

El Museo Nacional, un espacio de la fotografía documental

Rosa Casanova*



Autor no identificado, *Laboratorio de Fotografía del Museo Nacional, ciudad de México, ca. 1912*, impresión en plata gelatina. El Laboratorio de Fotografía se formó en 1907, aparentemente bajo las indicaciones de Manuel Torre –miembro de una prestigiosa familia de fotógrafos–, quien dirigió el taller entre 1906 y 1909. La foto colgada hace pensar en el trabajo de Antonio Carrillo o Manuel Ramos, quienes colaboraron con el museo entre 1910 y 1915. El formato grande de la imagen responde a los tamaños de los negativos que se utilizaban en ese momento. Es de notar la edad del ayudante, la cual se contrapone con la del señor que manipula un negativo en vidrio **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01A_00291_A

Al pensar en la estructura de este texto recordé una charla

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

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

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

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

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

POLÍTICA TRAS LAS VISTAS

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

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

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

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

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



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

SITUAR LAS RUINAS

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

nas de Papantla y La Quemada. Estas últimas pueden tener dos atribuciones: la publicación de Leopoldo Batres, acompañada de siete impresiones a la albúmina realizadas por Agustín Barraza, como resultado de la exploración llevada a cabo en 1884 por el arqueólogo, quien identificó el sitio con Chicomostoc; o la serie de fotografías, de gran calidad, editadas por Hierro y José A. Bonilla alrededor de 1890.¹¹ La descripción de la guía de 1906 permite suponer que se trata del álbum de estos últimos.



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

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

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

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



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

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

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

ILUSTRAR LA HISTORIA

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

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



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

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

TIPOS DEL PAÍS

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

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



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

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

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

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

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

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

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

DESDE EL PRESENTE

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

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

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



Autor no identificado, Sala de exhibición de diversos materiales de la historia antigua de México, lugar no identificado, ca. 1900, impresión a la albúmina. Posiblemente se trate de uno de los salones del antiguo museo, tal como fue descrita por el cubano Mario García Kohly en 1897, aunque también puede corresponder a la Exposición histórico-americana de Madrid. Este autor menciona “grandes atriles giratorios de ébano” que le parecían “álbums de enormes cuyas hojas son fotografías de los objetos expuestos en la Galería de Monolitos”, exhibidos junto a escudos, panoplias y vitrinas con objetos imposibles de identificar **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).JNAH-CANON: F01A_00756_1

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

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

* Dirección de Estudios Históricos, INAH

Notas

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

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

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

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

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

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

⁶ El texto me fue sugerido por José Antonio Rodríguez.

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

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

El Imparcial, 24 de febrero de 1907.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Atribuida a José María Lupercio, *Sala del Departamento de Etnografía del Museo Nacional, ciudad de México, ca. 1920*, impresión en plata gelatina. En las salas etnográficas se mostraban ejemplos de indumentaria, utensilios, armas y objetos rituales de diversos grupos indígenas del país; algunos de los materiales en esta imagen pueden ser reconducibles a la etnia de los wixárikas, mejor conocidos como huicholes. Las fotografías de gran formato al fondo parecen formar parte de la serie de tipos populares ejecutada por Lupercio cuando trabajaba en Guadalajara, antes de ser jefe del Taller de Fotografía del museo, puesto que ocupó entre 1917 y 1929. La fotografía se incluyó en la *Historia* de Luis Castillo Ledón como "Departamento de Etnografía aborigen, sala 6a" **Fotografía** © Archivo Digital MNA (AHMNA).INAH-CANON: F01A_00068_A



Autor no identificado, *Sala de la "Exposición complementaria de la obra en prensa relativa a la población del Valle de Teotihuacán, representativa de las que habitan la mesa central", ciudad de México, ca. 1920*, impresión tardía en plata gelatina. Si bien no es posible determinar que la muestra se presentó en el Museo Nacional, sí se puede afirmar que se trata de la célebre obra de Manuel Gamio, cuyo programa proponía una mirada interdisciplinaria al tema, que dio ricos resultados en diversas áreas del conocimiento y la cultura. Las fotografías de las pirámides ocupan una posición central y debieron ser obra de Juan Aguiluz o Eguliz, quien realizó la mayor parte del trabajo fotográfico del proyecto; destacan, al lado de dibujos, maquetas, muestras de arte popular y vestigios teotihuacanos **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-CONACULTA-INAH-MEX:SN_4