado incluir “la memoria” como experiencia más allá del campo de memoria, en un esfuerzo dirigido a alcanzar un tono más “vivencial”, en lo que Francisca Hernández denomina museo espectáculo. Este último combina técnicas de ambientación y escenificación paralelas al objeto y su cédula, como las guías escenificadas a través de personajes históricos que narran ideas y opiniones como si fueran “memorias” (Hernández, 2003: 276-282). En el museo de historia la diferencia entre memoria como “experiencia” y el campo de memoria estriba en el hecho de que los “valores” ya están implícitos en la selección y disposición espacial de los objetos, mientras que en el museo de la memoria la valoración –el bien y el mal, la moralidad y la ética humana– es en sí misma el objeto museográfico: la tortura, la violación de los “derechos humanos”, el genocidio.

Es pertinente señalar la distinción entre recuerdo y experiencia. Etimológicamente, el recuerdo es volver a vivir



Biblioteca, Museo Nacional Fotografía © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01/C03\_126

lo sucedido y puede provenir de diversas fuentes: un saber adquirido, una noción conceptual, vivencias, sentidos. El recuerdo es tamizado por diferentes capas de olvido que depuran y delimitan lo recordado (Bertrand, 2007; Álvarez, 2007: 190-203). El olvido nos ayuda a soportar el peso del pasado y de sus consecuencias. En la experiencia, el pasado vive y no necesita ser recordado; está presente en el gesto; se ha corporeizado, transformado en actitud y habilidad; es una relación activa con el mundo. La experiencia vista como proceso también se expresa en forma consciente y participa en la ideología y la cultura de los individuos.

Se puede recordar algo que se sabe –por haberlo visto, oído o leído–, mientras que la experiencia sólo se produce a partir de algo “vivido”; sólo ocurre como totalidad. El recuerdo individual preserva de manera fragmentaria la vida pasada, mientras que la memoria colectiva sólo es posible en el marco de una “historia común”; es una construcción social.

El recuerdo aparece socialmente como un decir; la experiencia vivida no puede reducirse al discurso; a través del lenguaje forma parte de la experiencia sólo como “experiencia pensada” y, por consiguiente, “experiencia compartida”.

## MUSEOS DE HISTORIA

El campo de memoria del museo de historia se ha tensado debido a los cambios culturales contemporáneos, en los que la memoria y la experiencia adquieren una mayor importancia en la formación de la identidad, en el universo fragmentario de la memoria y en la fugacidad del tiempo presente frente a los “grandes relatos” históricos (Reyes, 2003; Jameson, 2013). Es un movimiento que pone el acento en la experiencia vivida y desplaza el lugar del pasado en la identidad colectiva (Ankersmit, 1998: 209-266). En la medida que el museo de historia mantenga su ámbito de acción en torno a la construcción de identidades colectivas, deberá sumar a sus problemáticas las relaciones entre recuerdo y saber, la integración de la memoria social y la experiencia a su campo de memoria.

El museo de historia en México ha sido un espacio privilegiado en la conformación del acervo memorístico de la nación. Situado entre los monumentos y el discurso histórico, se ha poblado de objetos del pasado para mantener la memoria colectiva de la nación. En realidad se trata de una red de diversos museos que en conjunto forman una institución museográfica, soporte del discurso de la historia nacional. En origen, el acervo museográfico no pretendía decir, sino fijar la memoria. Era una suerte de archivo objetual contenedor del pasado para conjurar el olvido; su materialidad ofrecía la presencia del pasado; un lugar de la memoria donde el olvido fuera derrotado, aunque no se tuviera recuerdo de lo acontecido.

El museo de historia nacional se originó a partir del conjunto de objetos-reliquias del pasado prehispánico. Este conjunto era parte del escenario de combate que tenía una resonancia civilizatoria, una guerra contra el pasado; expresaba el marco de construcción de la identidad cristiana novohispana, la cual se mantuvo en la de la nueva nación y de la que ese pasado no forma parte.

A finales del siglo XIX la mirada positivista y su práctica museográfica modificaron los referentes de preservación, aunque no eliminaron la valoración religiosa de los objetos prehispánicos, sino que los dotó de un nuevo sentido: sala de arqueología del museo nacional donde representaban un pasado superado, inasimilable para la nueva identidad nacional, proyectada hacia el futuro. El campo de memoria se formó con sentidos contradictorios: había que preservar para olvidar. Los objetos-reliquias servían para diferenciar lo que ya no es y no podía ser frente a lo que sí era y se realizaba. El museo de historia surgió de un campo de memoria que marcaba negativamente las fronteras culturales y temporales de la nación; colocaba los límites civilizatorios.

Era un museo de la derrota de “lo otro” y la victoria de la nación verdadera. En la escenografía museográfica, la coexistencia entre las colecciones del mundo indígena –pasado y presente– y las de la nación posterior a la conquista resultó conflictiva. Era el anuncio de la difícil convivencia que en el

siglo xx posrevolucionario tuvieron los conjuntos museográficos formados por los objetos del pasado tanto prehispánico como colonial e independiente. Tras saturarse los espacios de exhibición, dieron origen a dos museos. Las colecciones prehispánicas quedaron depositadas en museos de antropología y arqueología; la escisión convalidó la esquizofrenia de la identidad nacional –en torno al Estado nacional–, fundada en el mestizaje.

El museo de historia en México se transformó para dar pie a una nueva composición que no sólo buscaba fijar la memoria, sino producir la memoria. En el siglo xx posrevolucionario el museo adquirió un nuevo sentido: el de constituirse en el faro objetual de la identidad. Los objetos pretéritos que antes eran la prueba muda del pasado fueron dispuestos para transmitir mensajes sobre la identidad “nacional”. En el siglo xx, el museo de historia se transformó en un lugar de comunicación consciente de ese carácter (Hernández, 2003: 15-21).

A partir de este momento el museo de historia –incluidos los museos estatales y locales– estuvo obligado a “decir”, a contener y a participar del discurso histórico, y los objetos que componían su campo de memoria devinieron signos. Su museografía ya no sólo se dirigió a crear la “ficción” de la presencia y olvido del pasado, sino que expuso un discurso histórico que contenía objetualmente el pasado que era vigente frente al caduco; un discurso destinado a producir nuevos recuerdos sociales, partícipes de la renovación de la memoria colectiva y de la identidad nacional. Su campo de memoria se reorientó y expandió para apoyar la formación de la memoria colectiva, ofreciendo marcas o referencias para la configuración de la nueva identidad nacional, aunque ésta se asumió como constituida desde su origen fundacional –en la Conquista–. La función pedagógica de la comunicación asumió de modo activo la tarea de difundir y completar la labor escolar, centrada en el creciente público escolar, y tal vez sin quererlo formó parte de la educación básica.

Ese museo de historia o museo-faro ahora se transforma de nuevo ante nuestros ojos. El museo de historia se reorienta para ajustarse a “la cultura posmoderna”; es decir, la cultura como espectáculo –como simulacro–. Ya no se trata de construir recuerdos y demarcar olvidos, sino de producir experiencias, instantáneas de vida en una cultura que se vacía de experiencia. Se reorienta para insertarse en las nuevas instituciones culturales, en el aparato que sustenta las oleadas continuas y masivas de los peregrinajes turísticos mundiales, en los que los datos históricos sólo son relevantes en cuanto aportan la autenticidad necesaria para la recreación *in situ* de situaciones “originales”. Ofrece simulacros de historia cuyo interés radica en la vivencia mágica del espectador-participante frente al pasado. Pretende que los espectadores vivan su experiencia individual como iluminación, y los lugares de memoria son los de

experiencia estática. Como espacio público, el museo propicia la democratización del poder chamánico de comunicación –de éxtasis– entre el individuo contemporáneo y el espíritu de “otras” culturas, ya extintas pero “vivas” en los objetos y espacios. Las nuevas museografías propician la transformación del espectador en participante.

En el nuevo campo de memoria la temporalidad sólo tiene un reducto: el de la originalidad o autenticidad. Los museos de historia dejan de lado la relación consciente entre presente y pasado para dar paso a nuevos procesos de identidad y facilitar la comunicación cultural-espiritual que el nuevo espectador espera tener en su relación con los objetos del pasado, que con esa experiencia dejan de serlo y se reordenan para superar la narrativa cronológica y explicativa –condición de discurso histórico– y ofrecen ambientes, escenarios. En este sentido, los museos tienden a convertirse en museos espectáculo, incluso a costa de su campo estético. La avanzada de estas transformaciones no se encuentra en el museo de historia mismo, sino en las exposiciones temporales donde se experimenta con los nuevos sentidos museográficos.



Pasillo, Museo Nacional **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01/C03\_130



Eulalia Guzmán (der., junto al pizarrón) y Antonio Pompa y Pompa en la biblioteca del Museo Nacional **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01/C03\_135

### MUSEO HISTORIA-FARO

Los museos de historia en el siglo xx prefirieron instalarse en edificios históricos, justo para reforzar el carácter histórico del museo. Las colecciones de objetos prehispánicos se depuraron y no regresaron a los sitios arqueológicos, sino que se abrieron otros museos. Con ello se estableció la distinción entre zona arqueológica y museo: la primera no era considerada museo por su carácter ambiental y la falta de control de los signos y las relaciones entre el público y el objeto; en el sitio arqueológico e incluso en el histórico el espectador experimenta el pasado y lo explora imaginariamente, mientras que el museo de historia del siglo xx se esforzó por colocar al espectador frente al pasado y acentuar la cisura temporal entre pasado y presente.

Tal distinción está llegando a sus límites. A escala global apareció el ecomuseo, que acabó con la idea de que el museo sólo existe entre muros, y reafirmó el principio de que el ambiente era un objeto museográfico; fortaleció la tendencia a desobjetivizar los museos con la aparición de la multimedia. En el ámbito nacional existe una política institucional clara sobre los nuevos usos del museo, donde el objetivo central es fomentar el turismo por encima de la preservación e incluso

elimina del campo de memoria el criterio de “autenticidad” de los objetos museográficos, para convertir al museo en espectáculo; por ejemplo, el museo de Tzintzuntzan y la destrucción y reconstrucción del Fuerte de Loreto.

### DISCURSO Y MEMORIA

El museo de historia-faro se inicia con la ruptura que lo lleva hacia su conversión en un espacio productor de memoria. Ya no es depositario de objetos de memoria, proceso en el que, como institución, asume su condición de productor de sentido y sistema de comunicación. Metafóricamente, tal proceso pasó de la presentación de los objetos con fichas técnicas a la cédulas explicativas. El museo de historia se configuró a la manera de un libro de historia, donde el objeto queda enmarcado por la palabra; un entramado narrativo donde el objeto ya no es sólo un signo en el campo de memoria –como recuerdo u olvido–, sino que forma parte de la narración histórica. Dicho de otra manera, saber y memoria se identifican; el museo busca producir un metarecuerdo; es decir, no se trata del objeto y su lugar en el pasado –ni, por consiguiente, de delimitar el espacio del olvido–, sino de la narración sobre el pasado. En el primer ni-



Biblioteca, Museo Nacional **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01/C03\_136

vel, el recuerdo surge de un saber exterior al objeto del que el museo sólo participaba en forma marginal; ahora el museo quiere producir el saber y, a través del objeto, el recuerdo de ese saber.

El museo como discurso asume tareas “explicativas” para rebasar la memoria y promover la acción social; refuerza así el campo de la identidad más que el de la memoria. Con esto solía ocurrir que la atención del espectador o “público” se escindía sin que necesariamente integrara los dos niveles museográficos: el del discurso en las cédulas y el de los objetos. El público guiaba la atención sobre el objeto, aunque el discurso museográfico disminuyera la relevancia de su originalidad.

Como refiere Jean Baudrillard (1978), los objetos jamás se agotan en aquello para lo cual sirven, y como en los museos los objetos son sujetos a una experimentación continua, al transformar el museo historia en discurso ocurrió lo contrario a lo esperado: en torno a los objetos se construyeron múltiples lecturas. La inserción del discurso histórico y la inter-

cambiabilidad del objeto no evitaron la emergencia de otros sentidos históricos, desde aquellos en los que piensan el objeto museográfico como objeto fetiche hasta los que producen su propia discursividad histórica.

Como ordenador del museo, el discurso histórico –narración y explicación– es incapaz de saturar los posibles significados que el espectador encuentra en el objeto. Aunque lo pretenda y se afane por insertar el objeto en un sentido histórico preestablecido –sin importar aquí si es una versión “oficialista” o “progresista” de la historia– e intente trasladar el centro de atención del objeto-signo –además de desaparecer el objeto-símbolo– hacia la discursividad-objeto, la pérdida de la apariencia entre el objeto y el campo de memoria al que pertenece produce el efecto contrario al esperado: el discurso es visto por el espectador como una impostura y el objeto-signo se resiste a ser “leído” desde una sola perspectiva. El campo de memoria condiciona el sentido en el museo, pero no lo restringe; el discurso histórico en el museo lo fractura:

uno es el de la narración y otro el de los objetos. La presencia del discurso histórico en el museo de historia mexicano descubre la tensión y confrontación en el seno de la identidad nacional –a veces de manera intencional– y el dispositivo museográfico contemporáneo participa de estos conflictos.

#### INTERRELACIONES EN LOS CAMPOS SEMÁNTICOS DEL MUSEO DE HISTORIA:

##### EL CASO DEL MUSEO NACIONAL DE LAS INTERVENCIONES

Un caso extremo de las consecuencias del museo de historia como discurso es el del Museo Nacional de las Intervenciones (MNI). Aquel que lo haya conocido en la década de 1980 sabrá que durante muchos años sobrevivió sin objetos originales ni auténticos, pues su colección era de reproducciones. Allí no importaban tanto los objetos como las cédulas que aludían al tema del museo, el cual sin duda resulta crucial para la identidad nacional: el de las relaciones del país con el extranjero. Sin embargo, resultaba y resulta incómodo para todos tanto en lo historiográfico como en lo simbólico. De modo que se trataba

de un museo donde el discurso era lo relevante, mas no como discurso histórico, sino como memoria, cercano a los museos de memoria del Holocausto.

El objetivo era recordar y alertar acerca de las amenazas procedentes del extranjero y, en segundo plano, presentar la heroicidad. Una memoria construida dolorosamente a partir de la enumeración de las invasiones y las pérdidas. ¿Quién quiere saber de la pérdida? ¿Quién en su memoria quiere preservar el dolor? En general, los individuos trasladan los recuerdos dolorosos al universo del olvido para “amortiguar” el trauma; nadie quiere recordar todo por siempre ni necesita recordarlo todo.

En la primera década del siglo XXI, el museo se reestructuró para atraer a otros públicos, además del escolar –obligado a visitarlo–. La parte importante de la propuesta consistió en recuperar la condición de museo de sitio y ambientar la vida conventual. Además, las visitas guiadas se teatralizaron como actividades de memoria más que de narración históri-



Pagaduría, Museo Nacional, 1912 Fotografía © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01/C03\_143

ca, y se promovió su transformación en un centro comunitario. El MNI consiguió una intersección contradictoria de los campos museográficos, de la memoria, del saber y de la estética que propicia la reflexión museográfica.

#### UN CASO MÁS: EL MUSEO DE ANTHROPOLOGÍA DE XALAPA

El Museo de Antropología de Xalapa es un caso paradigmático. Como otros museos de antropología, se encuentra organizado a partir de objetos prehispánicos, si bien su campo privilegiado y ordenador no es el de la memoria ni el del saber, sino el estético, lo cual lo aleja de los museos de historia y de antropología. Es un museo al que las secuencias cronológicas y la organización temática le resultan indiferentes. Desde el ingreso, el ordenamiento museográfico está dispuesto para que los objetos se “vean”. Éstos son el centro de atención. No existe una narrativa histórica ni antropológica; sus cédulas son fichas técnicas. Son pocos los casos en que los objetos nos informan. En general todo está dispuesto para la apreciación estética. Desde nuestra perspectiva —la relación entre memoria y museo—, no es tan relevante el hecho de que las piezas arqueológicas sean convertidas en piezas estéticas —con la carga simbólica y cultural que de esto se deriva—, sino que el museo pone a la experiencia estética en el centro.

Esta experiencia estética implica la sublimación del recuerdo, que es una experiencia compleja para la memoria. En cuanto situación estética, se espera que el espectador encuentre una satisfacción plena y total en la mirada sobre el objeto. Como situación estética no necesita conectar con la memoria ni con la identidad. De ahí que los objetos elegidos cubran las expectativas estéticas: noble —por la habilidad en su elaboración—, grandioso —por su tamaño— o inconmensurable —por sus atributos—. Se suscita así que el objeto produzca una “suspensión del ánimo” —y no por su “belleza”—, ya sea por lo grotesco, lo terrorífico, lo contrastante o lo discordante entre forma y contenido.

No debemos confundir la propuesta estética y su experiencia con la experiencia estática —o esotérica— del museo posmoderno, que supone una realidad entre el espectador y el objeto. Más bien se propone una comunicación indirecta con el pasado por medio del objeto. En ese sentido, la experiencia estética es también sublimación del recuerdo. Se busca que ocurra una transferencia de empatía entre dos realidades diferentes y contrastantes; una empatía volcada hacia el objeto. No se busca construir un discurso —ni histórico ni antropológico—, sino establecer un sentir —producido en los sentidos del espíritu— que en principio es incomunicable como totalidad; en este museo el objeto no es mudo, aunque para el espectador la experiencia es indecible y la empatía de la memoria se transfiere al sentimiento estético, con lo cual el pasado se torna irrelevante.



Planta alta, Museo Nacional **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:SN\_FOLI040

#### CONCLUSIONES

Las transformaciones culturales contemporáneas a escala mundial, de las que México es partícipe, y los conflictos en el seno de la identidad y el proyecto nacional nos obligan a reflexionar sobre el museo de historia en México como institución y no sólo como un recinto específico. Una reflexión que nos permita hacer los cambios necesarios para que el museo de historia mantenga su lugar en los procesos de construcción de la memoria social y participe en la reformulación de la identidad nacional. Los museos de historia en México, y en general en el ámbito global, han cambiado sus paradigmas y, con ello, sus campos de memoria para acompañar y al mismo tiempo propiciar los cambios culturales propios de la modernidad: campos de memoria para propiciar el olvido, para sacralizar objetivamente al Estado nacional, como constructor de identidad, como museo-discurso, como museo-memoria y, finalmente, como museo-espectáculo.

Una de las tareas impostergables del museo de historia nacional en México consiste en superar la fractura en su campo de memoria entre las colecciones prehispánicas y las de “historia nacional”, para con esto romper la clausura identitaria que ocurre al centrar la identidad nacional en

el mestizaje. Necesitamos un museo que se abra al proceso dinámico de construcción de la identidad social, nacional y, en nuestra situación, también mundial –es decir humana–, en la que los “espectadores” participen de manera activa en su conformación –retomando, por ejemplo, la experiencia de los museos comunitarios como museos de identidad, donde el recuerdo y el discurso histórico son sólo el soporte de la identidad y no su sustituto–. Se trata de una experiencia museográfica total, como parece ser la tendencia de las transformaciones del museo-espectáculo, donde las funciones pedagógicas, estéticas y vivenciales se reúnen para crear un nuevo espacio museográfico. Allí la relación con el pasado no se reduce a la experiencia “sublime” y pasiva de lo estético, sino proactiva; el campo de memoria en función del significado múltiple y el “sentido histórico” colectivo abierto y en formación. Se trata de modificaciones en el campo de memoria del museo de historia no sólo en función de los “lugares de memoria”, sino de “un lugar de experiencia histórica” ❖.

\* Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH

#### Nota

<sup>1</sup> Entiendo como “campo” una red espacial donde se ordenan los objetos para producir significados, de modo que los objetos pueden ser vistos desde una perspectiva semiótica (conteniendo mensajes) o semántica (con contenidos connotativos y denotativos referenciales).

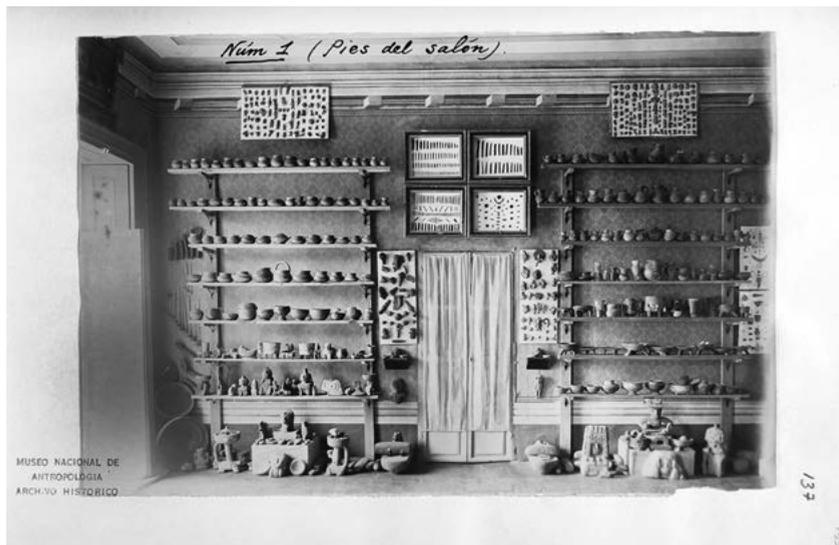
#### Bibliografía

- Álvarez Gómez, Mariano, *Teoría de la historicidad*, Madrid, Síntesis, 2007.
- Ankersmit, Frank A., “La experiencia histórica”, en *Historia y Grafía*, núm. 10, 1998, pp. 209-266.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- Bedolla Giles, Ana Graciela, “Los museos comunitarios”, en *México en el Tiempo*, vol. 1, núm. 4, abril-mayo de 1995, pp. 48-55.
- Bertrand, Pierre, *El olvido: revolución o muerte de la historia*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- Catalá Domènech, Josep M., *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*, Madrid, Fundesco, 1993.
- González Cirimele, Lilly, “El discurso semiótico de la identidad en los museos comunitarios de Oaxaca”, en *Cuicuilco*, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto de 2002, pp. 1-14.
- Hernández Hernández, Francisca, *El museo como espacio de comunicación*, Madrid, Trea, 2003.
- Jameson, Frederic, *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, 3 vols., Buenos Aires, La Marca, 2013.
- Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, 3 ts., París, Gallimard, 1984-1992.
- Reyes, Mate, *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, Madrid, Trota, 2003.

Sala de Códices, Museo Nacional **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:SN\_FOLIO352







Salón de objetos prehispánicos propuestos en venta por el señor Honorato J. Carrasco al Museo Nacional  
**Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01B\_00001

## Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología

Ana Luisa Madrigal Limón  
 y Jaime Eduardo Ruiz Mendoza\*

Referencia para las investigaciones relacionadas con las colecciones que albergan los museos nacionales de la ciudad de México, así como con la propia creación del INAH, el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA) cuenta en su acervo con fondos documentales, fotográficos y colecciones audiovisuales que sirven como testimonio de los cambios y procesos dentro del Museo Nacional de México desde el siglo XVIII hasta mediados del XX, cuando ya había sido nombrado Museo Nacional de Antropología.

Si se desean hacer pesquisas sobre la historia del Museo Nacional —el que se ubicaba en la calle de Moneda número 13, en el Centro Histórico de la ciudad de México—, un punto de inicio obligado es acudir al AHMNA, ya que éste nació precisamente del primero.

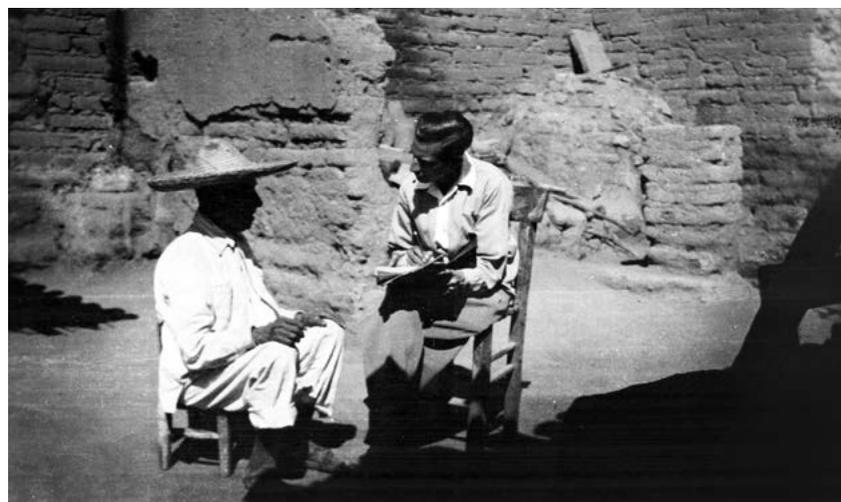
\* Archivo Histórico del MNA, INAH

Entrar a un archivo histórico es casi sinónimo de “encontrar diversos tesoros” que ilustran, completan o en su caso arrojan datos que pueden ser útiles para la investigación; también se llega a encontrar información que no se tenía contemplada y que puede hacer feliz a más de tres personas. Tal es el caso del AHMNA.

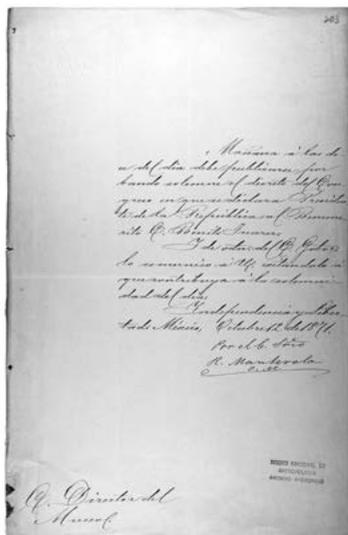
El interesado en consultar documentos podrá tener acceso al Fondo Do-

cumental Museo Nacional de México, 1831-1964, en el cual los expedientes se encuentran organizados por asunto, tratando de seguir un orden cronológico. Con esta referencia se podrá descubrir por qué el museo comenzó como Museo Nacional de México, para luego denominarse Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, hasta dar lugar al Museo de Historia Natural, al Museo Nacional de Historia y al Museo Nacional de Antropología: un proceso guiado por el tipo de colecciones que llegó a albergar en diferentes épocas y por la diversificación de funciones que se gestaron en su interior.

En los documentos, el interesado descubrirá a personajes de diversas formaciones que participaron en forma activa en la vida del museo, entre los que leerá nombres como el de Nicolás León, Alfonso Caso, José Juan Tablada, Javier Romero, Luis Castillo Ledón, Dr. Atl, Genaro García, Jesús Galindo y Villa, Francisco del Paso y Troncoso, Leopoldo Batres, Ignacio Marquina, Ignacio Bernal y Pedro Ramírez Vázquez, por mencionar a algunos. Varios de los mencionados aquí desarrollaron importantes labores dentro de la antropología, museología, historia y la



Ignacio M. del Castillo tomando informes de lingüística, Tuxpan, Jalisco. La imagen acompaña el informe rendido por Raúl G. Guerrero como resultado de su investigación en Michoacán y Jalisco en el invierno de 1944-1945 **Fotografía**  
 © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01B\_01699



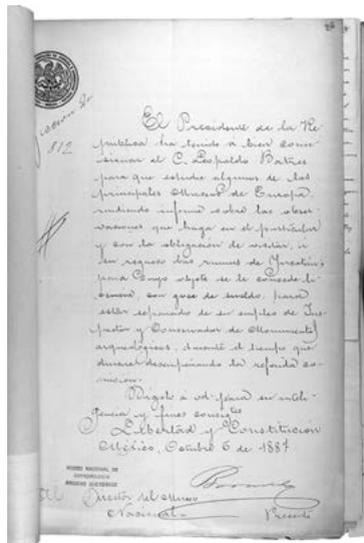
Relacionado con el Decreto del Congreso en que se dicta Presidente de la República al Benemérito Benito Juárez **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: V0001\_B203

plástica mexicanas. También conocerá el tipo de relaciones que el museo sostenía con otras instituciones de similar índole a escala internacional.

#### UN TESORO ADHERIDO ENTRE TINTAS Y PAPELES

Además de la colección documental, el AHMNA cuenta con diferentes acervos fotográficos que relatan, ilustran, acompañan y son testigos de su pasado. Entre las miles de valiosas e interesantes fotografías, vale la pena detenerse a observar las que se encuentran literalmente pegadas a varios de los documentos que conforman el Fondo Documental Museo Nacional de México, 1831-1964.

Una característica de las fotografías de este fondo es que siempre acompañaron a un documento u oficio; es decir, el informante empleaba la foto como testigo y prueba de lo que relataba o emitía. La foto más antigua entre los documentos lo evidencia: se trataba de un salón de objetos prehispánicos que se le proponía en venta al Museo Nacional por parte de un particular. Fechada en el año de 1904, el señor Honorato Carrasco la usó para “mostrar”



Comisión con goce de sueldo a Leopoldo Batres para visitar museos europeos **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: V0009\_F026

la citada colección al director en turno.

La fotografía se usó para el registro de inventarios de colecciones, ya fueran las resguardadas en bodega o cajas. También hay fotografías en los informes de los departamentos de Etnología o Arqueología, en tarjetas de compra, denuncias de hallazgos o extravíos, informes de expediciones a zonas arqueológicas, registro de donaciones, dictámenes o inauguraciones de exposiciones en museos extranjeros o nacionales.

Para los investigadores, académicos o el público en general que se acerque al AHMNA, sea cual sea la naturaleza de su investigación, este material fotográfico constituye un repositorio de mucho valor. Por lo tanto, estas fotografías que forman parte de algunos documentos dan un giro a las investigaciones, al ofrecer otro tipo de datos.

Para tener acceso al Fondo Documental Museo Nacional de México 1831-1964 se dispone de cinco catálogos en formato electrónico que describen cada uno de los más de 19000 expedientes. Si desea descargarlos, visite la página del MNA en la sección de investigación [<http://mna.inah.gob.mx>].

El AHMNA se encuentra abierto de lunes a viernes, de 9:00 a 17:00 horas. Contacto: [documentos\\_ahmna@inah.gob.mx](mailto:documentos_ahmna@inah.gob.mx) y [fotografia\\_ahmna@inah.gob.mx](mailto:fotografia_ahmna@inah.gob.mx).

## Colección Antigua del Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

Juan Carlos Franco Montes de Oca\*

En 1944 se comenzó la labor de conformación del Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (AHBNAH). En ese año su director, el bibliotecario Antonio Pompa y Pompa, encargó a la antropóloga Eulalia Guzmán la reorganización del fondo antiguo, el cual llevaba por nombre “Manuscritos y ediciones raras y curiosas”. Esta sección de la biblioteca tuvo su origen en 1904, cuando se le entregó a Catarino D. López –bibliotecario del museo– una serie de legajos de manuscritos que se encontraban depositados en la “Dirección y pagaduría del Plantel”; más tarde, durante la administración del licenciado Nemesio García Naranjo, se dio la orden de que “se concentraran en la Biblioteca todos los códices, impresos y manuscritos que se hallaban depositados en la caja fuerte del Museo”. La referencia anterior marcó el primer antecedente de nuestra antigua colección de documentos, que aumentó en forma paulatina mediante donaciones y adquisiciones realizadas con las direcciones subsiguientes.

El trabajo de Eulalia Guzmán –cuando separó los manuscritos del resto del acervo bibliográfico antiguo– dio origen a las primeras colecciones del actual AHBNAH: la Colección Antigua, la Primera Serie de Papeles Suelos y la llamada Colección Azul. Esta última se divi-

\* Archivo Histórico de la BNAH, INAH





Museo Nacional, Sala de Monolitos, ca. 1952 **Fotografía** ©Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F02B1\_00180\_1

# La Sala Mexica de 1952

Norma Edith Alonso Hernández\*

**Corría el año de 1947. El doctor Daniel Rubín de la Borbolla** tenía ante sí el desafío de reestructurar las salas del Museo Nacional de Antropología, el cual sería la sede de la reunión internacional de la UNESCO. Por tal motivo, envió un oficio a Ignacio Marquina, quien fungía como director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, donde solicitaba el acuerdo para que los museógrafos Fernando Gamboa y Miguel Covarrubias se integraran a los trabajos de arreglos museográficos.

Después del arreglo de la exposición teotihuacana, se continuó remodelando la dedicada a Egipto y la Sala Mexica, que se ubicaría en el Salón de Monolitos, aprovechando que allí ya se encontraban instaladas algunas de sus colecciones más emblemáticas. Los trabajos se iniciaron con la reestructuración del espacio e incluyeron la aplicación de pintura, así como la producción de mobiliario, cédulas y gráficos.

La Sala Mexica se inauguró el 26 de marzo de 1952. Para este suceso se imprimieron dos mil guías de la exposición. La pieza insignia era la Piedra del Sol, ubicada en el acceso principal. A un lado se situó la Chalchiuhtlicue, que si bien no pertenecía a la cultura mexica, debido a su peso y tamaño fue necesario dejarla allí. El guión de la sala se articuló en 13 temas, que de manera sistemática presentaban las colecciones, acompañadas de una gran cantidad de ilustraciones para complementar la sala y conferirle un sentido didáctico.

El concepto de la exposición resultó innovador, en cuyo diseño apreciamos una museografía que actuaba como complemento de la colección: expresamente fue una extensión de las obras. El mobiliario museográfico se diseñó utilizando

planos inclinados, en alusión a los tableros y taludes, elementos arquitectónicos característicos de los templos mexicanos. Se dotó así a la museografía con estos planos inclinados y volúmenes que generaban espacios atractivos, derivados del juego de luces y sombras.

Respecto a las memorias de quienes tuvieron la fortuna de visitar esta sala, muchas personas recuerdan con claridad la Piedra del Sol, la cual se veía desde la entrada y era conocida como “Calendario Azteca”; también rememoran los sentimientos de admiración e incluso de temor que les generaba visitar esta sala, ya que el espacio de exhibición, al ser estrecho, resultaba avasallador.

Las esculturas tenían tal cercanía unas con otras que se percibían imponentes, oprimiendo visualmente a quien las contemplaba; muchas de ellas fueron colocadas desde una perspectiva inferior que sólo permitía una apreciación parcial. Este efecto, lejos de aminorar el interés, incrementaba la necesidad de mirar aquellas obras que impresionaban, estremeaban e incluso intimidaban.

Con el paso de los años la Sala Mexica se transformó en el escenario donde presidentes, embajadores y personalidades se dieron cita para conocer la magnificencia de la cultura azteca. Fue también allí el sitio donde se detonó su ocaso, al concentrar una colección que creció hasta llegar al punto en que no fue viable su exhibición. Así, en 1964 las colecciones arqueológicas abandonaron la antigua Casa de Moneda y emprendieron un viaje hacia su actual morada ❖

\* Museo Nacional de Antropología, INAH



## GACETA DE MUSEOS

Museo Nacional, Sala de Monolitos, *ca.* 1952

© ARCHIVO DIGITAL MNA (AHMNA).INAH-CANON: F02B1\_00180\_1



9 771405 776005

**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INAH**