

diseñar salidas”. Y la sociología las abre, las denuncia, las destapa con la reflexividad que es capaz de crear. Quizás no fraseo igual la respuesta de hace dos años.

Les cuento que en mi vida intelectual, como escritor, como investigador, como pensador, como hablador, como profesor le debo mucho, pero mucho a mis maestros y maestras, a los que con su palabra y acción me dieron fuerza para dedicarme a lo que me gusta. Y uno piensa que son para siempre. Que uno es para siempre.

Por tercera vez, mi gratitud a Pierre Bourdieu, maestro que nunca me dio una sola clase formal, pero desde luego que la renovación del pensamiento social del siglo xx, lleva la marca de Bourdieu, como militante de la inteligencia crítica y reflexiva. Como maestro de ideas que ayudaron a muchísimas inteligencias en incubación —lo haya sabido él o no—. Y como ya llegué a la edad en que me toca comenzar a ver cómo se me van —así nomás— los afectos, y los que han sido mis maestros, les comento que sí, queda un buen hueco, un vacío, y espero que queden sus enseñanzas e ideas para continuar el oficio —a veces nada cómodo— de darle nombre y prospectiva a las fuerzas y tensiones que conforman nuestra vida matraca. Hagamos honor a quienes nos han dado tanto y preparémonos para dar lo que nos toque dar.

Pierre Bourdieu nos dio elementos muy ricos para poder comprender la manera relacional y compleja la sociedad del siglo xx. Un ejemplo de inteligencia militante para que pongamos la mirada, la inteligencia y el corazón en la compleja sociedad del siglo xxi.

Desde esta fría y lluviosa nochecita temprana en las llanuras de Texas, el mero mero otro México.

¡Un aplauso al corazón!

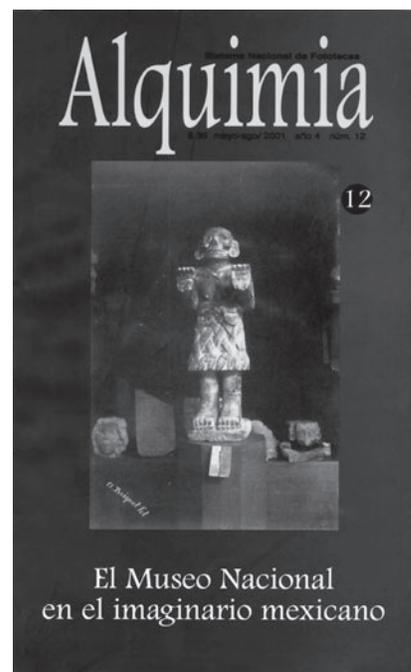
Salvador Rueda Smithers*

El Museo Nacional en el imaginario mexicano, en *Alquimia*, núm. 12, México, Sistema Nacional de Fototecas, CNCA-INAH, mayo-agosto de 2001.

Coatlicue es “expresión de lo inexpressible”, escribió Luis Cardoza y Aragón en *El Río*, suma de memorias, de asombros, de relaciones que armaron su autobiografía. A Cardoza le impactaron las formas de la diosa mexicana y sus símbolos esenciales, no sus ritos ni el carácter de divinidad vencida y olvidada hasta su rescate durante el Siglo de las Luces. Sin sus adornos y colores originales, silenciosa, Coatlicue era una piedra quieta en la llamada Sala de los Monolitos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Pero sobre todo, las líneas de la diosa eran prueba de experiencias estéticas distintas a las dominantes occidentales. Prueba antigua de las múltiples potencialidades sin temporalidad del pensamiento humano. Aun en su terrible, misterioso significado, Coatlicue era admirada por su elementalidad más honda, por la civilización que la hizo posible, por su distancia respecto a las precisiones estéticas apolíneas. Escribió entonces Cardoza que el “espacio de Apolo es tolemáico, antropomórfico y narcisista. El de Coatlicue abandona el fémur como medida del hombre: inventa nueva geometría para sus formas y su espacio mítico”.

Cardoza recordó repetidamente sus visitas al Museo Nacional, ubicado en la calle de Moneda. Eran los años treinta del siglo xx. Nada dice, en cambio, de la circunstancia de su admiración al estar frente a Coatlicue. Cómo la veía y bajo

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.



qué luz, cuáles fueron sus pasos, son hechos que no describió. Tampoco sabemos cómo la vieron otros asombrados estudiosos, como Justino Fernández, cuyo escrutinio se volvió tópico intelectual. Pero podemos imaginarlos recurriendo a las otras maneras que ha asumido la memoria, a esos recuerdos sin palabras que nos proporciona la fotografía. Un acercamiento al ambiente del Museo Nacional entre finales del siglo xix y la primera mitad del xx, a la realidad visible del contexto que rodeó a Coatlicue y a las colecciones arqueológicas mexicanas, es lo que nos ofrece el número 12 de la revista *Alquimia*, con el exacto título de “El Museo Nacional en el imaginario mexicano”.

Alquimia circula ahora antiguas fotografías que propician lecturas actualizadas. Imágenes de autor no identificado, junto a otras de Latapi y Bert o de Briquet, instantes captados algún día de 1895, de 1900, de 1905, de 1910, de 1917 o 1931, permiten seguir la ruta de los visitantes del Museo, entre los que se contó Cardoza y Aragón. No todos ellos, por supuesto, con la misma sensibilidad, con los mismos ojos. Hubo quienes descubrieron

los rostros de la creatividad humana, mientras otros veían tan sólo estatuas. “Coatlicue es una de las mayores y más bellas esculturas del mundo”, afirmó Cardoza.

Con las fotografías podemos pensar que no debió pasar inadvertida la vecindad de la diosa madre con otras piezas que la confrontaban, yuxtapuestas, en una tipología que hoy parecería cuando menos extraña. Así, en una sola línea, a Coatlicue le acompañaban en una suerte de desfile el Chac Mool, Xochipilli, Xilonen, Mictlancihuatl —o Teoyoamiqui, según lo reconoció Leopoldo Batres en su *Civilización Azteca*, Álbum de ca. 1910—, la Piedra del Sol —el mal llamado Calendario Azteca—, los fragmentos de algún tzompantli de piedra y, al final de un corredor que adicionó en los tempranos veinte un arco con columnas, la Piedra de Tízoc y la más antigua escultura de Chalchiuhtlicue. Al lado, paralelamente, cabezas de serpientes colosales, el marcador del Juego de pelota en forma de cabeza de guacamaya y otras piezas, daban forma a la Sala de los Monolitos. Quedaba poco espacio para la mirada, bajo los cánones de la museografía moderna ciertamente, pero fue lugar que propició la urdimbre de esa maravillosa mitología que es el nacionalismo.

La fotografía nos ofrece una visita a otras áreas del Museo Nacional. Las salas de exhibición etnográfica y las de las reliquias históricas nos develan el sentido memorístico del lugar. Con museografías que hoy creeríamos no menos absurdas que la de aquel depósito escultórico de orden inverosímil, las salas del viejo Museo daban a conocer las piezas del rompecabezas cultural llamado México. Su sentido era más emblemático que de erudición historiográfica. Es notoria la ausencia de cédulas explicativas en muchas piezas; en otras, tarjetas pegadas magramente, identificaban lo que se miraba. Un muestrario de virreyes pintados al óleo, vitrinas que resguardaban apenas de la intemperie documentos, armas

en desuso y uniformes de gala, marcos con cristal que exhibían códices o cerámica, trajes típicos indígenas montados sobre pedestales de madera, entre otros, daban cuerpo al recinto museístico. Una mirada detenida permite atestiguar que los retratos fotográficos de algunos indígenas fueron considerados, alguna vez, dignos de exhibición, en el mismo plano que las colecciones de objetos, y no tan sólo como apoyos gráficos con propósitos didácticos. Alguna vez, también, el sitio exhibió, abigarradamente, pájaros y jaguares disecados, conchas marinas, plantas y esqueletos, objetos de historia natural que salieron del Museo Nacional cuando se redefinió su vocación. De eso queda, hoy, la huella fotográfica de 1895. Destaca, hay que decirlo, la pulcritud de las salas de exhibición, sin más iluminación que la luz natural —cenital, en el caso de la Sala de los Monolitos—; de puertas y ventanas, en el de las salas de etnografía y de historia. La fotografía revela también las entrañas de la institución: las salas de trabajo de los funcionarios y empleados, los rostros de la cotidianidad captados por la lente de los poco conocidos fotógrafos encargados del registro de las colecciones.

La revista, además, ofrece una segunda lectura, explicativa, complementaria, verdadera guía de los recuerdos. Los textos del editor José Antonio Rodríguez, de Rosa Casanova, Dora Sierra, Ricardo Pérez Montfort y Felipe Solís, y los complementos de María Trinidad Lahirigoyen, Georgina Rodríguez y el testimonial de Frederick Ober, descubren que el otro protagonista de este número de *Alquimia*, además del Museo Nacional, es la misma fotografía, vehículo de la memoria.

José Antonio Rodríguez, en su introducción a este número 12 de la revista nos recuerda la estatura simbólica del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, de su prestigiosa presencia en la realidad mexicana: era el repositorio de la imagen nacional. No sin razón, Luis Castillo Ledón, al exponer el balance

centenario de esta institución patrimonialista, escribió hacia 1925 que el Museo Nacional era una suerte de espejo de la identidad: “refleja el alma de la Patria”. En este sentido, el ensayo de Pérez Montfort recuerda el carácter simbólico, emblemático, que el Museo mismo y algunas de sus piezas más famosas, adquirieron en la autoconcepción de los gobiernos nacionalistas desde Porfirio Díaz hasta, cuando menos, los presidentes del último tramo del siglo xx. No deja de ser significativo el gesto político detrás del proyecto intelectual: así, por ejemplo, el Calendario Azteca que se desdobra en signo de grandeza mexicana antigua, pieza que obligó al retrato oficial de gobernantes y visitantes distinguidos —mucho antes que Coatlicue fuese valorada como obra de arte universal—. No menos significativo resulta saber que la Sala de los Monolitos fue inaugurada por Díaz el 16 de septiembre de 1888, y el nuevo Museo Nacional de Antropología lo fue por el presidente López Mateos el 17 de septiembre de 1964 —según recuerda Felipe Solís—. Nacionalismo como adjetivo de gobierno, calidad que no tiene más historia que la Historia —así, con mayúscula.

Hoy preferimos otro vocabulario, usamos otras palabras. Pero la semilla del nacionalismo fraguado en las paredes de aquellas salas de exhibición, de sus talleres, de sus aulas, germinó en trabajo institucional longevo, con un lenguaje que ha variado apenas de acuerdo a lo que el discurso científico y la conciencia política han exigido a las generaciones que hemos formado al INAH, heredero del antiguo Museo Nacional.

Con su texto “Memoria y registro fotográfico en el Museo Nacional”, Rosa Casanova rescata para sus lectores la importancia que durante el siglo xix y las primeras décadas del xx tuvo la fotografía en la investigación arqueológica e histórica. Da su lugar a las fotografías —testimonio de Désiré Charnay, William Jackson, Abel Briquet, Charles Waite, Hugo Brehme, Guillermo Kahlo—; de

igual modo, a los casi desconocidos fotógrafos empleados por el Museo, como María Ignacia Vidal, o los fotógrafos estudiantes Manuel Torres, Carlos Macías o María Atienza. También el determinante proceso cultural que incorpora la fotografía a las labores cotidianas de registro de la institución.

El antiguo Museo nunca abundó en talleres ni en personal especializado, pero su función dejó de ser occurrence novedosa en el último cuarto del siglo XIX para volverse en tarea imprescindible a lo largo del XX. Abrió el taller de fotografía en 1908. Pero la mejor prueba de su carácter necesario fue el disgusto que su efímera desaparición causó al enjundioso Luis Castillo Ledón al inicio del gobierno de Carranza, en 1916, cuando los revolucionarios pusieron en duda la factibilidad de las instituciones del viejo régimen. Por cierto que el taller fotográfico no fue la única víctima de la reestructuración institucional. Castillo Ledón informó de un largo desfile de transformaciones: “los azares de la revolución (que se prolongó demasiado)” —escribió—, afectaron al Museo, que perdió “sus cátedras, que pasaron a la Escuela de Altos Estudios; la Inspección de Monumentos Arqueológicos, que volvió a independizarse, para luego ser incorporada a la Secretaría de Fomento; la de Monumentos Artísticos, y sus talleres de imprenta, fotograbado, fotografía y encuadernación, que fueron suprimidos, habiéndose logrado restablecerlos después, excepto el de fotograbado. En cambio, lejos de sufrir deterioro o merma en sus objetos, ha aumentado considerablemente el acervo de su exhibición con las reliquias históricas y la colección de armas que formaban el llamado Museo de Artillería, de la Ciudadela, y que ingresaron en junio de 1916; con la adquisición, por compra, en marzo de 1917, de la Colección Alcázar, compuesta de más de diez mil objetos etnográficos de la época colonial y de la moderna, y con multitud de piezas, compradas unas, a

distintos vendedores, recogidas otras a algunos templos que se clausuraron, como San Diego, de Tacubaya, La Encarnación, Santa Teresa y San Hipólito y otras confiscadas en las Aduanas [...] sin que hayan faltado donaciones. Entre esos ingresos, son dignos de mención treinta y dos códices pertenecientes a la célebre Colección Boturini, trasladados de la Biblioteca Nacional; el resto de la vajilla de plata de Maximiliano, que se guardaba en el comedor de Palacio; la mascarilla auténtica del mismo infortunado Archiduque, y el piano de la Archiduquesa Carlota”.

Rosa Casanova escribió que la fotografía, usada “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”. En los tempranos años treinta, también permitió el registro del personal empleado del Museo, desde el más humilde custodio o el peluquero gordo vestido con un traje blanco que le quedaba chico, hasta a Alfonso Caso, entonces joven arqueólogo con prestigio entre sus cofrades, dueño de un perfil de mirada risueña, muy poco antes de que su nombre brincara a la fama con el descubrimiento de la Tumba 7 de Monte Albán, en 1932. Hoy esas fotografías del personal del Museo son memoria institucional, rescate de los olvidos propios, borrón de los desconocimientos domésticos.

La vocación de rescate, estudio y resguardo patrimonial, remozada cada generación, ha sido fundamentalmente la misma a lo largo de casi dos siglos: ha existido vecindad en las ideas de historia, la memoria como fundamento de la identidad, y el indiscutible valor cultural

del patrimonio. Pero ha sido una construcción lenta, de crecimiento interno, de convicciones íntimas.

Casanova y Sierra indican las inclinaciones de los primeros fotógrafos ligados al Museo Nacional. Casanova escribió que 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”. Al principio como esa suerte de “monroísmo arqueológico” del que habló Juan A. Ortega y Medina, al referirse a los exploradores de la primera mitad del siglo XIX, constructores de una identidad continental que hiciera competir al imperio norteamericano en igualdad de condiciones que sus similares del Viejo Mundo, con sus implicaciones ontológicas y políticas. Pronto también fincó identidades históricas regionales y nacionales. Esa primera preocupación descubre el propósito por dar fundamento, razón “civilizada” al pasado prehispánico. La monumentalidad de los sitios arqueológicos y la grandilocuencia de las esculturas en piedra requerían, de un lado, el registro puntual, exacto, de formas que el tiempo había respetado y que sólo la técnica imparcial de la fotografía permitía imprimir sin los engaños de la fantasía —o del talento desbordado de artistas que veían más de lo que había, como sucedió con el grabado, sobre todo aquél que dibujó los diseños de la intrigante ciudad de Palenque—. El segundo requisito lo proporcionó el discurso científico, el de la arqueología metódica, minuciosa, seria, la de los profesionales muy distintos de los saqueadores. “Genealogía remota para México como fundamento de la identidad nacional”, se explica; también el descubrimiento de los “otros” mexicanos, los indios vivos, que hasta entonces no eran más que estorbo al progreso y protagonistas de guerras crueles y de malas noticias. En el Museo Nacional germinaba otra idea. Era la arqueología

logía como tarea de descubridores, y la etnografía como afanes de expedicionarios con curiosidad científica.

La Revolución no fue un buen momento para la fotografía institucional. El taller, ya se mencionó, fue cerrado. No por mucho tiempo, sin embargo. Para entonces la fotografía era ya un instrumento inevitable para el registro del arte prehispánico y colonial, así como para la sistematización del coleccionismo del Museo, no sólo arqueológico sino de la organización de las piezas históricas, de los primeros catálogos y los estudios pioneros de las iconografías patrióticas, que se ajustaban a esa prueba incontrovertible que eran las imágenes en las placas fotográficas. Así, relata Casanova, el Departamento de Historia se afanó por fotografiar lugares donde “se verificaron hechos históricos memorables” durante la guerra de Independencia (el itinerario de Hidalgo). El resultado no fue magro: 235 negativos que quisieron dejar constancia del espacio de la épica primigenia de la nación. Hoy podemos mirar en esos y otros registros visuales, además, una provincia mexicana que sufría del sopor que obligaba la miseria. La fotografía descubre, detrás de los paisajes agrarios, una provincia lerda, pobre, abandonada. Hoy sabemos que vivía la melancolía como dolencia. Suyo era el sueño de la soledad, triste, letal —como habría escrito Carlos González Peña en 1926—, en el preámbulo de otra guerra —la cristera— que lastimaría la misma geografía que fue escenario de la lucha independentista en El Bajío.

Más abundante fue el “Inventario de los templos de la República”, proyecto ambicioso que lleva en su autor la garantía de la calidad fotográfica: 1221 fotografías de Guillermo Kahlo.

La fotografía también fue mecanismo de extrañamiento, de señal de las distancias culturales. Hoy son documentos inapreciables, ya olvidadas sus lecturas ideológicas. Casanova afirma que la “fo-

tografía antropológica fue 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 generar estrategias para su incorporación al progreso”.

La fotografía como herramienta del registro antropométrico, instrumento del conocimiento de las formas físicas de los mexicanos de todas las latitudes y todos los confines —las formas de cuerpos y rostros comunes y los portentosos, los que indicaban peculiaridades sociales y las de rarezas que demostraban patologías, las que delineaban los perfiles más corrientes de etnias y de la nación sujetas a taxonomías, junto a rasgos extraordinarios—. No puedo dejar de pensar en las fotografías decimonónicas y del alba del siglo xx, de los fenómenos circenses como la Venus hotentote, o el gigante y el enano indígenas de Chiapas, o la mexicana mujer mono, retratada en vida y disecada por su abusivo esposo.

Pero el inventario de 1919 habla ya de un proyecto antropológico definido, desarrollado con esfuerzos que casi nunca se agradecen: ahí están 617 fotografías de grupos étnicos. Paralelamente, se copiaron códices y manuscritos antiguos, que se publicaron en cromolitografías y aun fotográficamente. Piénsese, si no, en las imágenes que acompañaban los artículos de los *Anales del Museo*, o en publicaciones como la del Códice Sierra, que preparó en la última década porfiriana el sabio Nicolás León y reeditada en 1932.

La idea de utilizar la fotografía como apoyo museográfico no es ninguna novedad. Casanova informa que hacia 1882 se exhibían en un corredor del Museo 44 fotografías que daban fe de las habilidades arquitectónicas de los antiguos pueblos prehispánicos. Conjetura, no sin verosimilitud, que quizá fueron las fotografías realizadas por Charnay entre 1858

y 1860 en Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itzá y Uxmal.

La riqueza de las colecciones del Museo se desdobló en ese saber colectivo del patrimonio que nuestra institución resguarda, tal vez cuando a principios del siglo xx las publicaciones y las postales entraron al mercado.

Finalmente, la foto-recuerdo, “fundamental en el imaginario del siglo xx”, testimonio de visitas importantes, registro personal de hombres junto a las cosas más preciadas. La idea misma de fotografiar, reflejo de una creencia, de una mentalidad, gesto que se asienta como “prueba razonable e incontestable” de cierta superioridad etnocéntrica. Como testimonio era, y es todavía, una suerte de sustituto de la memoria. En el caso del Museo, la foto-recuerdo registraba los momentos que culminaban muchos esfuerzos: Porfirio Díaz y, años después, con distinta pose pero idéntico propósito, Venustiano Carranza, se retrataron bajo el Calendario Azteca, remisión a gestos que refuerzan el valor nacionalista dado a la inquietante piedra labrada con actos de gobierno.

Imágenes que no necesitan palabras y pertinentes textos explicativos se ofrecen en este número de *Alquimia*, revista que invita a muchas lecturas. Delicioso instrumento que permite recuperar la memoria institucional, entender las maneras de la revaloración del patrimonio y construir un discurso moderno que las proyecte convincentemente para nuestra generación hacia su mejor resguardo y difusión. A través de aquellas fotografías antiguas hoy podemos imaginar con verosimilitud, por ejemplo, las circunstancias que rodearon las miradas de Luis Cardoza y Aragón y de Justino Fernández, para urdir ese determinate logro intelectual que hizo a Coatlicue desdoblarse de una simple estatua, huella de un pasado atroz, a una escultura digna de la creatividad artística de valor universal.