

Alquimia

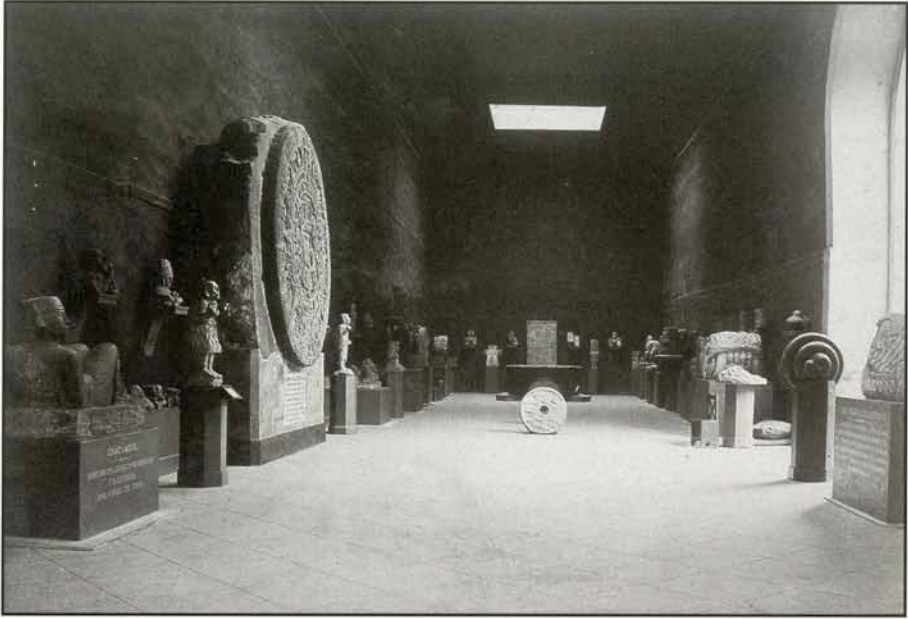
Sistema Nacional de Fototecas

mayo-ago/ 2001 año 4 núm. 12

12



El Museo Nacional
en el imaginario mexicano



A. Briquet, *Antigüedades mexicanas* (Salón de los Monolitos), ca. 1895. Archivo Fotográfico de la Subdirección de Documentación de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia



A. Briquet, *Estatua de la muerte* (Coatlícué), ca. 1890. Col. AFSD-INAH

Sari Bermúdez

PRESIDENTA DEL CNCA

Sergio Raúl Arroyo

DIRECTOR GENERAL DEL INAH

Moisés Rosas

SECRETARIO TÉCNICO DEL INAH

Gerardo Jaramillo Herrera

COORDINADOR NACIONAL DE DIFUSIÓN

Rosa Casanova

DIRECTORA DEL SINAFO

Berenice Vadillo y Velasco

DIRECTORA DE PUBLICACIONES

Alquimia

EDITOR: José Antonio Rodríguez

ASISTENTE EDITORIAL: Cannon Bernáldez

EDITOR INVITADO: Felipe Solís

DISEÑADORA: Lorena Noyola Piña

FOTOGRAFÍA: Rolando Fuentes, Ricardo Rafael Herrera, Alba Martínez

y Ma. Antonieta Roldán

CORRECCIÓN: Benigno Casas

SELECCIÓN EN FOTOTECA NACIONAL: Heladio Vera Trejo

COMITÉ EDITORIAL

Sergio Raúl Arroyo, Rosa Casanova, Gerardo Jaramillo,
Adriana Konzevik C., David Martín del Campo, Georgina Rodríguez,
José Antonio Rodríguez, Berenice Vadillo, Juan Carlos Valdez

CONSEJO DE ASESORES

Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Olivier Debrouse,
Teresa del Conde, Bernardo García, Patricia Massé Z., Patricia Mendoza,
Rebeca Monroy Nasr, Carlos Monsiváis, Francisco Montellano,
Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter

D.R. © INAH Córdoba núm. 45, col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.

ISSN 1405-7786

Alquimia, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: la titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo de título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud de contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Gerardo Jaramillo / José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2do. piso, col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F. El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes. Impreso en Impresos Publicitarios, Sur 149 núm. 2203, col. Gabriel Ramos Millán, México, D. F. Hecho en México / Printed in Mexico.

A. Briquet, Piedra para contener los corazones, ca. 1890. Col.
ANSP-BSAH



ÍNDICE

MAYO - AGOSTO 2001

4

UN REPOSITORIO DE LA IMAGEN DE LO NACIONAL

7

MEMORIA Y REGISTRO FOTOGRÁFICO EN EL MUSEO NACIONAL

Rosa Casanova

17

EL INDIO EN EL MUSEO NACIONAL

Dora Sierra Carrillo

22

PORTAFOLIO

Antonio Carrillo

27

EL MUSEO NACIONAL COMO EXPRESIÓN DEL NACIONALISMO MEXICANO

Ricardo Pérez Montfort

33

EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA Y SU HISTORIA

Felipe Solís

38

TESTIMONIOS DEL ARCHIVO

UN DÍA EN LOS MUSEOS

Frederick A. Ober

41

SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS

María Trinidad Lahirigoyen

44

SOPORTES E IMÁGENES

Georgina Rodríguez Hernández

46

PUBLICACIONES Y EXPOSICIONES



Fotógrafo no identificado, Laboratorio fotográfico del antiguo Museo Nacional, ca. 1949. Fototeca de la CNMH-INAH

Un repositorio de la imagen de lo nacional

En 1924 Luis Castillo Ledón escribió en su célebre libro *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1825-1925* que este espacio era “la institución nacional por excelencia, puesto que como ninguna otra refleja el alma de la Patria”. Y con ello no andaba muy desencaminado para definir de manera precisa lo que para entonces significaba ese museo creado un siglo atrás.

De muchas formas se ha puesto en evidencia cómo el Museo Nacional jugó un papel relevante en la creación de una visión nacionalista desde su apertura. Pero la diversidad de lecturas de ese espacio, que a lo largo de su historia se convirtió en un reducto de lo mexicano, es evidente que no se agota. Nosotros ahora en *Alquimia* quisimos abordarlo desde el punto de vista de lo fotográfico, porque en mucho ése fue el medio en que encontró su mejor difusión. Esa configuración de lo nacional a partir de un edificio y de sus contenidos se dio por la confluencia entre lo arqueológico, la educación histórica y el reconocimiento de lo propio en lo museográfico, que se resumía en

un solo espacio (de ahí la gran divulgación que se dio sobre el Salón de los Monolitos, que se volvió el espacio emblemático, unidireccional, del museo). En la unión de todo ello estaba la representación fotográfica y su difusión. Por eso no es casual que, por ejemplo, una de las primeras imágenes en daguerrotipo tomadas en México sea la de la Piedra del Sol cuando ésta se encontraba a un costado de la Catedral. A partir de ese momento, ya se sabe, esta figura se convirtió en un icono imprescindible y reiterativo del nacionalismo registrada por decenas de fotógrafos. Entonces, esa forma sistemática de divulgar una particular cultura del pasado no puede ser casual, sino responde a un ideario referencial sobre una nación, a un imaginario muy preciso. Así, el papel de la fotografía con respecto al Museo Nacional es mucho más relevante de lo que hasta ahora se había contemplado. Porque el mismo museo fue tema ineludible, y a su vez generador de imágenes para sí mismo y para otros, en la conformación simbólica de una sustancial parte de lo nacional. Por eso un punto clave es lo que aquí señala



Keystone View Company, *The Aztec Calendar or The Stone of the Sun*, ca. 1905. Sinafo-INAH núm. de inv. 832703

la historiadora Rosa Casanova: “No se cuenta con investigaciones que aborden la relación establecida entre el museo y la fotografía, que pudieran presentar nexos tan ricos en lecturas e interpretaciones”, aunque precisamente con su investigación aquí publicada se comience a subsanar esta carencia.

En este número, Ricardo Pérez Montfort incide precisamente en ese aspecto de lo nacional que generó el propio museo. Por su lado, la etnohistoriadora Dora Sierra pone de relevancia la particular presencia de la figura indígena dentro del mismo museo, un hecho que igualmente nos remite a la construcción de la faz de lo mexicano. Mientras que Felipe Solís, actual director del Museo Nacional de Antropología y nuestro editor invitado, nos introduce en la conformación de lo que fue, y en lo que se convirtió, el museo que actualmente dirige.

Para este número contamos con la generosa ayuda de César Moheno, director de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, quien nos permitió realizar una investigación en el Archivo Fotográfico

de la Subdirección de Documentación de la misma biblioteca y quien igualmente nos ofreció su apoyo para publicar aquí varias fotografías provenientes de ese acervo (imágenes que, por razones de brevedad, aquí son acreditadas con las siglas AFSD-BNAH). Asimismo fue valiosa la ayuda del Archivo Histórico del mismo museo, que nos aportó valiosas fuentes documentales para llevar a buen fin el número que ahora el lector tiene en sus manos. Para esto fue imprescindible la información que nos proporcionó María Trinidad Lahirigoyen, responsable del archivo, quien asimismo colaboró en estas páginas para informarnos lo que el investigador puede encontrar en ese sitio que forma parte de una memoria más amplia del hoy Museo Nacional de Antropología. Este es evidentemente un primer acercamiento en la relación de la fotografía con el Museo Nacional, por eso las puertas a la investigación quedan aún abiertas.

José Antonio Rodríguez



Autor no identificado, *Sala Mexica del Museo Nacional (Salón de los Monolitos)*, ca. 1905. Sinafo-INAH núm. de inv. 180671

Memoria y registro fotográfico en el Museo Nacional

Rosa Casanova

A Eloísa Uribe y su pasión por el conocimiento

El Museo Nacional, fundado bajo los auspicios del gobierno que inauguró la vida del México independiente, contó con un primer reglamento en 1826, donde se manifestaba su vocación: “Se reunirá y conservará en él, para uso del público, cuanto pueda dar el más exacto conocimiento del país en orden a su población primitiva, origen y progresos de ciencias y artes, Religión y costumbres de



Autor no identificado, *Visitantes frente a cabeza de Coyolxauhqui, ca. 1910*. Sinafo-INAH núm. de inv. 129550

sus habitantes, producciones naturales y propiedades de su suelo y clima” (sic).¹ Transformar en realidad estos propósitos significó una ardua tarea en el contexto político y social de las primeras décadas del siglo XIX. A pesar de los enfrentamientos que implicaron estos cambios, fue constante la preocupación de los intelectuales de todas las tendencias políticas por dotar a México de las instituciones culturales que darían cuerpo a la nueva nación. En este panorama, la fotografía fue considerada como una herramienta indispensable para apoyar las actividades del Museo. Utilizada como instrumento para la investigación, permitió el registro de códices, manuscritos, piezas y sitios arqueológicos, facilitando el intercambio de información. La novedosa técnica alentó la documentación de sitios o pasajes de la historia y dio lugar al registro de las actividades del Museo, tales como expediciones y cambios en la museografía. También se empleó para dar a conocer los monumentos y piezas considerados como representativos de la historia del país. Funciones, todas, que la fotografía sigue desempeñando hasta nuestros días, con las mutaciones que la tecnología y la reglamentación le han impuesto en el transcurso de los años.

Como en tantas otras instituciones en el mundo, en el Museo Nacional con seguridad se pensó en utilizar la fotografía a partir de su introducción en 1839. No se cuenta con investigaciones que aborden la relación establecida entre el Museo y la fotografía, que pudieran presentar nexos tan ricos en lecturas e interpretaciones. Este texto tan sólo señala algunos de los espacios que pueden ser abordados,



Latapi y Bert, *Museo y Antigüedades*, ca. 1900. Col. particular
 Abajo: A. Briquet, *Cabeza colosal* [Coyolxauhqui], *Museo de México* (Salón de los Monolitos), ca. 1895. Col. AFSD-RSAH

necesariamente vinculados a los conceptos de historia, memoria y patrimonio, dentro de una temporalidad que va de la segunda mitad del siglo XIX a los años treinta del XX, utilizando como fuente principal la documentación encontrada en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología.

La información sobre las primeras décadas de esta relación se reduce a la concesión de permisos para copiar las “reliquias” del pasado prehispánico. Para todos los autores, viajeros o profesionales que describían el país mediante la escritura o con imágenes, intentando dar a su público una visión global que transitaba de la naturaleza a la historia anti-



gua y contemporánea, pasando por los sujetos sociales representados a partir de una visión costumbrista, resultó imperativo su paso por el Museo. Bajo esa óptica, los monumentos aztecas y mayas fueron de los más fotografiados, al ser considerados pruebas fehacientes del grado de civilización alcanzado en tiempos anteriores a la conquista española y equiparables con

las grandes culturas antiguas. La visión que fue auspiciada por el discurso oficial, fuera éste liberal o conservador, sustentaba con ligeras variantes una genealogía remota para México como fundamento de la identidad nacional.

Desde 1827 prevaleció la óptica patrimonialista del pasado histórico, y el

Museo Nacional fue la institución por excelencia que implementó la conservación de este patrimonio.² Los fotógrafos, deseosos de efectuar tomas de las piezas conservadas en el Museo para su comercialización a través de tarjetas de visita, estereoscópicas o postales, tuvieron que solicitar autorización. No es casual que una

de las primeras noticias nos indica que, en 1873, el cónsul de Estados Unidos presentó al Sr. “Kilbourn”, quien “visita México para tomar vistas” y solicitaba permiso para tomar fotos de algunas piezas que allí se guardaban.³ Desde el humboldtiano *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España* (1807-1811), se incluyeron descripciones de piezas prehispánicas y



Álbum formado por Leopoldo Batres, *Civilización azteca*, ca. 1910. Col. AFSD-BNAH
 Abajo: María Ignacia Vidal, *Encuadernadores del Museo Nacional*, ca. 1930. Sinafo-INAH núm. de inv. 364315

se incorporaron imágenes de monumentos, primero en grabados y litografías, que pronto se basaron en fotografías; cuando la tecnología lo permitió, directamente se reprodujeron las fotos. Désiré Charnay, William Henry Jackson, Abel Briquet, Charles B. Waite, Hugo Brehme, por nombrar sólo algunos de los más conocidos, recorrieron las salas del Museo, fotografiando los monumentos

más sugerentes que alimentaran la imaginación de sus clientes. Estas impresiones tuvieron un mercado en México y el exterior, contribuyendo a la circulación de imágenes que caracterizó al mundo occidental deci-

monónico, a partir de la segunda mitad del siglo. Aún el reglamento del Museo de 1907 declaraba en el artículo 35 que, “sin previo permiso de la dirección, ninguna persona podrá tomar fotografías, dibujos ni moldados de los objetos exhibidos en el Museo”.⁴

En 1865 el Museo se estableció a un costado de Palacio Nacional, la conocida sede de la calle de Moneda, donde pudo ampliarse y acrecentar su fama,

permaneciendo ahí hasta 1964 cuando fue trasladado a sus modernas instalaciones del Bosque de Chapultepec. Fue a partir de los años setenta del siglo XIX, cuando contó con un presupuesto más estable que le permitió utilizar de manera constante la fotografía. Aunque sólo hasta 1904 fue que se expandieron las actividades de la institución y se fundó el Taller de Fo-

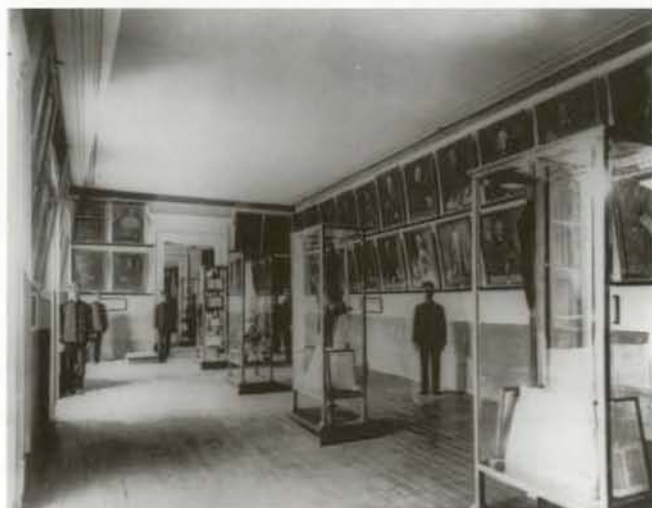
tografía, junto con los de Moldeado, Encuadernación y Fotograbado.

En 1908 iniciaron los informes sobre el Taller de Fotografía, que para 1919 se valuó en 10 226 pesos de aquel entonces. El avalúo comprendía el costo de equipo



(un objetivo Zeiss era la pieza más cara) y materiales para la toma, revelado e impresión, al igual que negativos que eran considerados relevantes.⁵ Es de notar la calidad de los registros que se pueden apreciar hoy en día tanto en la Fototeca Nacional como en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, y que en gran medida se debió al empleo de placas 5 x 7, 8 x 10 y 11 x 14 pulgadas.

La Revolución modificó las instituciones culturales, provocando la clausura de varias de ellas, por lo que el Taller de Fotografía fue cerrado en 1916, lo que ocasionó las quejas de Luis Castillo Ledón, director del Museo por aquel entonces, quien lo consideraba importante para el desarrollo de las actividades: "Va a ser extremadamente sensible la falta de este taller, que en tiempos de actividad, apenas se bastaba. Solamente las excursiones y la formación de un catálogo fotográfico de todos los objetos del Museo, no le darian reposo."⁶ Quizá



Autor no identificado, Sala de historia, ca. 1905. Sinafo-BSAH núm. de inv. 464912

debido a su intervención fue muy corto el tiempo que permaneció cerrado el Taller; todo hace suponer que tal vez fue el único que continuó operando, ya que el fotógrafo del Museo fue requerido para efectuar tomas para varias instituciones, como la Dirección General de Bellas Artes, la Escuela de Ingenieros, el Archivo General de la Nación.

En 1902 el gobierno federal emitió un decreto sobre bienes inmuebles de propiedad federal que incluía a los monumentos artísticos e históricos al mismo nivel de protección que los arqueológicos.⁷ Significaba el aval oficial a la tendencia de incorporar el pasado colonial a la historia de México que, entre otros textos, se había concretado en la obra de 1903 de Manuel G. Revilla: *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. En el Museo se reflejó en la formación de una Sección de Arte Industrial Retrospectivo, más tarde Departamento, que se ocupó de registrar la arquitectura y las artes del perio-

do colonial y del mismo siglo XIX, a la vez que de coleccionar algunos ejemplos. El registro estuvo a cargo del encargado de la sección, quien entre sus obligaciones tenía la de "tomar fotografías o dibujos de los objetos... que sean de verdadero interés y que no pueda adquirir el museo".⁸ Para ello contó con un taller que

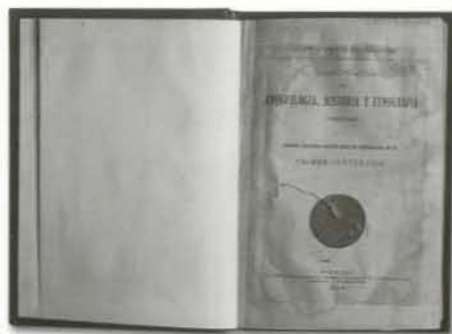
se cerró en 1915, trasladando al Taller de Fotografía sus instrumentos y materiales. El encargado de la sección fue el zacatecano Antonio Cortés, quien constantemente informó sobre las excursiones y tomas realizadas.

La planeación de las celebraciones para el Centenario de la Independencia arrancaron con la colocación de la primera piedra del Monumento a la Independencia, en enero de 1902, y el Museo Nacional fue la institución en la cual se fundamentaron y apoyaron gran parte de las iniciativas de carácter cultural. De especial interés resultó una de las obras planeadas para la conmemoración: un registro, consignado alrededor de 1908, de edificios coloniales relevantes en todo el país, para ser "destinados a una obra monumental de arte mexicano" en varios tomos, llamado *Arquitectura de México*, de los cuales Luis Castillo Ledón escribió que se publicó el primero en 1914, prometiendo que se reimprimiría y se editarían los tomos segundo y tercero.⁹ Se trata de la obra realizada por Genaro García y Antonio Cortés, frente a la cual surge la incógnita de cómo se relacionaba este proyecto con el promovido por José Yves Limantour, a través de la Secretaría de Hacienda, y que contó con

los espléndidos registros de Guillermo Kahlo. En 1909, Cortés informó que “arregló y clasificó una colección de 120 fotos” para el Ministerio de Hacienda, y en 1915 entregó a la Biblioteca del Museo 1 221 fotografías de la colección “Inventario fotográfico de los templos de la República”, de Kahlo.¹⁰

También el Departamento de Historia formó colecciones fotográficas de lugares donde “se verificaron hechos históricos memorables” durante la Independencia, y se llevaron a cabo excursiones, como la efectuada en 1908 a los estados de México, Jalisco, Michoacán y Guanajuato para tomar vistas estereoscópicas del “itinerario de Hidalgo”, produciéndose 235 negativos.¹¹

Desde finales del siglo XIX, en el Museo se impartieron cursos de arqueología, historia y etnología. El mencionado reglamento de 1907 asentaba que una de las obligaciones de los profesores-encargados de secciones era “hacer, en compañía de sus alumnos, las expediciones que disponga la dirección... y rendir un informe minucioso acerca de aquellas ilustradas con fotografías o dibujos”. Así, del 11 al 27 de agosto de 1908, Agustín Agüeros realizó una expedición al estado de Tamaulipas para estudiar a los huastecos, en la que participaron seis alumnos, tres mujeres y tres



Luis Castillo Ledón, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, Talleres Gráficos del Museo Nacional, 1924. Biblioteca Piña-Barba

hombres, y el fotógrafo del Museo, Manuel Torres. Una relación ilustrada con abundantes fotografías sobre este viaje apareció por entregas en una revista.¹² Por su parte, los alumnos también debían ilustrar sus trabajos: en el mismo año Isabel Gamboa, alumna de segundo año de etnología, incluyó siete fotografías de no muy buena calidad en su trabajo sobre “Los actuales indios nahoa del Estado de México”; Carlos Macías, alumno de tercer año, en cambio insertó doce fotos interesantes en su estudio sobre “Los mestizos chontal del Estado de Tabasco”; por su parte, María S. Atienza realizó un registro etnográfico más moderno, incluyendo quince imágenes que documen-

tan a la “Raza Totonca” en San Marcos Eloxochitlán, Puebla.¹³ Muchas de estas tomas fueron reveladas e impresas por el fotógrafo de la institución, quien también hacía lo mismo con las tomas realizadas por los propios profesores, como Manuel Gamio.

La fotografía antropológica fue un importante género dentro de las colecciones del Museo, al proveer la información visual complementaria del catálogo de las etnias que se elaboraba para obtener un panorama global que permitiera desarrollar teorías acerca de su formación e historia, así como para ge-



Album de la expedición de Leopoldo Batres, *Palacios de Mitla, Salón al oriente, Oaxaca, ca. 1902*. Col. AFSD-BSAH

nerar estrategias para su incorporación al progreso. La documentación fotográfica presentaba a individuos o grupos y abarcaba desde el retrato de estudio al registro antropométrico; paulatinamente se fueron incorporando imágenes del hábitat, costumbres y objetos de la vida cotidiana. Las impresiones en general se adquirían a los fotógrafos establecidos a lo largo del país, lo cual significó una heterogeneidad en la manera de acercarse a los sujetos, en los formatos y en la calidad de las imágenes. Para la Exposición Histórico-Americana de Madrid, que celebraría el cuarto Centenario del descubrimiento de América, se adquirieron innumerables fotos que sentaron las pautas para adquisiciones posteriores.¹⁴ En el inventario de 1919 se documentaron 617 fotografías de grupos étnicos, en diversos formatos, que abarcaban todos los estados y territorios del país; entre ellas se encontraban 22 de “Indígenas en posición antropométrica”. Otra vertiente fue el registro de material osteológico dentro del ambiente de la antropología física.

La función documental de la fotografía en el museo abarcaba también otros ámbitos: acompañaba las propuestas de compra que de manera constante se

hacían para enriquecer las colecciones, especialmente en la década de los treinta del siglo xx, cuando se adquirieron innumerables piezas; constataba el hallazgo de nuevos sitios arqueológicos; complementaba los catálogos de objetos prestados o intercambiados con otras instituciones; a la vez que ilustraba los catálogos de los objetos exhibidos en cada departamento, materiales que después servían para el estudio por parte de otros investigadores. El *Album de antigüedades indígenas*, publicado en 1902 por el Museo, presentaba 164 fotos de objetos con sus respectivas explicaciones; fueron obra de Manuel Buenabad y, a su muerte, el registro lo concluyó Fernando Ferrari Pérez. El copiado de códices y manuscritos antiguos fue una de las actividades constantes de los fotógrafos del Museo, que testimonia una incipiente conciencia sobre su conservación, pues la finalidad era facilitar los estudios, sin necesidad de tocar los originales. El mismo interés documental propició la adquisición de fotografías con valor histórico, en especial retratos de héroes y personajes.

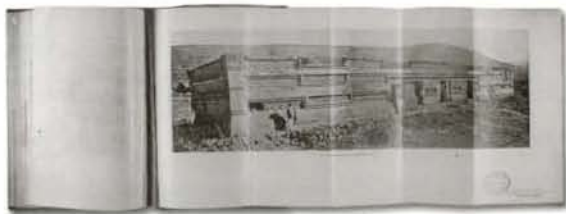
Las imágenes también se exhibieron en las salas, vitrinas y pasillos de cada una de las secciones, como complemento a las piezas expuestas, igual que



Autor no identificado, Porfirio Díaz frente a la lápida del Templo de la Cruz, Palenque, ca. 1910. Sinafo-INAH núm. de inv. 423854
 Abajo: Nicolás León, *Lyobua o Mictlán. Guía histórica-descriptiva*, México, Tipografía La Europea, 1901. Acervo Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

dibujos y óleos, que permitían ofrecer un panorama más completo de los temas desarrollados. En el catálogo de 1882, por ejemplo, se consigna que se exhibían 44 fotografías en un corredor bajo el título “Vistas de algunas ruinas antiguas del país”, que con seguridad fueron aquellas realizadas por Désiré Charnay entre 1858 y 1860, ya que el número de fotos corresponde, así como los sitios que el francés visitó: Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itzá y Uxmal.

Las imágenes circularon a través de *Cités et ruines américaines*, publicado en Francia en 1863, y tres años después en



México como imágenes sueltas.¹⁵ Hoy día, en la Fototeca Nacional se conservan varios ejemplares que provienen de los acervos del Museo.

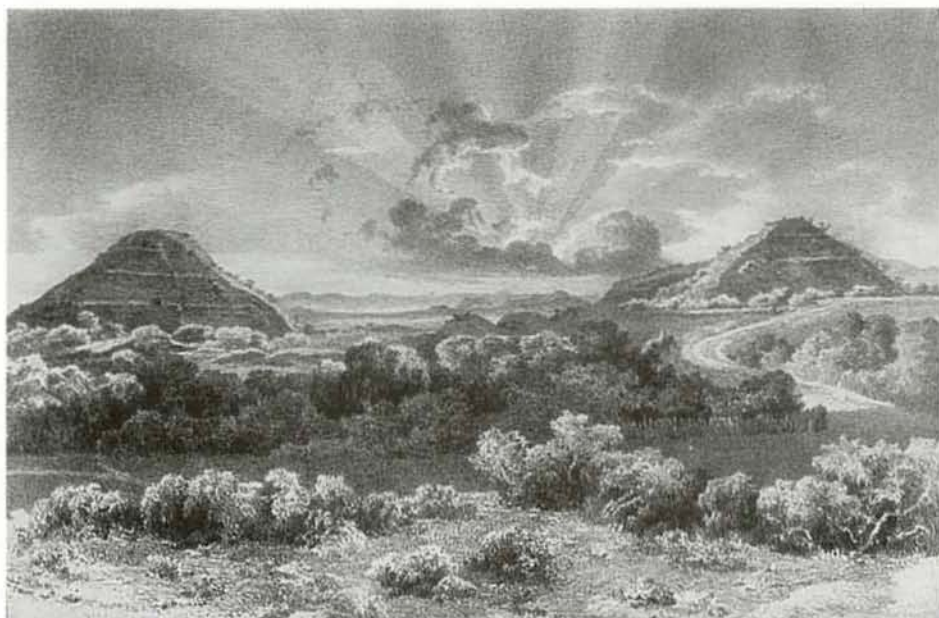
Otra función principal de la fotografía fue su utilización para la difusión de la riqueza de las colecciones del Museo, a través de sus publicaciones y, sobre todo, de la venta de postales. Llama la atención el número que declara José María Lupercio haber impreso en 1927, alrededor de 3 500, a pesar de que se queja de carecer de materiales. A las que se expendían en el propio Museo hay que agregar las que se realizaban para

la venta en el Museo de Teotihuacan.¹⁶ En general se trata de imágenes de los “monolitos”, como se les solía llamar por su factura y ubicación en el renombrado Salón de Monolitos, inaugurado oficialmente por el mismo Porfirio Díaz el 16 de septiembre de 1888. En especial se solicitaban fotos del Tablero de la Cruz de Palenque y del llamado Calendario Azteca (la Piedra del Sol), convertido en un icono de la historia nacional y nacionalista: a partir de 1910 todo visitante importan-

te llegó a inmortalizarse delante de la “piedra”, como se le solía llamar. Un ejemplo, por supuesto, de la foto-recuer-

do, fundamental en el imaginario del siglo xx.

Pero, ¿quiénes fueron los fotógrafos del Museo que elaboraron todas esas imágenes? El cargo de dibujante, que existía desde los inicios, se actualizó en la década de los noventa —al menos en la nomenclatura— convirtiéndose en dibujante fotógrafo. Este cargo lo desempeñó desde 1880 y por largo tiempo José María Velasco, quien utilizó la fotografía como base para los dibujos y pinturas ejecutados como materiales de estudio, para ilustrar las salas de exhibición o los *Anales* del Museo, iniciados en 1877.¹⁷ Hasta donde sabemos, em-



Arriba y abajo: José María Velasco, *Teotihuacan*, en los *Anales del Museo Nacional*, 30 de noviembre de 1877. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

pleó imágenes realizadas por otros profesionales aunque por un breve periodo; alrededor de 1868, Velasco practicó la fotografía como un medio para hacer frente a sus compromisos familiares. En 1895 se dio a conocer la ejecución de 30 dibujos a lápiz de la famosa "Expedición de Zempoala", basándose, casi se podría decir copiando, algunas de las alrededor de 200 fotografías de Rafael García.¹⁸

En 1903 se dividió la plaza de dibujante fotógrafo, quedando Velasco como dibujante y David N. Chávez como fotógrafo.¹⁹

Tres años más tarde Manuel Torres, conocido fotógrafo que había colaborado con *El Mundo. Semanario Ilustrado*, cerró su estudio para incorporarse al Museo. Siguiéron los cambios, pues en 1909 Manuel Gómez firmaba los informes del Taller de Fotografía que mensualmente se entregaban a la dirección; posiblemente sea el autor de las imágenes de las nuevas salas del Museo que se inauguraron con motivo de las celebraciones del Centenario. En 1915 los reportes consignan



el nombre de Salgado.²⁰ Posteriormente apareció José María Lupercio, quien después de una carrera como pintor, escenógrafo, torero y distinguido fotógrafo de paisaje en su nativa Guadalajara, se trasladó a la Ciudad de México y se incorporó al Museo. En 1919 el Taller a su cargo contaba con recibidor, galería, cuarto oscuro, cuarto de amplificar, cuarto de impresión, anexo a la galería y archivo. Durante sus años en esta institución registró 36 "cuadros contemporáneos" de Diego Rivera, para Moisés Sáenz, por orden del director.²¹ Es posible que Antonio Carrillo fuera asistente de Lupercio; en 1931 se encuentra registrado como "fotógrafo auxiliar" con un sueldo de seis pesos semanales, tres menos que los profesores. Él realizó las tres fotografías de frente y tres de perfil que

requirió el gobierno federal en 1931, para formar el Registro del Personal Federal, ya que el director ordenó que Carrillo tomará las fotos con costo de un peso por persona.²² María Ignacia Vidal fue ayudante de Lupercio junto con Gonzalo López Araiza, y desta-

requirió el gobierno federal en 1931, para formar el Registro del Personal Federal, ya que el director ordenó que Carrillo tomará las fotos con costo de un peso por persona.²² María Ignacia Vidal fue ayudante de Lupercio junto con Gonzalo López Araiza, y desta-

requirió el gobierno federal en 1931, para formar el Registro del Personal Federal, ya que el director ordenó que Carrillo tomará las fotos con costo de un peso por persona.²² María Ignacia Vidal fue ayudante de Lupercio junto con Gonzalo López Araiza, y desta-



Rafael García, *Expedición de Cempcala*, ca. 1895. Sinafo-INAH núm. de inv. 351689

ca por ser la única en incluir su nombre en las placas, insertándolo casi a manera de decoración, lo que la hace una de las primeras mujeres mexicanas en firmar sus fotografías.²³

El trabajo fotográfico en el Museo desempeñó todas las funciones que hasta la fecha ha seguido cumpliendo y que ha propiciado la formación de importan-

tes acervos, valiosos tanto en sí mismos como por la información que proveen acerca del patrimonio cultural del país. Es innegable que para los estudiosos de antigüedades, de historia, de etnografía, de antropología, de arquitectura y de artes populares, la fotografía constituyó una herramienta útil y novedosa que contribuyó al avance del conocimiento, función que aún sigue cumpliendo.

¹ Luis Castillo Ledón, *El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional, 1924, p. 60.

² El arancel para aduanas marítimas y de frontera prohíbe la exportación de antigüedades el 16 de noviembre de 1827.

³ Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA), vol. 2, 97, exp. 17, p. 93. Sin duda se trata de Benjamin Kilburn, autor de una serie de estereoscopias que tuvieron amplia difusión, sobre todo en Estados Unidos.

⁴ "Reglamento del Museo Nacional" de 1907, en Sonia Lombardo de Ruiz y Ruth Solís Vicarte, *Antecedentes de las leyes sobre Monumentos Históricos (1536-1910)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Fuentes), 1988, p. 79.

⁵ AHMNA, vol. 32, 1272, exp. 2, 1919, p. 71.

⁶ AHMNA, vol. 23, 963, exp. 16, 1916, p. 178.

⁷ "Decreto", en Lombardo y Solís, *op. cit.*, p. 75.

⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁹ Luis Castillo Ledón, "Las publicaciones del Museo", en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4ª época, t. I, 1922, pp. 3-6.

¹⁰ AHMNA, vol. 13, 665, exp. 15, 1909 y vol. 21, 909, exp. 37, 1915.

¹¹ AHMNA, vol. 12, 648, exp. 16, 1908, pp. 207, 211, 215-16.

¹² AHMNA, vol. 13, 653, exp. 3, 1908.

¹³ AHMNA, vol. 12, 643, exp. 11, 1908, pp. 46-197.

¹⁴ Para un estudio de estas imágenes consultar: "Recobrando presencia. Fotografía indigenista mexicana en la Exposición Histórico-

Americana de 1892", de Georgina Rodríguez, en *Cuicuilco*, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto 1998, pp. 123-144.

¹⁵ Gumesindo Mendoza y Jesús Sánchez, "Catálogo de las colecciones históricas y arqueológicas del Museo Nacional de México", en *Anales del Museo Nacional de México*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, t. II, 1882, p. 482. Ver la edición que realizó Víctor Jiménez del libro de Charnay, publicado en 1994 por el Banco de México.

¹⁶ AHMNA, vol. 63, 2255, exp. 2, 1927, pp. 22-43.

¹⁷ Desde 1877 Velasco colaboró con el Museo, remunerado por obra; ver Carlos Martínez Marín, "José María Velasco y el dibujo arqueológico", en *José María Velasco. Homenaje*, México, UNAM - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, pp. 205-206.

¹⁸ Efectuada en 1891 bajo la dirección de Francisco del Paso y Troncoso para explorar la zona y reunir piezas arqueológicas, que después fueron enviadas a la Exposición Histórico-Americana, y AHMNA, vol. 9, 551, 1895, exp. 87, p. 226.

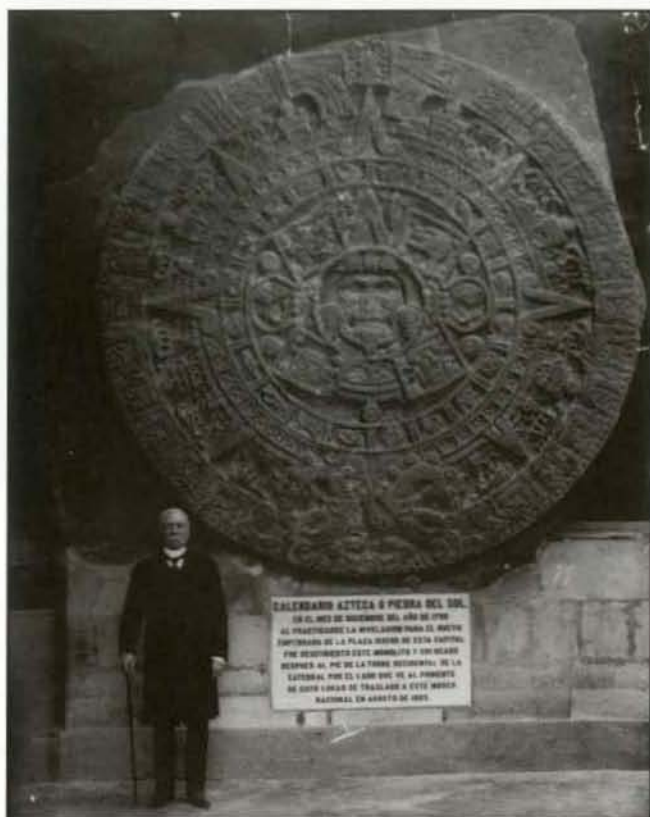
¹⁹ *Boletín del Museo Nacional de México*, 2ª época, no. 6, 1903, pp. 236-237.

²⁰ *Ibid.*, vol. 13, 653, exp. 3, 1908, pp. 5-64 y vol. 21, 904, exp. 32, 1915, pp. 156-158.

²¹ *Ibid.*, vol. 32, 1272, exp. 2, 1919, pp. 69-71; vol. 63, 2255, exp. 2, 1927; pp. 22-43

²² *Ibid.*, vol. 81, 2737, exp. 15, 1931, p. 110-111; vol. 81, 2736, exp. 14, 1931, pp. 107-108.

²³ *Ibid.*, vol. 63, 2290, exp. 36, 1827 y *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4ª época, t. I, 1922, marzo-abril, contraportada.



Autor no identificado, Porfirio Díaz en una visita al Museo Nacional, ca. 1905.
Sinafo-INAH núm. de inv. 424910

El indio en el Museo Nacional

Dora Sierra Carrillo

La población mexicana en el siglo XIX

En el siglo XIX se tenía plena conciencia de que existían dos tipos de humano en un mismo país: uno que hablaba castellano y francés, el otro con más de cien idiomas diferentes; el blanco era propietario, el indio proletario; el primero era rico, el segundo no sólo era pobre, sino miserable. Los descendientes de españoles tenían a su alcance todos los conocimientos y descubrimientos científicos de la época, el indio lo ignoraba todo. En otras palabras, para esa época habitaban en el territorio nacional dos pueblos distintos: el México mestizo y el México indio.

Este hecho, expresado por Pimentel,¹ fue reconocido también por pensadores de diversas ideologías como Lucas Alamán, Andrés Molina Henríquez y Francisco Bulnes.

El panorama social y político de la nueva nación presentaba una serie de inquietudes con relación a la población indígena; Cosío Villegas expresa que: "Cuarenta años después de la Independencia, y a pesar del igualitismo político, había gentes a las que los criollos y mestizos seguían llamando indios, porque pensaban, sentían y obraban de manera diferente al resto de los mexicanos."² En efecto, el comportamiento de los indígenas ocasionaba serios problemas a la naciente república: se desarrollaban al margen de la vida política del país, no se sujetaban al gobierno estatal y nacional; tenían una clara tendencia a mantener su autonomía, sustrayéndose al orden constitucional y manteniendo sus propias formas de gobierno.

Muchos intelectuales de la época coincidieron en afirmar que el indio como figura histórica era objeto de homenaje y estudio, mientras el indio vivo era causa de preocupación, ya que formaba un grupo numeroso que constituía la tercera parte de la población de México; vivía aislado, no sólo por no hablar español, sino por el hecho de tener más de cien lenguas diferentes. Se consideraba que la diversidad lingüística era el principal obstáculo para la comunicación entre indígenas y el resto del país, y aun entre ellos mismos. Por ello se pensó en la castellanización como el medio más eficaz para transformar su sistema de pensamiento, y con ello su cultura.



Hugo Brehme, *Salas del Antiguo Museo Nacional (Salón de los Monolitos)*, ca. 1920. Col. AFSD-BOAH

Para realizar esto era necesario no sólo integrar a los indios a las escuelas donde aprenderían la nueva lengua, sino tener un mayor conocimiento de su historia, sus lenguas y sus costumbres. Otra razón que favoreció esta iniciativa fue la Exposición Histórica que se celebró en Madrid en 1892, para conmemorar el iv Centenario del Descubrimiento de América. Por este motivo se efectuaron las primeras exploraciones para "recolectar" material osteológico y etnográfico con el cual se presentarían aspectos de la cultura indígena, pasada y presente.

A partir de entonces, investigadores nacionales y extranjeros llevaron a cabo una serie de recorridos por el territorio mexicano y aportaron valiosas descripciones sobre la vida y las tradiciones religiosas de diversos grupos. Así se inició, a fines del siglo xix, la investigación etnográfica y la adquisición de objetos para integrarlos a las colecciones del Museo Nacional y mostrar, a través de ellos, algunas manifestaciones de la cultura de los pueblos indios de México. Esta presencia de lo indio en el Museo fue el primer paso hacia un encuentro entre los habitantes del mundo urbano y el indígena.

En la primera década del siglo xx fueron enviados a nuestro país estudiosos de universidades estadou-



Autor no identificado, *Un guerrero seri y el profesor McGee*, reproducida de Fortunato Hernández, *Las razas indígenas de Sonora y la guerra del Yaqui*, Talleres de la casa editorial J. de Elizalde, México, 1902. Biblioteca particular

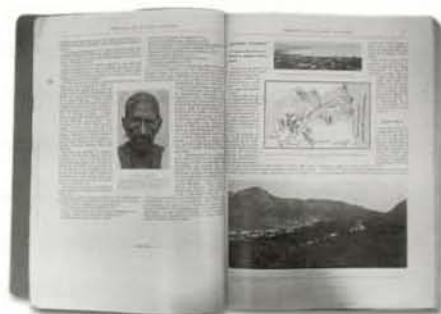
jetos de atención por parte de Frederick Starr, y Alfred M. Tozzer escribió sobre los lacandones del área maya. Finalmente está Konrad T. Preuss, quien pasó una larga temporada entre los coras, huicholes y mexicanos. Todos los trabajos de estos especialistas constituyeron

una valiosa aportación a las nascentes disciplinas antropológicas, en especial a la etnografía.

Ideas sobre el indio en el Museo Nacional

Al finalizar el siglo xix y en los inicios del xx, durante el go-

bierno de Porfirio Díaz, el Museo Nacional recibió un gran impulso y se constituyó en el centro rector de diversos estudios sobre la cultura mexicana; fue el eje de una actividad de introspección y análisis de distintas disciplinas; ahí los sabios solían discutir una realidad histórico-geográfica para lograr establecer una relación con la sociedad de la época. Sin embargo, la rea-



León Diguét, *Territorio de la Baja California*, Librería de la viuda de C. Bouret, Paris-México, 1912. Col. biblioteca particular



Autor no identificado, *Exposición de vestuario indígena en el Museo Nacional, ca. 1910*. Sinafo-INAH núm. de inv. 180679

lidad indígena no fue considerada en esas reflexiones, más bien fue vista como una mera abstracción, y el coleccionismo fue prácticamente la actividad predominante entre los trabajadores del campo etnográfico.

En este contexto, el rostro del universo indio no presentaba rasgos definidos; los trabajos que se llevaron a cabo para “acercarse al otro” reflejan los criterios dominantes de la época. Sólo en los estudios de Nicolás León y Andrés Molina Henríquez se observa la preocupación social y científica hacia la población indígena.³ Los demás estudios expresan una actitud despectiva hacia el conglomerado indígena; así, Elfe-gio Adán al referirse a la organización de los zapotecos, después de hacer la descripción prehispánica del grupo —rasgo común en las investigaciones de este momento—, insistió en la decadencia de los grupos indígenas que “por la invariable ley de la evolución estaban destinados a desaparecer, pero un nuevo elemento resultante de la fusión los reemplazaría”.⁴ También cuando observó los rituales en el santuario de Chalma, Estado de México, los calificó como “actitudes erróneas de los indígenas”.⁵

Por su parte, Carlos Macías señaló que si se tomaban como modelo “de hermosura” los rasgos caucásicos, sólo entre mestizos se encontraban tipos

perfectos, y que la “raza indígena” tendía a desaparecer por el contacto con el elemento mayoritario: el mestizo.⁶

La opinión de Luz Islas reitera el concepto del indio en este sistema de pensamiento, al considerar que el cultivo de hortalizas, la cría de animales y el uso de adobe “colocan a esta raza en el estado medio de la barbarie”.⁷

Mención especial merece la labor de Pablo Henning, “colector de documentos etnográficos”, quien realizó una serie de recorridos por los estados de México, Oaxaca, Guerrero, Puebla y Morelos, para registrar datos de la cultura material de sus habitantes y tomar fotografías de su indumentaria.

La acción revolucionaria y la nueva posición del indio

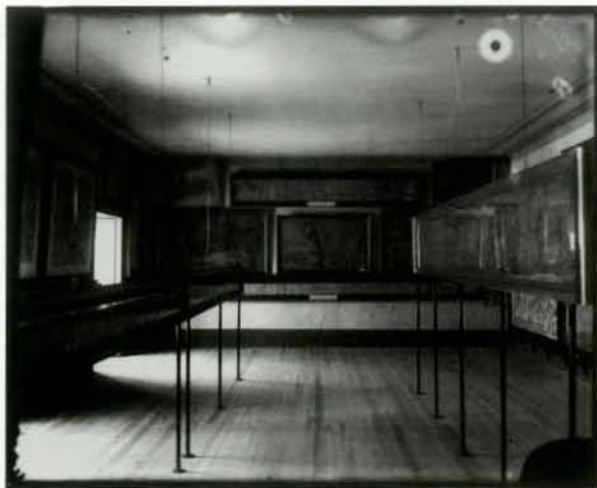
La ideología revolucionaria ocasionó un cambio radical en la posición del indio tanto en el campo académico como en el social y político. En las primeras décadas del siglo xx el indio se convirtió en el ser más importante para la antropología mexicana por influencia externa y condición interna. Manuel Gamio fue el primero en señalar la necesidad del conocimiento antropológico de los diversos grupos indígenas, como ineludible antecedente para el ejercicio de la

acción social; indicó que estas investigaciones deberían tener un objetivo constructivo para mejorar las condiciones de vida de estos pueblos.⁸ Es decir, el indigenismo adquirió un primer plano en el panorama del país.

En esta etapa dominó prácticamente la preocupación por la enseñanza rural destinada a incorporar al conglomerado indio a la "civilización". La apertura de numerosas escuelas, las campañas educativas, los programas de alfabetización, todo esto iba dirigido a implantar el español como lengua nacional y a transmitir los valores culturales de la mayoría mestiza. Alfonso Caso, Andrés Molina Henríquez, Manuel Gamio, Miguel Othón de Mendizábal y Moisés Sáenz fueron los pilares básicos en esta política indigenista.

En el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía,⁹ el indio también desempeñó un papel protagónico. Al frente del Departamento de Etnografía Aborigen se encontraba Othón de Mendizábal, quien emprendió una serie de estudios en los que se observa un cambio no sólo en el enfoque de las investigaciones, sino en la metodología del trabajo.

Este autor aplicó un análisis materialista a la realidad; fue el primero en relacionar la cultura con el medio y con la organización del trabajo, basada en la posibilidad de explotación de los recursos por medio de una tecnología propia. Además, propuso elaborar una serie de síntesis de conocimientos sobre la población indígena y entregarlas a gobernantes, maestros, políticos y legisladores, para lograr una mayor difusión sobre la realidad del México indio, tan poco conocida entonces.¹⁰



Autor no identificado, *Sala de Códices*, ca. 1905. Sinafo-INAH, núm. de inv. 359359

Continuaban su labor en el Museo Elfege Adán, Nicolás León y se habían incorporado Eulogio Valdivieso y Renato Molina. Todos ellos desarrollaron una serie de estudios que contribuyeron notablemente a ampliar el panorama de la etnografía. Es importante destacar que

en la mayoría de los trabajos, sobre todo en los de Mendizábal, se plantean nuevos retos en la observación, análisis e interpretación de los datos etnográficos, para expresar y representar de otra manera la imagen del indio en el Museo, muy distinta a la que se tenía de él anteriormente.

A partir de la tercera década del siglo XX, el gobierno cardenista definió el carácter nacional del problema indígena como fin supremo de su política indigenista. Esta posición generó diversas acciones, entre ellas destaca la pluralidad de estudios etnográficos realizados por investigadores del Museo sobre distintos grupos étnicos del país. Para esta época los trabajos de Roberto Weitlaner y Wigberto Jiménez Moreno marcaron nuevas tendencias en el Departamento de Etnografía, además elaboraron una serie de mapas lingüísticos de la República Mexicana que fueron la base de futuras investigaciones.

En este breve recorrido en el tiempo y en la vida del antiguo Museo Nacional, actualmente Museo Nacional de Antropología, ha sido posible constatar el papel que desempeñó esta institución en el nacimiento y desarrollo de la nueva nación mexicana, donde la pluralidad étnica y cultural ha sido un hecho evidente que han tenido que aceptar y afrontar los diferentes gobiernos en las etapas históricas que hemos considerado.



Maria Ignacia Vidal, *Funcionarios del antiguo Museo Nacional en la sección de etnografía colonial, ca. 1925*. Sinafo-INAH, núm. de inv. 364008

Los trabajos realizados por el Departamento de Etnografía, desde su creación en 1887 hasta fines de la época cardenista, han reflejado la ideología dominante en cada periodo. Como hemos visto, el contexto social y político del país determinó las diferentes actividades de los trabajadores del Museo. Las áreas, poblaciones o grupos estudiados se definieron prácticamente por los criterios e intereses de cada investiga-

dor; sin embargo, a pesar de la variedad de enfoques y las características de cada una de estas investigaciones, estos pioneros de la etnografía mexicana abrieron la brecha para transitar hacia la realidad indígena, heredando a las siguientes generaciones de etnólogos la tarea y al compromiso de ampliar el camino y acortar cada vez más la distancia entre el México mestizo y el México indio.

¹ Francisco Pimentel, *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios de remediarla*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864.

² Daniel Cosío Villegas, *Historia moderna de México*, vol. 3, México, Hermes, 1955.

³ Véase Nicolás León, "Los matlantzincas y catálogo de las antigüedades matlantzincas", en *Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, t. 1, época 2, México, 1903, pp. 57-104.

⁴ Elfege Adán, "Organización actual de los zapotecos", *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, vol. 3, época 2, México, 1906, pp. 53-64.

⁵ Elfege Adán, "Excursión a Chalma", en *Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, t. 2, época 3, México, 1912, pp. 40-44.

⁶ Carlos Macías, "Los tehuantepecanos actuales", en *Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, época 4, t. 2, México, 1913, pp. 195 y 219.

⁷ Luz Islas, "El hogar del indio zapoteco", en *Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, vol. 2, época 3, México, 1913, pp. 4-10.

⁸ Manuel Gamio, *Consideraciones sobre el problema indígena*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1948.

⁹ En 1919, al ser retiradas del Museo las colecciones de historia natural y quedarse sólo las de tipo antropológico, se le da este nuevo nombre a la institución. Posteriormente se llamará como lo conocemos hasta la fecha: Museo Nacional de Antropología.

¹⁰ Sobre sus trabajos véase Dora Carillo Sierra, *Cien años de etnografía en el Museo*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, p. 48.

Antonio Carrillo

Personal del Museo Nacional, 1931



Federico González de Orozco y Alfonso Caso. Sinafo-INAH, núm. de inv. 354306 y 354672, respectivamente



Amado Hernández, el peluquero del Museo Nacional y Antonio Villalobos, Sinafo-INAH, núm. de inv. 353121

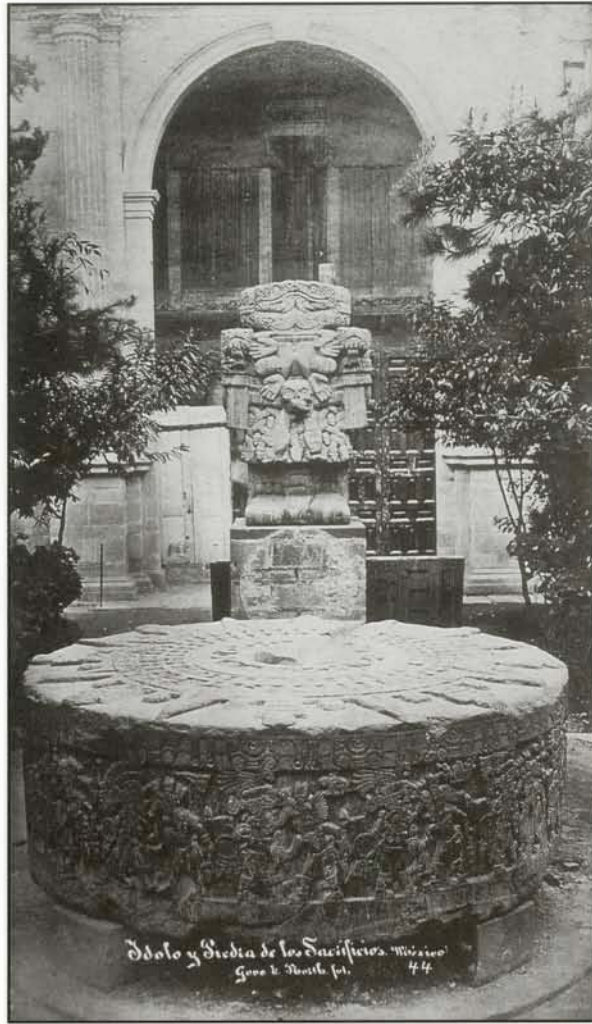


Arriba: *Florencio García, mozo; Antonio Carrillo, fotógrafo, y Luz Hara, empleada. Sinafo-INAH, núm. de inv. 354308*

Abajo: *Florencio García y Antonio Carrillo. Sinafo-INAH, núm. de inv. 354307*



Empleados del Museo Nacional. Sinafo-INAH, núm. de inv. 354806



Otis M. Gove y F. E. North, *Ídolo [Coatlicue] y piedra de los sacrificios, México, ca. 1885* Col. AFSD-BNAH

El Museo Nacional como expresión del nacionalismo mexicano

Ricardo Pérez Montfort

Desde su creación en 1825, el Museo Nacional de México tuvo como uno de sus principales propósitos el de mostrar una historia claramente reivindicativa de los logros nacionales. Si bien en una primera etapa que llega hasta 1867 se trató de un museo-depósito de objetos diversos, fue precisamente a partir del triunfo del liberalismo y más claramente durante el Por-



Autor no identificado, *Salón de Historia Natural*, ca. 1895. Col. AFSD-BNAH

Abajo: Hugo Brehme, *México pintoresco*, México Av. 5 de mayo 27, 1923. Col. biblioteca particular

firriato cuando el Museo Nacional adquirió la condición de baluarte del nacionalismo cívico y patriótico. La versión oficial de la historia guiaba el orden de las salas, los objetos, las vitrinas, los cuadros, las cédulas, etcétera, y en el aire de sus amplios salones se respiraría una especie de paradigma mexicanista.

Aun cuando hasta 1909 el Museo Nacional también incluía algunos salones dedicados a la historia natural con todo y sus fósiles, minerales, animales disecados, y sus vitrinas repletas de ejemplos de fauna y flora nacional, el mayor peso en materia de contenidos lo llevaban la historia, la etnología y la arqueología mexicanas. Sin embargo a partir de 1907 se iniciaba su transformación. Don Genaro García, entonces subdirector del Museo, implantó la separación de la historia natural, misma que se llevaría al Museo del Chopo, para concentrar en el Museo Nacional sólo aquello que se refiera a "...la Historia, Arqueología, Etnología y Arte Industrial Retrospectivo de México".¹



Después de más de un año de reestructuración, en agosto de 1910 se reabrió el Museo cuyo nombre ahora era acompañado por la disciplinas a las que estaba dedicado: era el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. Muy poco antes del inicio de las Fiestas del Centenario de la Independencia, el mismísimo presidente Porfirio Díaz acompañado por su ministro de educación, Justo



De izquierda a derecha: Venustiano Carranza, ca. 1917; Diputados en el Museo Nacional, ca. 1915 y Comitiva Japonesa en las Fiestas del Centenario, 1910. Sinafo-INAH, núms. de invs. 68433, 38204 y 351758, respectivamente
 Abajo: Marie Robinson Wrigth, *Mexico. A History of its Progress and Development in One Hundred Years*, Filadelfia, George Barrie and Sons, 1911. Col. biblioteca particular

Sierra y el subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Ezequiel A. Chávez, junto con una pequeña comitiva formada por profesores y empleados del Museo Nacional, recorrió las salas del mismo y verificó que el mensaje que emanaba de aquellos salones no era otro más que el de la exaltación patriótica y nacionalista.

El primer impacto de reivindicación mexicana que recibían los visitantes del Museo sucedía en la sala de los monolitos

aztecas. Ahí, entre la Coatlicue, la Piedra del Sol, el Ocelotl y algunos fragmentos de atlantes, cabezas de serpientes, aros de juego de pelota, etcétera, se establecía el origen dignísimo de los mexi-

canos bajo la premisa de una existencia nacional previa a la llegada de los españoles. La arqueología demostraba que en el territorio mesoamericano se estaba a la altura del primer mundo. El ministro Justo Sierra ya lo había planteado en 1902: "En las fronteras del arte y la historia está la arqueología —decía— y pensemos que si a los ojos del mundo somos un pueblo de se-

gunda o tercera categoría en vía de formación ya normal, e interesante por esto, desde el punto de vista arqueológico somos una entidad de primer orden, apenas inferior al grupo maravilloso que fue cuna de la civilización general..."²

En esa sala la famosísima Piedra del Sol se convertiría en símbolo nacionalista en la medida en que la mayoría de los visitantes distinguidos se retrataran a su lado. Porfirio Díaz, Venustiano Carranza y hasta

Cantinflas se tomarían la foto junto al monolito azteca.

Pero era probablemente en las salas de historia donde el nacionalismo mexicano decimonónico y eventualmente revolucionario se encontraba

más a sus anchas. Los periodos de la Conquista y la Colonia eran representados por cuadros y objetos que si bien identificaban algunos momentos y personajes importantes de dichos periodos, como Sor Juana o la leyenda de Juan Diego, todo parecía organizado para que pronto se pasara a la siguiente etapa de la historia mexicana. Así el énfasis museográfico se ponía en





Autor no identificado, *Salón de los Monolitos*, ca. 1900. Sinafo-INAH, núm. de inv. 361632

Abajo: autor no identificado, *Recepción en el Museo Nacional*, 1910. Sinafo-INAH, núm. de inv. 419637

la gesta de la Independencia y en el conflictivo desarrollo de la primera mitad del siglo XIX mexicano, para concluir en la Reforma, el triunfo sobre el Segundo Imperio y la elevación de la figura de Benito Juárez.

Muy acorde con la implantación de una especie de religión civil implantada por el gobierno porfiriano, el ritual de inicio de



aquellas Fiestas del Centenario utilizó como objeto simbólico la pila bautismal de Hidalgo, misma que finalmente terminaría en el Museo. Después de pasearla por las calles de la ciudad, dicha pila se añadiría a los múltiples objetos-símbolos que ya se guardaban en las salas de historia del museo con el fin de sacralizar la visión patriótica y nacionalista de la historia.

El siglo XIX mexicano, expuesto en las salas del Museo Nacional, estaba orientado de tal manera que no sólo promovía el culto a los héroes y a las grandes batallas,

sino que pretendía también impulsar ciertos valores estéticos. Si bien estos últimos se regían por cánones más europeos que americanos, la tendencia de la museología insistía en los valores

propios. Así se destacaba a los creadores nacionales, a los fabricantes mexicanos y a los objetos con claro sello regionalista, frente a aquellos que acusaban tendencias extranjerizantes.

Con ello el museo cumplía con una función particularmente cara para el liberalismo decimonónico y el nacionalismo revolucionario: la de educar al pueblo dentro de una visión que justificara el orden



Autor no identificado, *Salón de Historia*, ca. 1905. Sinafo-18AH, núm. de inv. 362630

de las cosas y que promoviera un sentido de orgullo nacional. Para cumplir esa tarea la historia pedagógica era una de las materias más relevantes. El programa de enseñanza histórica durante el Porfiriato tardío y los primeros años revolucionarios planteaba que debía "...cuidarse no solamente de suministrar el conocimiento de los sucesos del pasado, sino despertar, por medio de reflexiones una gran admiración por nuestros héroes, profundo respeto a nuestras instituciones públicas y un noble estímulo patriótico..."³

La observación de los objetos debía ser un complemento de la educación formal o escolar. El objetivo didáctico del Museo tendría que estar a tono con los contenidos de la educación oficial. Ésta por su parte adquirió, sobre todo después de 1917, un carácter introspectivo bastante radical. La revaloración de lo propio tanto en materia estética como histórica recibió un impulso particular que desde luego se re-

flejó en el Museo. El patriotismo y el nacionalismo se reforzaron en sus salones y no se desaprovechó ninguna cédula para apuntalar los méritos de los héroes, la grandeza de sus hazañas y la admiración con la que debíamos acercarnos a su conocimiento.

Jesús Galindo y Villa, quien fuera pieza capital de la museología mexicana de los años que transitan entre el Porfiriato y la Revolución, planteaba que al observar los objetos de "nuestra historia" podíamos no sólo educarnos sino llegar a ser mejores mexicanos. Decía:

Todos sentimos la emoción del patriotismo o de la admiración ante el retrato de un héroe o por la representación de un hecho de armas glorioso, o ante un monumento conmemorativo, y si a la vista de esas imágenes recordamos de viva voz o en forma perdurable con una



Autor no identificado, *Sala de Arqueología (Colección de cerámica)*, ca. 1905. Sinafo-INAH, núm. de inv. 420630

leyenda o una simple etiqueta, la vida de aquel héroe o episodios de esa batalla, abriremos de par en par las puertas de la curiosidad histórica, al evocar nombres, fechas, lugares, anécdotas: templaremos las cuerdas del civismo, y si multiplicamos los objetos y el ejemplo y nos ejercitamos frecuentemente en su contemplación y en su análisis, iremos educando, sin darnos casi cuenta, la voluntad y el carácter, con lo cual

llegaremos a ser buenos ciudadanos y a poseer la noción de la Patria...⁴

El Museo era así no sólo el depósito de los objetos con valor arqueológico, histórico y etnográfico sino que se convertiría en un verdadero forjador de nociones patrióticas y nacionalistas. El Museo nos ayudaría así a los mexicanos a vernos a nosotros mismos y a sentirnos orgullosos de lo que fuimos y de lo que somos. El Museo Nacional se consagraría entonces como un claro recinto dedicado a la práctica y enseñanza de la religión civil del nacionalismo mexicano.

¹ Luis Gerardo Morales Moreno, "Museopatía revolucionaria", en *Memoria del Congreso Internacional sobre la Revolución Mexicana*, México, INBHM-Gobierno de San Luis Potosí, 1991.

² Citado en Ma. del Pilar Iracheta Cenecorta. "La otra historia de la exploración de Teotihuacan (1905-1910)", en *Expresión antropológica*, México, nueva época, núm. 7, INAH, 1999.

³ *Primer Congreso Nacional de Instrucción. Informe y Resoluciones*, México, Imp. Fco. Díaz de León, 1890.

⁴ Citado en Luis Gerardo Morales Moreno, *op. cit.*



Cannon Bernáldez, *Entrada al Museo Nacional de Antropología*, 2001.

El Museo Nacional de Antropología y su historia

Felipe Solís

Construido en el Bosque de Chapultepec, el 17 de septiembre de 1964 fue inaugurado en ceremonia solemne el nuevo Museo Nacional de Antropología, por el presidente Adolfo López Mateos y una comitiva oficial en la que destacaban Jaime Torres Bodet, secretario de Educación, el Dr. Ignacio Bernal, director de la institución, Ignacio Marquina, encargado de coordinar los trabajos para el nuevo Museo y Pedro Ramírez Vázquez, autor y coordinador del proyecto arquitectónico. Con este acto inaugural se cumplían finalmente los anhelos de varias generaciones de arqueólogos, antropólogos y otros estudiosos de las ciencias sociales, quienes desde finales del siglo XIX lucharon denodadamente por la creación de un espacio museográfico, digno de albergar a las importantes colecciones antropológicas de México.

Los antecedentes de este nuevo museo se remontan al primero que fue creado en el país, antes de que alcanzáramos la Independencia nacional. El motivo para la fundación de ese primer espacio fue el descubrimiento, en 1790, de los dos famosos monolitos: la Coatlicue y la Piedra del Sol, lo que motivó que el virrey conde de Revillagigedo, enviara la primera de estas esculturas a la Universidad Real y Pontificia, ubicada frente a la Plaza del Volador, al sur del palacio virreinal, suceso que dio surgimiento al Museo de la Universidad. Con el descubrimiento de la Coatlicue —el 13 de agosto de aquel año, y la acertada decisión del virrey de enviar tan importante hallazgo para su resguardo al patio de la antigua Universidad—, nació la tradición mexicana hacia la protección de su patrimonio cultural. La Piedra del Sol tuvo un destino diferente, al ser colocada a la vista del público en la base de la torre suroeste de la Catedral Metropolitana; con este acto se inició otra de nuestras tradiciones culturales: exhibir a propios y extraños los tesoros de nuestra arqueología.

Continuando con la historia de aquel primer museo ubicado en la Universidad, hemos de decir que fue el repositorio de los constantes hallazgos arqueológicos ocurridos en el valle y la Ciudad de México, consistentes fundamentalmente de esculturas en piedra, vasijas y figurillas, y no fue sino hasta 1825 cuando el primer presidente de Mé-



Autor no identificado, *Piedra del Sol*, ca. 1890. Col. AFSD-BNAH



Album de Leopoldo Batres, *Vaso con tapadera y máscara, civilización Toltecatl, ca. 1900*. Col. AUSD-BNAH
 Abajo: Hugo Brehme, *México pintoresco, 1923*. Col. biblioteca particular

xico, don Guadalupe Victoria, dio el decreto con el cual se creó el Museo Nacional, que permitió reunir en esta misma institución carruajes, cuadros, documentos, banderas, etcétera, que testimoniaban el pasado reciente de México; de esta manera, y al igual que en muchos otros museos de su tiempo alrededor del mundo, el naciente recinto colectó, además de piezas arqueológicas, objetos de la historia natural y testimonios de la historia nacional.

Debido a la supresión de la Universidad y las necesidades de un nuevo espacio para los objetos de nuestra historia, Maximiliano de Habsburgo ordenó, en 1865, el cambio del local del Museo, otorgándole para su funcionamiento la antigua sede de la Casa de

Moneda, donde, en la época colonial se fundían los metales preciosos y se troquelaban los dineros. El edificio era un hermoso palacio colonial de la época de Felipe V, ubicado en el gran cuadrante de construcciones unidas al Palacio Nacional —en el actual Centro Histórico de la Ciudad de México—. Ahí fueron trasladados los grandes monolitos que se colocaron en el patio, tal y como se pue-

de apreciar en el óleo que pintara el artista Cleofas Almanza —el cual por fortuna todavía se conserva en la Dirección del Museo Nacional de Antropología—, mientras que en diversos salones se dispusieron, de acuerdo con el conocimiento de aquel tiempo, las colecciones de arqueología, geología, zoología, etcétera, y los muebles y documentos de la época colonial y del periodo de la revolución de Independencia.

Fue aquel antiguo Museo un sitio fecundo

para el desarrollo del conocimiento de las antiguas culturas mexicanas y del estudio de la historia del país; ahí se formaron algunos de los investigadores más notables de su tiempo. En ese ambiente



propicio para la apreciación del antiguo mundo indígena, se llevó a cabo el más importante acontecimiento de carácter museístico del siglo XIX: la inauguración, por el propio presidente Porfirio Díaz, del Salón de los Monolitos, en 1887, previo a la cual se había trasladado la Piedra del Sol de su anterior espacio de exhibición al aire libre en la base



Autor no identificado, *Xicaca, Diosa del Agua* (Tlaloc, Coatlinchán, Edo. de México), ca. 1890. Col. AFSD-BNAH

de la torre de la Catedral, para su protección en este nuevo recinto.

El Salón de los Monolitos era el aposento de mayores dimensiones de aquel edificio virreinal, donde alguna vez se fundió el oro y la plata de los dineros novohispanos. Los monumentos escultóricos —mudos testimonios de las diversas culturas nativas del país— se colocaron sin mayor orden o secuencia cronológica. En el centro de la sala, lucía imponente la Piedra del Sol, que desde entonces se convertiría en el símbolo del México indígena prehispánico, mientras que hacia el sector poniente se ubicó la monumental escultura de la diosa Chalchiutlicue, procedente de Teotihuacan, y en la parte oriente la gran Coatlicue.

Durante las primeras décadas del siglo xx, con el desarrollo y los avances científicos logrados por la antropología y la arqueología, se afinaron las cronologías que permitieron ubicar en el tiempo y el espacio a las diversas culturas aborígenes, así también se definieron criterios académicos para mostrar adecuadamente los más selectos testimonios culturales y artísticos de los pueblos prehispánicos; de tal manera, para mediados de esta centuria, el Museo Nacional de Antropología—que continuaba en su sede de la calle de la Moneda, del que se habían separado con anterioridad las colecciones de la

historia natural, así como las de la historia nacional, con las que constituyeron el Museo del Chopo y el del Castillo de Chapultepec— continuaba exhibiendo con mucha dignidad sus colecciones arqueológicas y etnográficas, pero no contaba con los espacios adecuados.

Este fue uno de los motivos principales que motivó la constante demanda de un nuevo edificio para la presentación de un discurso científico, acorde a los avances del conocimiento, que permitiera a la antropología mexicana mostrar al propio país y al mundo la trascendencia de nuestra herencia indígena, parte medular de nuestra nacionalidad.

Como ya mencionamos líneas atrás, la dirección del proyecto arquitectónico corrió a cargo de Pedro Ramírez Vázquez y su grupo, y en los guiones museográficos participaron la mayoría de los académicos y especialistas en antropología de aquel momento. El moderno edificio del Museo Nacional de Antropología tuvo como propósito mostrar —con todos los avances técnicos y museológicos de su tiempo— el origen, evolución y aportaciones de las culturas prehispánicas, así como también las formas de vida y cultura de los grupos indígenas de México.

Este Museo del Bosque de Chapultepec es una de las estructuras arquitectónicas más importantes



Cannon Bernáldez, *Patio de Museo Nacional de Antropología*, 2001.

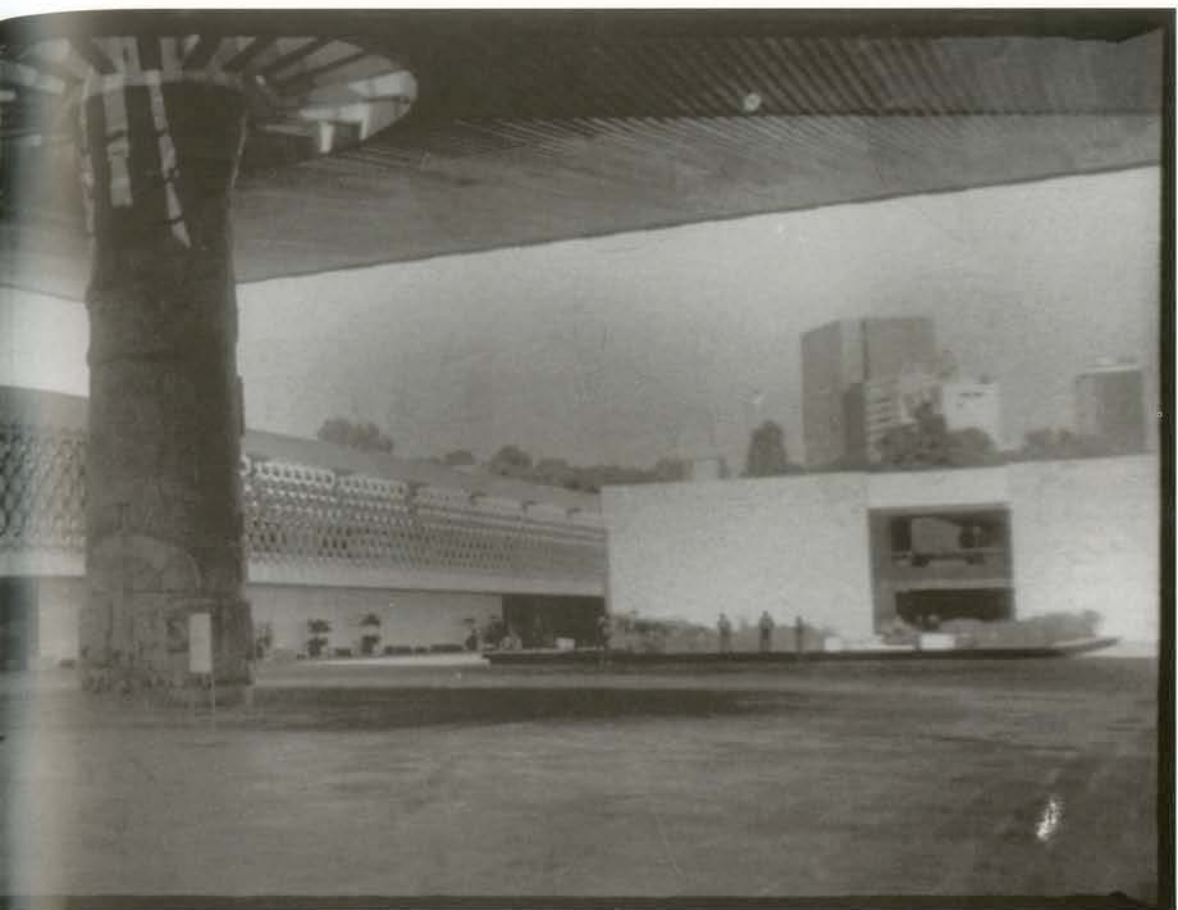
con que cuenta nuestra ciudad. La solemnidad del caso lo requería así, y lo primero que el visitante tiene ante sus ojos es la soberbia fachada, cubierta por mármoles blancos, en la que destaca solitario nuestro escudo nacional —el águila parada sobre el nopal, devorando la serpiente—. Esta imagen simboliza el principio de la historia de la nación mexicana; así, el México moderno asume sus raíces indígenas.

Al traspasar el vestíbulo nos encontramos ante un imponente espacio, remembranza y evocación de las plazas prehispánicas, que en su primera sección está cubierto con el famoso paraguas, el techo volado de la gran fuente en cuya columna central, con relieves de José Chávez Morado, se representa el pasado de México y su destino deseado: alcanzar niveles de desarrollo científico y cultural acordes con su vocación pacífica.

Hay que destacar que, tras largos años de investigación y preparación para materializar este proyecto

museístico, el director de la obra, junto con su equipo de arquitectos, museógrafos e investigadores y varios cientos de obreros y albañiles, lograron en 18 meses de trabajo efectivo levantar esta magnífica construcción que cubre 45 000 metros cuadrados, que aún hoy día sigue siendo una de las instalaciones museográficas mejor logradas en el mundo. Las salas de exhibición rodean un amplio y hermoso patio, donde el visitante se encuentra con un gran espejo de agua y el imponente paraguas que lo cobija.

Las culturas prehispánicas ocuparon la planta baja de la institución, en doce salas, que iniciaban con dos recintos de carácter introductorio: la sala Introducción a la Antropología y la de Mesoamérica; a continuación se ubicó la sala de Orígenes, dedicada a mostrar la prehistoria del país; le seguirían en secuencia evolutiva y cronológica las salas del Preclásico, Teotihuacan y Tolteca, que muestran las diversas etapas del desarro-



llo de las culturas que vivieron en el Altiplano central mexicano antes de los mexicas, cuya sala se ubica en el centro del Museo. A continuación están las otras cinco salas, donde el visitante aprecia los testimonios artísticos y culturales de los habitantes de las otras regiones mesoamericanas: las salas de Oaxaca, de las culturas del Golfo, Maya, Norte y Occidente de México.

La planta alta dedicó sus once salas a exhibir la cultura de los grupos indígenas contemporáneos de mayor presencia nacional: la de Introducción a la Etnografía; Coras y Huicholes; Purépechas; Otomíes; Sierra Norte de Puebla; Oaxaca; Huastecos y Totonacos; Mayas de las Tierras Altas y Bajas y grupos del Noroeste, y concluía con el recinto del indigenismo mexicano, que se transformó, años más tarde en la sala Nahua.

Desde 1998 a la fecha, se lleva a cabo en el Museo el programa de actualización y modernización del contenido y la información de sus salas de exhibi-

ción con el proyecto de reestructuración, el cual está en vías de concluirse, y en sus dos etapas ya inauguradas se han abierto al público diecisiete salas, totalmente renovadas, destacando el cambio y vocación de aquellos recintos dedicados a introducir al visitante en el Museo. Nos referimos a la sala de las Culturas Indígenas de México, la sala de Introducción a la Antropología y la de Poblamiento Americano, que renuevan los conocimientos que permiten iniciarse en el mundo precolombino, y la sala de Pueblos Indios, que sustituyen brillantemente al antiguo recinto que introducía al público en la ciencia etnográfica.

Con este nuevo Museo, cuya renovación y actualización lo coloca nuevamente entre las más importantes instituciones museográficas del mundo, México entra de manera triunfal en el siglo XXI, sustentando con voz regia la necesidad de proteger, estudiar y difundir nuestro patrimonio cultural frente a todos los países del mundo.

Un día en los museos

Frederick A. Ober

Entre 1882 y 1885, Frederick A. Ober realizó en México tres viajes, el primero de los cuales le llevó a permanecer nueve meses en la región del sureste. Como producto de esta primera experiencia publicó en los Estados Unidos *Travels in Mexico and Life Among the Mexicans* en 1883. Una segunda edición, revisada y aumentada, apareció cuatro años después. En esta última, a su inicial narración de viajes, le agrega sus experiencias y conocimientos sobre los estados del norte de México colindantes con los Estados Unidos. Ober (1849-1913) fue un publicista norteamericano nacido en Massachusetts que por azares del destino también se dedicó a la ornitología así como a la escritura de libros de viajes, fundamentalmente relacionados a la zona de las Antillas.

En la segunda edición de *Travels in Mexico* —del que aquí tomamos algunos fragmentos relacionados con su visita al Museo Nacional—, Ober señala que él es el autor de los dibujos y fotografías que aparecen en el libro. Lo cierto es que en éste se publican por lo menos diez fotografías de Désiré Charnay, algunas más que muy probablemente pertenecen a Teobert Maler y otras que podrían ser de la autoría de Pedro Guerra, todas ellas por medio del grabado en madera. Evidentemente Frederick A. Ober era un viajero informado —a lo largo de su libro cita a muy diversos cronistas y estudiosos que le precedieron, difiere de ellos o los avala de acuerdo a sus propias experiencias—, aunque también ciertas afirmaciones lo hacen ver como un viajero prejuicioso e incluso que, ocasionalmente, echa mano de la ficción (en una foto de Charnay que aquí publica le agrega un animal salvaje al grabado —un oscuro felino— que no aparece en la obra original del fotógrafo francés: una forma de remitir al exotismo de los trópicos, una vez más). Lo que aquí publicamos corresponde al capítulo xvi de su libro, relativo a su fugaz visita al Museo Nacional, que debió haberse dado a principios de 1882.

[N del Ed.]

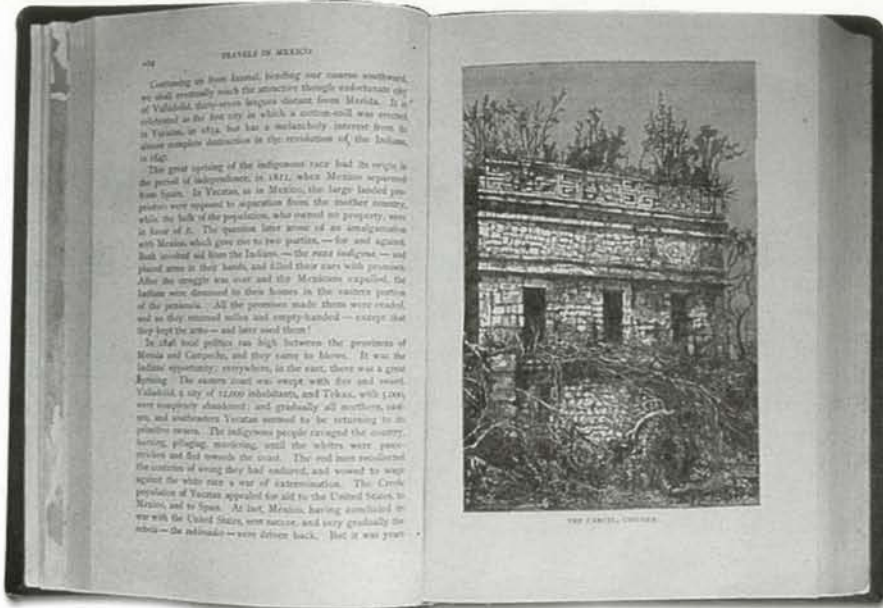
Fuente: Frederick A. Ober, *Travels in Mexico and Life Among the Mexicans*, Boston, Estes and Lauriat, 1887.

Traducción: Ernesto Priego

Uno siempre sabe a dónde ir en México en busca de evidencias de su civilización pasada, ya que siempre algún objeto muy antiguo asomará su cabeza en cada esquina. En un área del inmenso edificio conocido como el Palacio se ubica el Museo Mexicano, *El Museo Nacional*, en el cual están reunidos todos los descubrimientos arqueológicos. Entrando al patio uno ve, a través de una cortina de enredaderas, la famosa “piedra sacrificial”, ocupando el centro de un adorable jardín de flores; más allá y sobre ésta se yergue el alguna vez temido Huitzilopochtli, el gran dios de la guerra azteca; mientras que cada lado está flanqueado por una estatua, la primera, a la izquierda, obtenida en Tlaxcala, y la de la derecha en Yucatán. Un monumento indescriptible se levanta en la parte este del jardín, con ranas y serpientes de piedra aposentadas y enrolladas sobre su base; ídolos yacen desperdigados sobre el pavimento de los patios y en la maleza, y las imágenes de piedra y mármol, que poseen gran valor por su antigüedad y por la habilidad mostrada en su manufactura.

La inmensa piedra sacrificial sobre la cual, de acuerdo con los historiadores, miles de víctimas fueron ofrecidas, está desgastada y pulida por el clima; mientras que la estatua a la derecha —de Chac mool, el rey tigre, descubierto por el Dr. Le Plongeon en las selvas de Yucatán— está siendo cubierta por una decoloración pernicioso. ¡Pobre Chac mool! Permanecer enterrado por tantos años; ser desenterrado por un arqueólogo emprendedor, viajar a los Estados Unidos, pero finalmente descansar ignominiosamente en este patio, medio escondido por las plantas que le rodean, y ser sometido a la vegetación con la exposición a los elementos de los cuales había estado protegido por tanto tiempo.

Y Huitzilopochtli —un nombre dulce para enredarse bajo la lengua—, ¡por cuántos años ha parpadado este venerable dios de la guerra bajo el sol del medio día, por cuántos años su enorme cabeza ha sido bañada por las lluvias de la tarde! Es probable que él, con los demás, obtenga una guarida cuando el museo esté listo para recibirle. Lo considero como la reliquia más interesante de la pasada era de idolatría, ya que se le menciona entre los primeros objetos que Moctezuma le mostró a Cortés cuando subieron juntos al templo. Veamos lo que el acompañante de Cortés, Bernal Díaz, dice sobre él: “Aquí habían dos altares altamente adornados con maderas ricamente cinceladas en el techo, y sobre los altares figuras gigantes representando hombres muy gordos. El primero



Páginas del libro de Frederick A. Ober, *Travels in Mexico and Life Among the Mexicans*, Boston, Estes and Lauriat, 1887. Col. biblioteca particular.

a la derecha era Huitzilopochtli, su dios de la guerra, con un gran rostro y ojos terribles. La figura estaba enteramente cubierta con oro y joyas, y su cuerpo atado con serpientes doradas; en su mano derecha sostenía un arco, y en su izquierda un manojo de flechas. El gran idolo había rodeado su cuello con figuras de cabezas y corazones humanos hechos de oro y plata puros, ornamentados con piedras preciosas de color azul. Ante el idolo había una charola con incienso, con tres corazones de víctimas humanas, que estaban entonces ardiendo mezclado con copal. Todo ese apartamento tanto paredes como piso, estaban manchados con sangre humana.”

Una miscelánea de dioses, diosas y objetos de veneración sufren una suerte aún peor

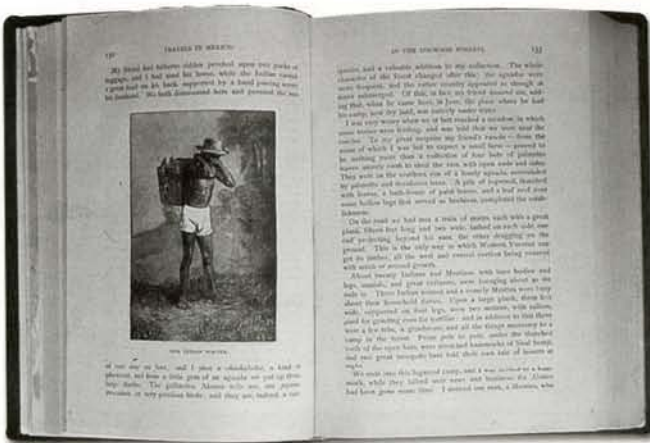
que las más grandes deidades, porque apiladas contra el costado del edificio, están expuestas a los rudos asaltos del hombre y las bestias. El establo de un caballo estaba ubicado en esa zona del jardín en la época de mi visita, muy cerca de estas antigüedades valiosas, y juzgando por la apariencia de algunas de ellas, el caballo

había expresado su preocupación pateándoles las orejas y las narices, y rompiéndoselas [...].

Este es un gobierno benevolente, y anima a los hombres estudiosos y científicos de todos los países a venir aquí y estudiar. Les abre sus vastos campos de tesoros arqueológicos, y dice “vengan e investiguen”; señala pirámides y cenotes, y les dice a aquellos hombres sabios de otras tierras: “vengan y escaven”; y luego se abalanzan sobre los descubrimientos de esos hombres sabios y los lleva al museo.

¿Y quién los puede culpar? Un anticuario no es como el hombre sabio que encontró un tesoro y fue directo a esconderlo; sino que él, en cuanto descubre algo de valor, aúlla con tanta autoglorificación que llama la atención de todo el mundo. Entonces, mien-

tra que el excavador está ausente, buscando la manera de sacar su tesoro del país, el gobierno entra y en silencio se lo lleva. Así se enriquece México. El gobierno es apático en lo que concierne a las ruinas y antigüedades —hasta que alguien encuentra algo, y se despierta inmediatamente—. Ni siquiera se reúne al-





Autor no identificado, *Piedra de los sacrificios en el Museo Nacional, ca. 1900*. Sinafo-Itani, núm. de inv. 180697
 Abajo: Frederick A. Ober, *Travels in Mexico*, 1887

rededor de los monumentos, menores y mayores, que descansan desperdigados por los campos.

Un caso similar ocurrió en el verano de 1881. El *Chicago Times* envió una expedición a México con el propósito de excavar monumentos enterrados. El capitán Evans, que dirigía la expedición, estuvo aquí por dos meses, y durante ese tiempo no descansó. Encontró en Texcoco, la antigua capital del arte y la civilización antes de la conquista, una “piedra calendario” —o la mitad de una— de unos cinco o seis pies de largo y tres o cuatro de ancho. Esta piedra había sido descubierta unos seis meses antes por el pobre hombre que era dueño de esa tierra, pero nadie en la Ciudad de México supo de ella hasta que el capitán Evans lo anunció. Es una escultura valiosa, pero el gobierno mexicano no quiere hacer ningún intento por resguardarla. Esperará hasta que alguien menos precavido que Evans venga, se la compre al propietario, intente llevársela, y cuando llegue a una vía ferroviaria camino a México, será silenciosamente llevada al museo, donde permanecerá. Hay una pequeña colección de alfarería que nos recuerda de los abusos de un arqueólogo en México —uno que llegó con bombo y platillo, pero que dejó el país sin casi nada de alfarería [...].

Pero basta de la historia de esta institución, aunque es necesaria para un mejor entendimiento de sus colecciones. Solamente hemos echado una mirada sobre éstas, ya que describirlas requeriría el espacio de un volumen dedicado especialmente a antigüedades. Es hasta recientemente que han sido catalogadas, y que el estudiante puede conocer el *local* de muchos de los objetos históricos más raros del continente americano.

La más celebrada de estas antigüedades ha sido ya mencionada, la piedra sacrificial, y la imagen del dios azteca de la guerra, Huitzilopochtli. En cuanto a éste, que su imagen hable por él, no se sabe cuándo se esculpió, pero se sabe que fue encontrada enterrada en la gran plaza, en 1790, y que fue enterrada de nuevo, por miedo de que pudiese tentar a los indios a volver a su antigua veneración, pero fue de nuevo exhumada en 1821. Se han tenido discusiones inútiles con

respecto a si se trata de Huitzilopochtli o Teoyaomiqui, diosa de la muerte. No importa, la estatua era venerada, ríos de sangre han corrido frente a ella, y hombres y mujeres inocentes fueron muertos en su presencia, ya que los corazones de las víctimas humanas se mantenían ardiendo en su altar noche y día.



Archivo histórico del Museo Nacional de Antropología

María Trinidad Lahirigoyen



Autor no identificado, *Biblioteca del antiguo Museo Nacional*, ca. 1945. Col. Fototeca de la CONAH

Este archivo se creó en 1987 con el objetivo de ordenar, clasificar y conservar la documentación del antiguo Museo Nacional, actual Museo Nacional de Antropología. El interés de los directivos del Museo, desde 1984 a la fecha, ha permitido que el archivo cobre forma y pueda ser consultado. Actualmente cuenta con dos catálogos publicados y un índice general que facilitan la consulta de 7 010 expedientes, y se sigue integrando nueva documentación, que lo convierte en un archivo activo y vivo.

La primera etapa de clasificación y catalogación del Museo Nacional cubre el periodo de 1831 a 1963. En 1964 las colecciones arqueológicas y etnológicas se trasladaron al nuevo edificio que fue diseñado con un concepto arquitectónicamente diferente en cuanto a su funcionalidad, abriéndose así otra etapa en la larga historia del Museo Nacional de Antropología.

La documentación administrativa del antiguo Museo es la que dio origen a este archivo histórico. Fuente de información que da cuenta de las peripecias y logros de la institución: quiénes fueron los directores, en qué años, cuántos departamentos o secciones lo conformaban, con cuántos empleados contaba, cuáles eran sus sueldos, quiénes eran los curadores de las colecciones, cómo se fueron formando los acervos arqueológicos, etnográficos, de historia natural, de antropología física, de historia, el inicio del estudio de lenguas indígenas y de la biblioteca; cómo se inició la publicación de los *Ana-*

les del Museo Nacional, de su *Boletín* y de otras ediciones, además de las penurias económicas por las que ha pasado y sigue pasando la institución. Cuando el viejo e histórico edificio evidenciaba no tener más cupo para mostrar las colecciones que iban en aumento, se pensó en crear nuevos museos especializados. Así nació, en 1909, el Museo Nacional de Historia Natural, con las colecciones de botánica, zoología y mineralogía, en el moderno edificio de cristal de la calle de Chopo. Más tarde se separaron las colecciones de historia y se formó el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec. El Museo entregó no sólo las colecciones, sino también los inventarios y los documentos que atañían a estas recién creadas instituciones. El número de las colecciones fue en aumento, su ámbito resultaba cada vez mayor y sus atribuciones crecían cada día.

En 1939 se creó el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), con personalidad jurídica y con una perspectiva federal, retomando los atributos que correspondían al museo y a otros departamentos encargados de vigilar y conservar el patrimonio histórico nacional. Es así como el museo pasó a depender de esta nueva institución. Al año siguiente se fundó la Escuela Nacional de Antropología, donde se han venido formando diferentes generaciones de antropólogos.

El archivo histórico nos relata cómo surgió la biblioteca del Museo creada por el interés de algunas personalida-



María Ignacia Vidal, Personal de la imprenta del Museo Nacional, ca. 1940. Sinafo-INAH, núm. de inv. 364335

Abajo: primer tomo de los *Anales del Museo Nacional de México*, Imprenta de Ignacio Escalante, 1877. Col. INAH

des del siglo XIX y por la necesidad de sus investigadores de contar con publicaciones especializadas en que apoyaran su trabajo científico. Su acervo se incrementó con donaciones, canjes con instituciones extranjeras, y a través de la compra a libreros nacionales y extranjeros. Se incorporaron fondos de libros que pertenecieron a la Universidad Nacional y algunos fondos conventuales. Se presentó inclusive cierta discordia entre el Archivo General de la Nación y el Museo a causa del resguardo de algunos fondos de la Inquisición. Día con día se incrementaba el volumen y se requerían los servicios de un bibliotecario para su mejor control y manejo.

En 1906 se iniciaron los cursos en el Museo para preparar arqueólogos, etnólogos y lingüistas, y se permitió el acceso a los alumnos para con los libros de la biblioteca, considerada como la mejor dotada dentro de su especialidad.

Un aspecto poco conocido y presente en la documentación del antiguo Museo Nacional fue la difusión de sus acervos e investigaciones a través de sus publicaciones. En la primera mitad del siglo XIX aparecieron las primeras publicaciones que dieron a conocer temas de interés científico, escritos por los investigadores del Museo y de otras instituciones nacionales, lo mismo que por estudiosos del exterior. En la segunda mitad de este mismo siglo aparecieron los *Anales del Museo Nacional*, publicación con gran demanda del interior y del exterior. Con la instalación de una imprenta, un taller de encuadernación, uno de fotografía y otro de fotograbado, el Departamento de Publicaciones logró figurar como un primer núcleo de difusión de la cultura nacional, labor que continúa hasta la fecha.

La instalación de los talleres de fotografía y de fotograbado mostraron el interés por ilustrar las publicaciones, por

tener fotografías de los salones de exposición, de los objetos del acervo en exhibición y de los guardados en bodega. Además de conservar la memoria gráfica de los personajes importantes que visitaban el museo. En 1891, el entonces director, don Francisco del Paso y Troncoso, solicitó a la Secretaría de Guerra la producción de fotografías que mostraran zonas y objetos arqueológicos y etnográficos, mismos que se mostrarían en la Exposición Colombina en España. En el presupuesto del año fiscal 1894-1895, quedó incluido un dibujante-fotógrafo para esta sección. Ya en siglo XX, se contó con un fotógrafo especializado que acompañaba a profesores y alumnos en sus excursiones de estudio. Recorrió lugares históricos y tomaba fotografías para ilustrar artículos y publicaciones.

En el informe general de las actividades del Museo de 1907, el director menciona las tomas fotográficas

de los monumentos más interesantes para el Departamento de Arqueología. El fotógrafo Manuel Torres realizó viajes a los estados de México, Michoacán y Guanajuato para tomar vistas estereoscópicas, siguiendo la ruta del Padre de la Patria, Miguel Hidalgo y Costilla, durante la guerra independentista.

A principios del siglo XX, el Museo hizo un canje de fotografías de fachadas y edificios coloniales de la ciudad y de los estados con la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, especialmente para el Departamento de Arte Industrial y Retrospectivo. Desde esta época se utiliza la fotografía dentro del Museo para mantener un control sobre la presentación de los objetos, aislados o en grupo, como lo muestran las imágenes conservadas en este archivo (de cómo están expuestos en las vitrinas dentro de las salas de exhibición). En los primeros años de la década de los cuarenta, el laboratorio de microfilmación dio origen al primer fondo histórico de micropelícula en México.

El Museo atiende a personas, museos y casas editoriales que solicitan fotografías de ciertos objetos arqueológicos o etnográficos, mismas que se reproducen en los laboratorios del Museo. En un tiempo éste producía sus propias tarjetas postales y hasta diapositivas que se vendían en la librería.

Actualmente el archivo del Museo tiene un inventario de 2384 fotografías (algunas repetidas). No todas son antiguas, muchas son actuales de objetos de exposiciones temporales nacionales y extranjeras. Las antiguas son interesantes porque muestran las técnicas de impresión utilizadas en épocas pasadas. Desgraciadamente no hay una colección completa, lo que no impide tener una idea clara sobre la importancia de la fotografía dentro de los museos.



El Tlacotalpan de Mariana Yampolsky

El pasado 10 de junio, en el marco del X Aniversario del Mes de la Fotografía en Xalapa, Veracruz, se presentó en la Galería Arte Contemporáneo, del IVEC, el libro *Tlacotalpan* de Mariana Yampolsky, cuya reseña podrá encontrar en el número once de la revista *Alquimia*. De la presentación, y de la inauguración de la exposición del mismo nombre, se encargaron Alejandro Castellanos, Danilo Veras, Alberto Tovalín, Araceli Frisciones y la autora, moderados por Miguel Fematt.

Durante el primer evento, Alberto Tovalín resaltó los detalles técnicos de la nueva edición del libro de Yampolsky con respecto de la realizada en 1987. Por su parte, Danilo Veras hizo notar su visión de arquitecto y señaló los conjuntos de imágenes seleccionadas temáticamente y comentó la enseñanza que le dio Mariana desde *La casa que canta*, con las maravillosas lecciones de arquitectura mexicana en imágenes.

La autora, con la sencillez que la caracteriza, se refirió así de su trabajo: "Tlacotalpan habla por sí solo, yo no tuve más que apretar la cámara", ya luego, instó a realizar una revaloración de la flora y fauna veracruzana: "no digo volver al pasado, sino salvar lo que nos dieron los antepasados".

Durante su intervención, Alejandro Castellanos, rememoró este trabajo, el mismo que Mariana considera como el primero profesionalmente, y el decisivo para dedicarse a la fotografía después de su actividad en el grabado. También recordó la atinada frase del texto introductorio de Elena Poniatowska, al decir que estas fotografías llevan a ver el mundo como esa imagen del mundo real, eso define el trabajo de Mariana.



Alicia Ahumada, *Mariana Yampolsky*, 2001

Mayra Mendoza Avilés

Primer Encuentro Nacional de Cámara Estenopeica



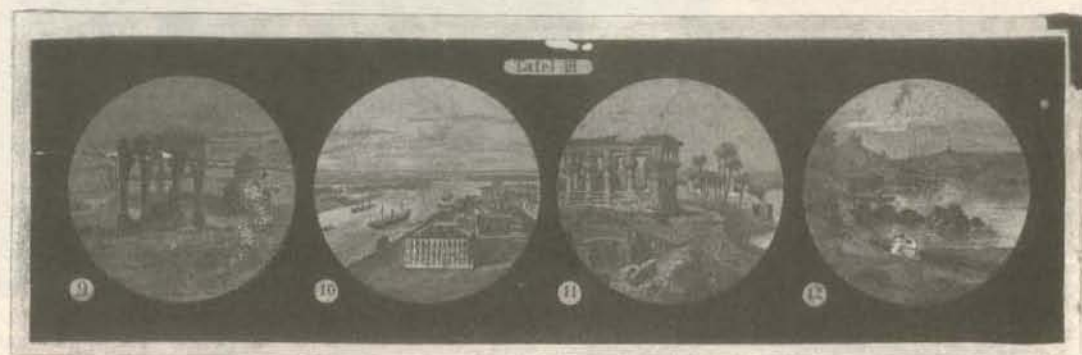
Gregg D. Kemp, *Jane Always Dreaded Flying Home*, 2000 y Adolfin Paredes, *Puerto de Veracruz*, 2000

Hasta hoy pareciera sólo un divertimento entre fotógrafos. O bien, un conocimiento inicial, primario, para adentrarse en el universo de las imágenes fotográficas. Una práctica, digamos, para iniciar a niños y aficionados a la fotografía. Con todo y que cientos de practicantes no conozcan el principio básico de la cámara oscura (y paradójicamente si los últimos adelantos técnicos). Por eso, para rectificar y analizar, o reconformar una memoria, es que cuatro personajes (Néstor Andrade, Carlos Jurado, Adolfin Paredes y Arturo Talavera) se aventuraron a realizar una reunión singular: el Primer Encuentro Nacional

de Cámara Estenopeica, en el puerto de Veracruz entre los días 2 y 4 de agosto, y con todo lo que se necesitó para lograrlo (dinero para pagar la estancia de invitados, material de museografía, cocteles de inauguración, materiales de divulgación, espacios adecuados). Cuatro entusiastas promotores de las imágenes estenopeicas que, poco a poco, comenzaron a integrar otros apoyos y diversas presencias para su causa. El encuentro contó con la presencia de historiadores (Alejandro Castellanos, Rebeca Monroy), funcionarios (Patricia Mendoza) y desde luego fotógrafos de diversas partes de la República.

De ensueño y evidencias mediáticas

Georgina Rodríguez Hernández



El Valle del Nilo, ca. 1880. Col. particular

Abajo: autor no identificado, Templo del Sol, Palenque, ca. 1900. Sinafo-ИНАИ, núm. de inv. 354723

Página de enfrente: autor no identificado, Arquero yaqui, ca. 1900. Col. particular

Con la profesionalización de la antropología y su consecuente divulgación y enseñanza, la fotografía diversificaba sus usos en el ámbito del antiguo Museo Nacional. Incontables registros daban cuenta de la sistematización de las colecciones, singulares retratos identificaban al personal que laboraba en este recinto; con mayor frecuencia se exhibían fotografías de apoyo museográfico y numerosas vistas, estereos y postales, que mostraban los tesoros nacionales que albergaba. En medio de este universo de imágenes, una pequeña colección de "transparencias de linterna", mejor conocidas como *lantern slides*, sobrevivió a sus usos didácticos de apoyo visual a clases y conferencias.

Antecesoras de las cada vez más obsoletas diapositivas, las *lantern slides* surtían de imágenes a los proyectores decimonónicos llamados popularmente "linternas mágicas". Estos aparatos, mediante una y hasta tres lentes, proyectaban imágenes sobre una pantalla, utilizando una poderosa fuente de luz, que en sus inicios provenía de la combustión del aceite, el calcio o el hidrógeno.¹

Originalmente las *lantern slides* eran imágenes pintadas sobre vidrio y su proyección se sumaba a los numerosos entretenimientos visuales que se dieron a lo largo del siglo XIX: fantasmagorias, panoramas, dioramas, estereopticones, incluyendo el *zoopraxiscope* que, sin mucho éxito de taquilla, Eadweard Muybridge intentó comercializar durante la Expo-

sición Mundial Colombina celebrada en Chicago, en 1894.²

La fascinación hacia este tipo de entretenimientos llevaría a la inclusión de música y elementos escenográficos en las presentaciones, a fin de aumentar la fantasía y el ensueño colectivo, que culminaría con la invención del cinematógrafo. En su etapa de popularización, las *lantern slides* compartieron el modelo comercial y temático de la fotografía estereoscópica: vistas de Europa, China y Tierra Santa, retratos de celebridades, escenas cómicas y reproducciones de clásicos del arte a 33 dólares la docena.³



Se ha acreditado a los hermanos William y Frederick Langenheim, de Filadelfia, como los primeros que en 1851 proyectaron exitosamente fotografías, gracias a su proceso de impresión sobre placas de vidrio, patentado en 1849 bajo el nombre de *hyalotypes*. Si bien la fotografía sobre vidrio tenía antecedentes experimentales desde 1844 con John A.

Whipple —daguerrotipista estadounidense—, quien ya empleaba la albúmina como emulsionante, y para 1848 Niépce de Saint-Victor (sobrino de Niépce) había publicado un método para hacer negativos de vidrio usando ese vehículo, fue la habilidad empresarial de los Langenheim la que sacó ventaja de estos conocimientos. Para la década de 1860 ofrecían un amplio catálogo de más de 800 *hyalographs*, proceso que emplearon tanto para las *lantern*, como para la este-

reoscopia (era común que una *lantern* fuera la mitad de un estereó),⁴ y como parte del negocio también distribuían el equipo de proyección.⁵

El perfeccionamiento fotográfico hizo posible que de la albúmina se pasara al colodión como emulsionante, resultando una imagen más nítida y así hasta llegar al uso del bromuro de plata en la obtención de un positivo translúcido. Las *lantern slides* generalmente medían 8.2 x 8.2 cm (3¹/₄ x 3¹/₄ de pulgada), y con el fin de proteger a la frágil imagen solían cubrirse con una segunda placa de vidrio, sellándose los bordes con cinta o papel engomado. Su sencilla impresión las hizo favoritas entre los fotógrafos *amateurs*, quienes con la introducción de las placas secas y el uso de cámaras de mano redimensionaron la práctica fotográfica a partir de 1885.⁶

A consecuencia de estos cambios y a diferencia de otros espectáculos de proyección, las *lantern slides* irían suscribiendo su uso a la ilustración de charlas y conferencias de temas educativos o de carácter científico; notable encauzamiento que se sustentaba en la cada vez más necesaria información visual. Es conocido el hecho de que, ya en 1852, el doctor Diamond acompañaba sus conferencias sobre “tipos de insania mental”, con una serie de fotografías tomadas por él mismo, a las reclusas del asilo del Condado de Surrey en Springfield, Inglaterra. Sus innovaciones resultaron decisivas e influenciaron rápidamente la difusión y el ejercicio de la psiquiatría.⁷ En esta línea de “objetividad fotográfica”, son también conocidas las conferencias de denuncia que el diácono y reportero policiaco Jacob A. Riis hiciera de las infrahumana-



nas condiciones de vida de los emigrantes extranjeros —sobre todo judíos— en los arrabales de Nueva York, hacia fines del siglo XIX. Apoyado en fotografías que tomaban durante incursiones nocturnas, usando peligrosamente el magnesio, Riis emprendió una intensa campaña de reforma social que motivó al cambio y que sin duda impactaría al entonces joven comisionado Theodore Roosevelt.⁸

Las *lantern slides* se convirtieron en una herramienta para proveer ideas y evidencia visual; un medio en donde lo fotográfico fue quedando relegado a la reproducción de imágenes. Los ejemplares de la colección del antiguo Museo Nacional así lo confirman. De éstos sobresalen las transparencias que registran una expedición a Palenque. Técnicamente bien

logradas, uno podría imaginarse que al optar por este proceso se pensaba de antemano compartir con una audiencia las vivencias de la visita. A su vez, podemos suponer que el público no tendría duda de la épica relatada, pues por ello la fotografía era el registro “objetivo” que les permitía asomarse al mundo y al mismo tiempo imaginar la grandeza del pasado palenquero.

Así, paulatinamente, las *lantern slides* propiciaron otras formas de entendimiento visual, cada vez más atento a los detalles. Si las colecciones fotográficas del antiguo Museo Nacional confirman el hecho de que la fotografía fue el medio que brindó las bases para organizar, clasificar, simbolizar y difundir la riqueza de nuestro complejo pasado, no es osado concluir que las modestas transparencias de linterna, al proyectarse ante un público observador, contribuyeron activamente en la construcción y entendimiento de este pasado.

¹ Peter E. Palmquist y Thomas R. Kailbourn, *Pioneer Photographers of the Far West. A Biographical Dictionary, 1840-1865*, Stanford, California, Stanford University Press, 2000, p. 61.

² En 1879 Muybridge diseñó un instrumento que inicialmente llamó *zoogyroscope* —inspirado en el *phenakistoscope*, un popular juguete mecánico— y que al perfeccionarlo denominaría *zoopraxiscope*. En esencia el *zoopraxiscope* era un proyector de linterna, capaz de rotar un disco de vidrio con una serie de fotografías, que mediante el uso de un disparador apropiado, cada toma proyectaba la ilusión de movimiento, reproduciendo así la locomoción original. Muybridge llegó a usar hasta doscientas fotografías de sus estudios de locomoción animal. Robert Taft, *Photography and the American Scene. A Social History, 1839-1889*, New York, Dover Publications, Inc., 1964 (publicado originalmente por Macmillan Co. 1938), pp. 408-409. Pese a la vanguardia conceptual del *zoopraxiscope*, Henry R. Heyl se anticipó nueve años en la reproducción del movimiento, con su exitosa proyección de una pareja bailando vals. Habría que destacar que en el caso de Heyl cada uno de los pasos se fotografió a partir de “poses” y no de “instantáneas”, según la propuesta de Muybridge. Para una crónica de escaso éxito comercial del *zoopraxiscope*, en el marco de la Exposición Mundial Colombiana, véase Julie K. Brown, *Contesting Images. Photography and the World's Columbian Exposition*, Tucson & London, The University of Arizona Press, 1994, pp. 103-104.

³ Peter E. Palmquist y Thomas R. Kailbourn, *op. cit.*, p. 61.

⁴ Inmersos desde sus inicios en el papel de “empresarios de la fotografía”, los Langenheim pagaron a Talbot 6 000 dólares por los derechos de su patente. Sin embargo, su intento de comercializar ese proceso en los Estados Unidos no obtuvo el éxito esperado. Muy diferente fue su suerte con la edición de *lantern slides* y estereoscopias. Robert Taft, *op. cit.*, pp. 173-177 y William C. Darrach, *The World of Stereographs*, Nashville, Land Yacht Press, 1997, pp. 21-22.

⁵ Peter E. Palmquist y Thomas R. Kailbourn, *op. cit.*

⁶ En la práctica de la fotografía *amateur* tuvo gran relevancia el Lantern Slide Club de Chicago. Los fotógrafos *amateurs*, al no estar supeditados a ninguna conveniencia comercial, dotaban a sus tomas de una visión más personal; son notables las fotografías que como “excelente *amateur*” Alfred Stieglitz hiciera con este proceso. Beaumont Newhall, *Photography: Essays & Images*, New York, The Museum of Modern Art, 1980, pp. 151, 168-169.

⁷ Georgina Rodríguez, “Fotografía y discurso del orden”, en *Transverso*, revista semestral de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, núm. 1, marzo del 2001, pp. 44-53.

⁸ Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives. Studies among the tenements of New York*, New York, Dover Publications, Inc., 1971 (publicado originalmente por Charles Scribner's Sons, 1890 y 1900).



Elena Poniatowska, *Mariana Yampolsky y la buganvilla*, México, Plaza & Janés Editores, 2001, 119 pp.

El título de esta crónica, sobre la fotógrafa Mariana Yampolsky, se debe a la primera impresión de la entonces joven norteamericana al abrir la ventana de su habitación, a su llegada de Chicago, y ver una buganvilla iluminando su vista. "Este es mi país", decidió Mariana y desde entonces se quedó en México.

Desde su llegada en 1945, Mariana se incorporó al Taller de Gráfica Popular en donde conoció y trabajó con Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Alberto Beltrán, entre otros; paralelamente a su actividad como grabadora estudió en La Esmeralda pintura y escultura. Durante los 16 años que permaneció en el TGP realizó una importante obra como grabadora; además fue la curadora de varias exposiciones internacionales del Taller, y artífice del archivo gráfico de toda la producción del mismo.

De 1962 a 1965, trabajó intensamente en el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana con Leopoldo Méndez, en donde colaboró en la edición de libros sobre el muralismo mexicano, José Guadalupe Posada y el arte popular. Sobre esto último realizó un libro, llamado *Lo efímero y lo eterno del arte popular mexicano*, en donde compartió créditos con Manuel Álvarez Bravo, y fue en gran medida su ingreso a la fotografía profesional. Previamente había hecho fotografías de los miembros del TGP, muchas de las cuales se publicaron; había tomado un curso, con Lola Álvarez Bravo, en la Academia de San Carlos y realizó su primera exposición en 1960 en la Galería José María Velasco.

Su amplia experiencia en la edición de libros la llevó a volverse responsable del diseño e ilustración de los libros de Texto Gratuito de la SEP, de 1972 a 1978, y directora de la colección de libros para niños Colibrí (con más de 150 títulos publicados). De 1989 a 1991, fue la curadora de la exposición *Memoria del tiempo: 150 años de Fotografía en México* en el Museo de Arte Moderno.

Como fotógrafa, Mariana Yampolsky ha retratado los sitios más remotos de México, su arquitectura vernácula y a su gente, reuniendo más de 60 mil negativos. Ha tenido casi 60 exposiciones individuales y 134 colectivas alrededor del mundo. Su obra forma parte del acervo de 17 museos y ha publicado, hasta ahora, 16 libros.

De todo esto y de otros datos biográficos e íntimos nos enteramos con la lectura de este libro. Al final nos queda la impresión de una charla informal entre dos amigas, ya que Elena Poniatowska transcribe varias entrevistas a Mariana y algunas personas muy cercanas a ella (Marie-Claire Acosta y Alicia Ahumada), tal cual, sin ningún tipo de corrección de estilo o de sintaxis y así, aparentemente, eso quiero pensar, sin muchos cuidados decide hacer el libro.

Sin embargo, es un buen acercamiento humano a esta destacada creadora, y sin duda un mérito extra es la selección de imágenes que, más que simplemente ilustrar, acompañan la lectura del texto; es una iconografía privada de fotos de Oscar Yampolsky, padre orgulloso de una pequeña Mariana rolliza y rubia, y de fotografías tempranas (y para mí desconocidas) de sus compañeros del TGP.

Ernesto Peñaloza Méndez



Vittorio D'Onofri y José Antonio Rodríguez (coordinadores), "Fotografía mexicana de hoy", en *Private*, núm. 20, Bolonia, Italia, primavera 2001.

El número 20 de la revista italiana *Private* está dedicado a la producción fotográfica mexicana de la última década del siglo XX, sin duda uno de los periodos más fértiles, si consideramos el gran número de propuestas visuales articuladas a través del medio, algunas ambiciosas, cinicas, varias de ellas anacrónicas y otras contundentes por su calidad visual y carácter incisivo.

Semejante muestra de versatilidad puede generar confusión, escepticismo y contradicciones no deliberadas. Mejor ejemplo no puede ser esta edición. Al recorrer sus páginas es evidente la tensión generada por una selección de autores que desconcierta: parece arbitraria, pero esa característica revela un enorme esfuerzo por conciliar, aunque sea en páginas, puntos de vista y percepciones vitales ya ni siquiera opuestas sino ajenas una de la otra.

En medio de tantos contrasentidos (lo cual no le confiere un valor negativo) es posible hallar un vínculo. Ya sea individual o comunitario, propio o externo (es decir, no pertenece pero se identifica), la obra de cada uno de los fotógrafos comparte un interés por el modo de establecer un territorio a partir de cierto desenvolvimiento en el espacio físico y social. Más que un recorrido, una travesía que busca la revelación, el interés persigue el desbordamiento de pul-

siones y obsesiones que devoran e integran a través de la fotografía ese mundo vasto en pliegues y rincones donde todo elemento (no importa si es banal) adquiere un significado, una percepción definitiva, tajante.

Esa mirada categórica aún no se ha discutido lo suficiente en el ámbito de la fotografía mexicana, porque debido a ella se mantiene el absurdo divorcio entre el binomio fotoperiodismo-fotodocumental y la otra fotografía: el vehículo de búsquedas y experimentaciones estéticas, cuya denominación sigue siendo escurridiza, pues el término "fotografía construida" es bastante estrecho para connotar todos sus matices.

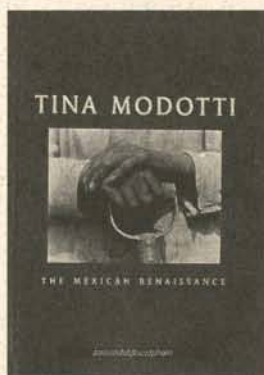
La edición puede verse como un recorrido por las diferentes posibilidades del fotodocumental: he ahí la solución ortodoxa en los proyectos de Óscar Necochea y Vittorio D'Onofri, previsible, ceñida a viejos esquemas; mientras Federico Gama y Cannon Bernáldez vuelven palpable su afección por la marginalidad, su identificación con las circunstancias de los fotografiados. Pero el ensayo visual rebasa sus propios límites hasta adentrarse en el territorio de lo intuitivo y lo críptico. Pia Elizondo, Alberto Contreras, Pavka Segura son buenos ejemplos del punto en el cual se disuelven el documento y la interpretación emocional de lo real.

Sin embargo, es necesaria cierta reserva sobre los alcances de estos proyectos documentales orientados por completo hacia la esfera del arte contemporáneo. Más allá de la asimilación de una estrategia visual muy en boga entre los fotógrafos afincados en Nueva York (estrategia, además, institucionalizada), existe el peligro de la mimesis, la asimilación de un proyecto por su parecido con cierto sabor local y no por su capacidad de comunicar a públicos de contextos diversos.

Sin duda es el reflejo de una crisis en la fotografía artística mexicana, la cual ya rebasó el límite del hartazgo con sus puestas en escena (Patricia Martín, Julio Galindo) y el reciclaje de elementos fantásticos en peligrosa dependencia del "gran pasado mexicano" (Odette Barajas, Cecilia Salcedo).

Mientras, Laura Barrón cierra horizontes y contraresta el concepto de paisaje como evasión a través de la naturaleza, y Gerardo Montiel lleva su obsesión por lo orgánico hasta la putrefacción y el híbrido monstruoso. Quizás estos proyectos señalan de manera indirecta el momento de enfrentar la validez y calidad de las diferentes estrategias utilizadas por los fotógrafos mexicanos, en una situación de vida contemporánea fuera de toda predicción.

Irving Domínguez



Patricia Albers y Sam Stourdzé, et al., *Tina Modotti. The Mexican Renaissance*, Paris, Jean Michel Place/Photo (Modern Photography), 2000.

Al parecer, existen figuras en la historia del arte mexicano que no parecen agotarse nunca; por el contrario, la renovación constante de su perfil artístico y biográfico llevan a una búsqueda incansable de nuevas perspectivas de análisis, al descubrimiento de datos inéditos sobre su obra, y a difundirla frecuentemente en el extranjero, todo lo cual las mantiene vigentes en las exposiciones y en los numerosos libros que sobre su persona se editan sin fin. Tal es el caso, entre otros, de la fotógrafa estadounidense de origen italiano Tina Modotti, quien cambió el rumbo de la fotografía mexicana.

Pero como reflejo de esa "sobreexposición cultural", para hablar en términos políticos, ahora de moda, el primer título de la colección *Modern Photography* inicia precisamente con Tina Modotti, haciendo que su figura no se agote, cuando algunos pensamos que se rescatarían a otros fotógrafos que también esperan se les haga un mayor reconocimiento. El libro fue producido por la NBC, escrito en inglés, con textos de Patricia Albers y Karen Cordero Reiman, y en conjunción con la exhibición del mismo título: *Tina Modotti. The Mexican Renaissance*, misma que se presentó a lo largo del año 2000 en tres lugares: el Moderna Museet de Estocolmo; en los Recontres Internationales de la Photographie, en Arles y en el Helsinki City Art Museum. La edición corrió a cargo de Sam Stourdzé de la NBC, con buenas reproducciones fotográficas, además de un formato que recuerda los de la colección *Círculo de Arte*, editados por Conaculta, libros pequeños, concisos y bien hechos.

El principal mérito del libro es quizás el incluir algunas de las fotografías nunca antes vistas de Tina Modotti, de entre las 110 presentadas en la exposición; esto fue posible gracias a los recientes descubrimientos hechos por Patricia Albers, autora de una nueva biografía de la artista, publicada en 1999. Durante su investigación, Albers visitó a los descendientes de su compañero sentimental, Roubaix de l'Abry Richey, muerto en la Ciudad de México en 1922, quienes conservaban cientos de cartas y otro tanto de fotografías, mandadas por la artista a los Estados Unidos, aun después de fallecido éste.

Tomadas por Modotti, las fotografías son un registro más personal para dar una idea del país en el cual vivía, y varias de ellas están fuera de las aspiraciones modernistas de la fotografía que, sin embargo, redescubren los orígenes de su arte. Junto con estas fotos no podía faltar, desde luego, las consabidas de tehuanas y el retrato de Julio Antonio Mella.

Pero al anterior mérito se suma el de contextualizar el trabajo de Tina Modotti en todo un movimiento de modernización generalizado por la Revolución mexicana, y conocido por los especialistas como Renacimiento mexicano, característico de los años veinte y dentro del cual estaría el muralismo. Como bien señala Karen Cordero, en este sentido el trabajo de Modotti no sólo es interpretado como una visión estética y política personal, sino como un gradual entendimiento del arte moderno mexicano, un diálogo constante que mantuvo con la realidad de la época y le ayudó en la construcción de su discurso visual.

Arturo Aguilar Ochoa

FOTOTECA DE LA COORDINACIÓN NACIONAL DE MONUMENTOS HISTÓRICOS

Antaño conocida como Fototeca Culhuacán, la fototeca de la CNMH estrena instalaciones en el edificio sede de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, en Correo Mayor número 11, en pleno corazón de la Ciudad de México.

La Fototeca cuenta con su tradicional servicio de consulta a partir de álbumes con impresiones fotográficas, catalogados por dirección o inmueble; asimismo la investigación y curaduría del acervo ha identificado diversas colecciones, autores y temáticas que se derivan del gran universo arquitectónico. Destacan entre otras por sus valores documentales y estéticos:

- El apartado Manuel Ramos del Fondo de la Dirección de Monumentos Coloniales.
- La colección Manuel Toussaint
- La colección George Kubler
- La colección de la Compañía Industrial Fotográfica (CIF)
- La colección MRM



Fotografía: Cannon Bernáldez

- La colección Raúl Estrada Discua
- La Colección Bernice Kolko

Consultas de lunes a viernes de 9:00 a 15:00 hrs.
Mayores informes al teléfono 55 42 56 46.
Responsable: Georgina Rodríguez Hernández

CONACULTA • INAH



MÓDULO DE CONSULTA DEL SISTEMA NACIONAL DE FOTOTECAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO

AHORA USTED PUEDE CONSULTAR EN LA CIUDAD DE MÉXICO
EL CATÁLOGO COMPUTARIZADO DE LA FOTOTECA NACIONAL DEL INAH.

El módulo brinda servicio de lunes a viernes de 9:30 a 17:30 horas; previa cita con Gabriela Núñez, a los teléfonos 55 14 32 51 y 52 07 45 59 al 63, ext. 141.
Dirección: Liverpool No. 123, planta baja, col. Juárez, México, D.F.

CONACULTA • INAH

Fotografía: Cannon Bernáldez

Nuestros colaboradores en este número:

MARÍA TRINIDAD LAHIRIGOYEN. Realizó estudios de archivonomía en la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía. Actualmente es encargada del Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología. Ha publicado en el *Catálogo del Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología*.

DORA SIERRA CARRILLO. Realizó estudios de Etnología en la ENAH y el doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente es investigadora de la Dirección de Etnohistoria del INAH. Entre sus publicaciones están *Cien años de Etnografía en el Museo*, *Textiles indígenas: patrimonio cultural de México* y *Ofrendas de muertos en Morelos*.

FELIPE SOLÍS OLGUÍN. Es maestro en Ciencias Antropológicas, así como candidato al doctorado en Estudios Mesoamericanos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es catedrático en esta misma facultad. Desde 1972 es investigador-curador de las colecciones mexicas del Museo Nacional de Antropología, y de 1990 al 2000 subdirector de Arqueología de la misma institución. Actualmente ocupa el cargo de director del Museo Nacional de Antropología.

Otras referencias curriculares en anteriores números de *Alquimia*.



CONACULTA • INAH