

# Identidad y Nación en exhibición. La ciudad de México, siglos XIX y XX

**Antonio E. de Pedro**

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC)

**Resumen:** El presente trabajo tiene como finalidad, demostrar, de cómo el Estado Mexicano, en su desarrollo histórico ha utilizado la arqueología mexicana como un instrumento para construir una identidad mexicana: la ‘mexicanidad’. En dicho proceso, los museos y la propia ciudad de México han sido piezas claves: los museos como salvaguarda de la patria que, en su discurso histórico, se inicia con el mundo prehispánico y la ciudad de México como un *display* –una pantalla pública de ese discurso histórico.

**Palabras clave:** Historia Mexicana, Museo Nacional, historia de la arqueología, Ciudad de México, siglos XIX-XX

**Abstract:** This paper aims to show, how the Mexican state in its historical development has used Mexican archeology as a tool for building a Mexican identity: the ‘Mexicanidad’. In this process, the museums and the city of Mexico have been key components: Museums as safeguarding the homeland that, in the historic discourse, begins with the pre-Hispanic world, and Mexico City as a display – a public display of that historic discourse.

**Keywords:** Mexican history, National Museum, history of archaeology, Mexico City, 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries.

## La Galería de Mmonolitos del Museo Nacional

Una de las primeras medidas en el campo cultural que tomo el Estado mexicano tras su independencia de España, fue decretar, en 1825, bajo el gobierno del presidente Guadalupe Vitoria, la fundación de una institución largamente añorada por el criollismo anticuario del siglo anterior: el Museo Nacional. Seis años después, gobernando ya el presidente Anastasio Bustamante, se firmó el decreto de constitución el 21 de noviembre de 1831. Con el decreto se daba existencia legal al museo, adjudicando a esta institución la salvaguarda patrimonial sobre los bienes culturales encontrados en el territorio nacional (Morales 1994: 37).

El Museo Nacional empezó su andadura, como una institución pública y republicana, en un pequeño local de la Universidad de la capital mexicana. Entre 1825 y 1831 se inició su desarrollo museográfico con la creación de las primeras colecciones. Para el año de 1827 ya se había publicado el primer catálogo del museo. En él, se deja ver la huella de una museografía cuya finalidad era:



INDIANA 31 (2014): 143-159  
ISSN 0341-8642

© Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

[...] los procedimientos mediante los que profesores y científicos ‘despojan’ de su lenguaje originario a los objetos: se exhibe solo aquello que se dice de ellos en el presente. La síntesis pensamiento visual del museo se condensa en un gesto museográfico que consiste en *exhibir ocultando, permitir prohibiendo* (Morales 2003).

Más adelante, durante el corto periodo del imperio de Maximiliano, en el año de 1865, el museo cambio de sede, siendo trasladado a un costado del Palacio Presidencial, un lugar más amplio y con mejores espacios que había pertenecido a la antigua Casa de la Moneda. En esa sede permaneció por espacio de casi cien años.

La historiografía mexicana ha distinguido dos etapas claras del Museo Nacional durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. La primera, desde su fundación en 1825 hasta el año de 1867 en la que se desarrollaron reglamentos, planes, algunas colecciones, catalogación e inventario; así como escasas publicaciones. Una segunda etapa desde 1867 a 1925 que se caracterizó por mayores y mejores colecciones; la publicación de la primera revista de divulgación, en el año de 1882, con el nombre de *Anales*; y la inauguración de la museografía arqueológica mexicana postulando a los grandes monolitos aztecas como símbolos representativos de la cultura prehispánica. (Morales 1994: 39).

Con su inauguración, patrocinada por el Estado, el Museo Nacional se convirtió en una institución diseñada para salvaguardar la ‘historia patria’. Así, patria e historia se dieron cita en un proyecto que partía de la idea del nacimiento de una nación mexicana resultado de una larga historia que trascendía al periodo colonial, y hundiendo sus raíces en los referentes indígenas, cuya revalorización identitaria ya había sido propuesta por el criollismo anticuario anterior, en sus dos momentos históricos: el enciclopédico y erudito del siglo XVII, y el reivindicativo y proto-nacionalista del siglo XVIII.<sup>1</sup> Como bien afirma Enrique Florescano:

Las obras históricas y los museos que entonces fueron creados se propusieron unificar estos distintos pasados, integrar sus épocas más contradictorias y afirmar una sola identidad. La historia patria se convirtió en el instrumento idóneo para construir una nueva concepción de la identidad nacional, y el museo en un santuario de la historia patria (2008: 563).

En el año de 1887, en pleno gobierno de Porfirio Díaz, ocurre un hecho trascendental para la historia del museo: la creación de la *Galería de Monolitos*. Esta sala, que pronto paso a ser emblemática, y sobre la que pivoteaba, incluso, toda la política arqueológico-museística desarrollada por el que el porfiriato, le ofreció al museo una visibilidad y trascendencia más allá de los límites nacionales. En ella se exhibían, entre otras piezas, dos ‘grandes piedras’ representativas de la cultura azteca: el famoso ‘Calendario Solar’ o

<sup>1</sup> En otros países latinoamericanos como, por ejemplo, Colombia y Venezuela, la historia nacional comienza con la Independencia del colonialismo español; de manera que el caso mexicano goza de una enorme singularidad.

‘Calendario Azteca’, y la no menos famosa escultura de la *Coatlicue*. Obras, que desde su descubrimiento en el siglo XVIII, se habían convertido en un referente de la historia de la anticuaría y de la arqueología mexicana.

Un recorrido por una serie de fotografías que se realizaron en su tiempo de esta galería,<sup>2</sup> nos permite observar el modelo de exhibición adoptado. Modelo que era acorde con las propuestas museísticas europeas de la época, en particular, con una ‘museografía simbólica’ marcada por dos aspectos: el taxonómico y el pedagógico. Como se observa en las Figuras 1 y 2, la exhibición se caracterizó por el acumulación de objetos, con un cierto sentido todavía de almacenamiento a modo de ‘contenedor’, en la que lo fundamental es la exhibición de la pieza en tanto forma parte de una colección; una museología de tipo historicista que se caracteriza por “la intencionalidad del acopio y conservación de colecciones y [...] las prácticas educativas y sociales con las que el espacio museográfico habilita a una serie homogénea de observadores de objetos” (Morales 2007: 40). Es evidente que taxonómicamente se agrupan en relación con sus características monumentales y al tipo de material con el que estaban hechos: la piedra. Pero también quedaron agrupados siguiendo criterios que sacralizaban su importancia histórica: no se exponen los objetos porque sí, sino porque estos reflejan, de alguna manera, “un significado simbólico polisémico” (Hernández 2010: 25). Como indicase su director Jesús Sánchez, en el año de 1887, la idea fue hacer un museo al modo de una “Escuela popular de enseñanza objetiva” (Morales 2003). De manera que la “instrucción y la pedagogía” sobre el pueblo, ampliase los límites de una educación formal sobre “la multitud de personas que no adquieren en las escuelas los beneficios de la enseñanza” (Morales 2003).

A la entrada de la galería, se hallaba ubicado el gran ‘Calendario Azteca’. Su ubicación privilegiada nos refiere al gran valor significativo que este monolito tenía dentro de la colección y su carácter legitimador de la historia de la anticuaría criolla desde el siglo XVIII cuando fue encontrada en las excavaciones llevadas a cabo en el hoy Zócalo de la ciudad de México. Su referencia paradigmática tenía que ver con el presupuesto teórico manejado por ese criollismo respecto a la antigüedad mexicana, exaltando los valores y conocimientos científicos de sus creadores mexicanos, frente a la visión denigrante que generalmente habían desarrollado los *savants* europeos, como objeto de una cultura bárbara plagada de cultos idolátricos. El ‘Calendario’ marcaba la espacialidad del propio museo en relación con la propia experiencia cognitiva del observador; mientras que, a su vez, sacralizaba un pasado prehispánico que finalmente se ‘liberaba’ de la mirada colonial europea.

2 Fototeca del INAH, <<http://fototeca.inah.gob.mx>>, No. inventario: 122644, 179628, 179793, 180671. Pueden consultarse fotos de esta galería en varios sitios de internet, p.e: <<http://www.mexicomaxico.org/zocalo/zocalo1.htm>> (10.11.2014).

La *Coatlicue*, la otra de las ‘grandes piedras’ exhibidas en esta *Galería de Monolitos*, también ocupaba un lugar muy visible: algo elevada por encima del resto de piezas para que el visitante la pudiese ver desde cualquier punto. No obstante, esta pieza no ocupaba la ubicación paradigmática que tenía el Calendario. Su carga simbólica como deidad idolátrica, con la que no pudo ni siquiera el trabajo del ilustrado criollo Antonio de León y Gama que siguió considerándola un símbolo de una idolatría salvaje (León y Gama 1978), seguía en el siglo XIX teniendo un cierto peso específico, y ello que la museografía decimonónica mexicana había tratado de re-interpretarla desde su referencia como un objeto documento de carácter antropológico (Morales 2003).

La museografía de la *Galería de Monolitos* estaba diseñada para impresionar al espectador en su desplazamiento por la galería, en función de dos razones: su carácter acumulativo (‘gran almacén’ de la cultura prehispánica), y el carácter monumental, incluso gigantesco, de muchas de sus piezas.<sup>3</sup> El poco espacio que había para el desplazamiento entre las piezas exhibidas, incidía aún más en la idea de que la historia antigua de México era simplemente monumental. El visitante aparecía sumergido entre grandes monolitos; bajo el peso de un pasado indígena que reclamaba un lugar privilegiado en la ‘Historia Patria’. En este tipo de museografía, poco importaba ofrecer una recreación del objeto en su lugar de origen, como ocurre, por ejemplo hoy en día; lo que entonces estaba en juego, era el protagonismo de la pieza inserta en una escenificación que impactaba al espectador en su acto de desplazamiento, en una experiencia que no quería ser únicamente cognitiva, sino que buscaba emocionar, sensorial y perceptivamente (Morales 2010).

Igualmente, propio de este tipo de museografía, era el uso de cartelas explicativas (cedulas) con datos de identificación muy someros: todo se resumía al nombre, el material y el sitio donde fue encontrado.<sup>4</sup> No obstante, existían algunas guías que eran el resultado de estudios previos en el proceso de identificación y catalogación de las piezas, y en su inclusión en las colecciones.

Desde el siglo XVIII, cuando fue utilizada la universidad de la ciudad de México para albergar las piezas encontradas en la plaza de la Catedral –en particular la *Coatlicue* que posteriormente fue enterrada en el patio de la misma universidad– la idea de encerrar y controlar los restos arqueológicos indígenas se manifestó como una constante del ideario cultural criollo; ideario que tuvo continuidad una vez instaurada la República. Al hilo de ésta afirmación, nos preguntamos: ¿por qué un tipo de obras como esas, que no participan ni de la estética, ni de la concepción creativa occidental, eran exhibidas

3 Hoy en día todavía perdura en el arte mexicano de exhibición pública, un cierto carácter monumental que roza con el gigantismo. José Luis Cuevas, artista mexicano del siglo XX, hizo alusión a esta tradición, en una de sus más célebres esculturas que hoy se exhiben en su museo situado en el caso histórico de la ciudad de México: *La Giganta*.

4 En el caso del ‘Calendario’ se incluía, en tamaño grande como muestra de su especial significación, una inscripción que trataba resumida la historia de su descubrimiento.

siguiendo criterios ensayados para la museografía europea? Entendemos, que se partió de que exhibir el legado indígena prehispánico nunca estuvo –ni tampoco ha estado aún hoy con sus matizaciones– en contradicción con un modelo museístico de tradición occidental. Mostrar las colecciones de objetos indígenas a ‘la manera occidental’, resultaba del todo ‘natural’ para el proyecto cultural republicano, en el que “lo real histórico”, como afirma Morales (2003),

quedará constituido por el conjunto de evidencias que observamos del pasado; al mismo tiempo, la conciencia estética se fincara en los cánones clásicos de ‘lo bello’ y ‘lo único’ según determinados estilos pictóricos y escultóricos.

En este sentido, el Museo Nacional, en concordancia con sus homónimos europeos, se plantea entendiendo que hay que conservar y acumular; pero también, que hay que exhibir (Díaz 2008: 83). Sustrayendo para ello, de su ‘ámbito natural original’ digámoslo así, los objetos, que una vez ‘encerrados’ para su exhibición, pasan a convertirse en ‘piezas coleccionadas’; introduciéndolas en un nuevo proceso de circulación y de comunicación entre ellas y un sujeto visitante-observador, que inicialmente es el especialista, pero que con el tiempo se ampliará a otros sujetos sociales, dentro del desarrollo de la idea del museo histórico como instrumento pedagógico. Como tal, el mundo antiguo mexicano, fue observado desde clasificaciones evolutivas y periodizado en edades creativas, cuyos referentes, una vez más, fueron los modelos clasificatorios ensayados en Europa en relación con sus culturas clásicas. De esta manera, y como el criollismo anticuario del siglo XVIII ya había establecido, el mundo prehispánico se identificó como el ‘pasado clásico’ de la historia nacional. Y ello, desde una concepción del objeto prehispánico como ‘reliquia’ que queda incorporada al imaginario identitario de la Nación; e incluso van a formar parte de una visibilidad objetual de este imaginario, que en su afán exhibicionista, llegan a ocupar el espacio urbano, traspasando los muros del museo y ampliando la idea de ‘gran contenedor’ a la misma ciudad de México, por lo menos a lo que hoy en día denominamos como ‘Casco Histórico’.

### **La patria en exhibición**

En la diferenciación que el filósofo francés Jean Baudrillard ha hecho de la función de los objetos, este autor plantea dos cuestiones que quiero traer ahora a colación. La primera, la utilización del objeto. La segunda, la del objeto poseído (2010: 98). Es precisamente esta última, la del objeto poseído, la función predominante en todo museo: un museo sin objetos conformando colecciones es algo incluso hoy impensable (Díaz 2008: 77). Como afirma Baudrillard:

Cuando el objeto ya no es especificado por su función, es calificado por el sujeto. Pero, entonces, todos los objetos son iguales en la posesión, en esa abstracción apasionada. Uno solo no basta: es siempre una sucesión de objetos, en el límite una serie total, lo que es el proyecto consumado. [...] Sólo una organización más o menos compleja de los objetos, que remita los unos a los otros, hace de cada objeto una abstracción suficiente para que pueda ser recuperado por el sujeto en la abstracción vivida que es el objeto de posesión. Esta organización es la colección. [...] La colección, por el contrario, puede servirnos de modelo: es allí donde triunfa esa empresa apasionada de posesión, donde la prosa cotidiana de los objetos se vuelve poesía, discurso inconsciente y triunfal (2010: 98-99).

Una colección que se exhibe, aunque sea sólo en una parte de la misma ya que no todos los objetos son iguales ni tienen la misma importancia, está determinada por criterios dados desde un carácter posesivo del tiempo insertado en un relato sobre el pasado (Díaz 2008: 77). Y es ahí, donde entra en juego “los ímpetus racionalizadores y de sistematización que permite su control y lo ponen al servicio de la perdurabilidad, y, no lo olvidemos, del poder” (Díaz 2008: 77).

Desde el siglo XVIII, el ‘Calendario Solar’ o ‘Azteca’ se convirtió en parte del relato sobre la identidad nacional del mexicano. Una pieza única que daba legitimidad a la historia que hablaba de los mexicas como una ‘civilización madre’ que nutría las venas identitarias del mexicano del siglo XIX. De esta manera, al incluirse como pieza privilegiada de la *Galería de Monolitos*, la ‘condición particular’ de la que hablase Baudrillard, lo convirtió en ese objeto único y mítico:

El hecho de seleccionar un objeto implica la negación o marginación de otros. Una vez elegido, se lo sustrae a las influencias con su entorno y se lo convierte en algo aislado, ajeno, justificado por su rareza o unicidad, o por motivos estéticos, económicos o ideológicos. [...] Después se le deberá buscar un nuevo acomodo. Si se opta por el almacén, estaremos silenciándolo, ocultándolo, aunque sea con fines de conservación. Si la elección es exponerlo, habrá que decidir dónde y cómo: luces, montaje, paramentos, colores, elementos de apoyo, circulación, es decir, escenografía en función de una idea, de un discurso, de la reapropiación y reactualización de sus objetivos y posibilidades. (Díaz 2008: 78).

Mientras el ‘Calendario’ permaneció por décadas –después de su recuperación del subsuelo– adherido a la torre de la catedral (Figura 1), éste estaba supeditado visual y paisajísticamente al orden colonial. La catedral, como máximo símbolo cultural de la cruzada cristiana de conquista española, que acabo con los referentes y la simbología indígena destruyéndolos y condenándolos al olvido, ejercía su ‘control’ desnaturalizando la simbología del ‘Calendario’. Al parecer, lo que permitió su exhibición pública incluso en esas condiciones, fue precisamente su carácter abstracto ‘no figurativo’, y la lectura interpretativa en clave científica que emprendió el astrónomo León y Gama. Ello, le permitió adquirir un estatus que nunca tuvo la *Coatlicue*, ubicada en el opuesto de esta interpretación científica. En el siglo XVIII novohispano, la ciencia –incluso si esta

tuviese referentes indígenas— había alcanzado, gracias a la Ilustración, ese estatus de ‘no peligro social’; mientras que sobre otras piezas del referente azteca todavía pesaba un fuerte prejuicio cultural.



*Figura 1.* El ‘Calendario Solar’ incrustado en la torre occidental de la catedral de la ciudad de México (foto: William Henry Jackson, 1884/1885. <<http://www.loc.gov/pictures/item/2009632143/>>).

Ya en pleno periodo republicano, bajo la presidencia de Don Porfirio, se decidió mostrar a la Nación y también al mundo, los símbolos de la ‘patria mexicana’, de la que el ‘Calendario’ ocupaba un lugar privilegiado. A la vez que la arqueología indígena se convirtió, bajo su impulso, en un instrumento de publicidad de su poder político. Entre los años de 1887 al 1910 el porfirato desarrolló una intensa labor de propaganda exterior teniendo el trinomio Estado-Arqueología-Museo como referente. Participó en varias exposiciones universales: Centenario de la Revolución Francesa (1889), Cuarto Centenario del Descubrimiento de América en Madrid (1892), World’s Columbian Exposition en Chicago (1894), Internacional de París (1900), Panamericana de Buffalo (1901) y la Arqueológica de Roma (1910). Además, el Museo Nacional fue sede, en 1895 y 1910, de dos Congresos Internacionales de Americanistas (Morales 1994: 40). En la mayoría de estas exhibiciones internacionales, una réplica del ‘Calendario’ estuvo presidiendo el pabellón de México (Figura 2). De esta manera, el ‘símbolo patrio’ se convirtió en un símbolo nacional, una especie de marca de identidad de la mexicanidad. Si una copia recorría el mundo como símbolo del México republicano y moderno, el original —como la ‘Patria’ misma— seguía custodiado tras las paredes del vetusto edificio de la capital mexicana. En ese sentido, el Museo Nacional se convirtió en lugar de culto al que los nacionales, de cualquier lugar del extenso país, podían acudir a observar sus ‘símbolos fundadores’; y al que los mismos representantes diplomáticos de las naciones del mundo,

iban a manifestar sus respetos, mientras se fotografiaban ante la ‘gran piedra’. El mismo presidente Porfirio Díaz va a instaurar un ceremonial identitario, al fotografiarse junto al ‘Calendario’.<sup>5</sup> El presidente Porfirio se considera un ‘hombre único’; representante de un ‘poder único’. Fotografiarse junto a ese, también, ‘objeto único’, supone juntar, en una sola imagen, dos símbolos que unen el pasado más remoto y el presente de progreso positivista que publicita su gobierno ante la nación y el mundo.



*Figura 2.* Exposición Cuarto Centenario del Descubrimiento de América en Madrid (1892). Al fondo se observa la réplica del Calendario Solar (foto: Biblioteca Nacional de España).<sup>6</sup>

Morales sostiene que el éxito del modelo Estado-Arqueología-Museo, estuvo en sus recursos de teatralidad y ritualización:

Desde los escaparates de la hegemonía museográfica se hizo visible una herencia ancestral, al mismo tiempo que los indios de ‘carne y hueso’, por decirlo de un modo muy concreto, fueron convertidos en espectros por el mundo jurídico del liberalismo y el Estado moderno. La novedad del lenguaje museográfico estableció una ruptura instauradora entre el pasado antiguo y la modernidad del progreso tecnológico y económico. Marcó un antes y un después, porque instauró una lectura diferente del pasado lejano, al mismo tiempo que lo convirtió en una genealogía moderna (2010: 31).

5 Fototeca del INAH, <<http://fototeca.inah.gob.mx>>, No. inventario: 423480. Pueden consultarse fotos en varios sitios de internet, p.e: <<http://www.mexicomaxico.org/zocalo/zocalo1.htm>>, <<http://del-anawak-al-mundo.blogspot.com/2014/01/explicacion-completa-del-calendario.html>> (10.11.2014).

6 Biblioteca Nacional de España. Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892 <<https://www.flickr.com/photos/bibliotecabne/7830099290/in/set-72157631174049584/>> (10.11.2014).



Si Don Porfirio inauguró un ceremonial de inmortalización del poder presidencial mexicano al retratarse conjuntamente con el ‘Calendario Azteca’, este logró su institucionalización definitiva tras la revolución mexicana. El mismo Venustiano Carranza, presidente tras el triunfo de la revolución,<sup>7</sup> siguió los pasos de Don Porfirio, fotografiándose con el insigne monolito de piedra: la ‘patria’ no cambia aunque el poder político cambie de manos; la ‘patria’ es eterna como sus símbolos tallados en piedra (véase nota 5).

Mucho tiempo después, en pleno siglo xx y cuando el cine en México era una industria al servicio del ocio y del proyecto identitario nacionalista, Mario Moreno, convertía a su personaje *Cantinflas*, en cita popular e irónica de este ceremonial del poder político. Como Porfirio y Carranza, *Cantinflas*, símbolo de lo ‘chilango’, también se retrata junto al ‘Calendario’ en la película, *El signo de la muerte*, del año 1939, dirigida por Chano Urueta (Figura 3). Y si bien *Cantinflas* parecía burlarse del poder y de sus ceremoniales de legitimidad, a su vez, dejaba en evidencia que dichos rituales y ceremoniales habían alcanzado la popularización; formaban parte ya de lo que el pueblo mexicano identificaba como idiosincrasia; incluida en la misma, la posibilidad de la burla del poder como parte distintiva de la colectividad mexicana.



Figura 3. Cartel anunciador de la película *El signo de la muerte*, en la que aparece Cantinflas en un fotograma de la misma, fotografiado al lado del ‘Calendario Azteca’, 1939 (imagen modificada en base a: <<http://sangrons.blogspot.de/2011/09/lastima-de-cantinflas.html>>).

7 Venustiano Carranza (1860-1920), llegó a la presidencia de la República de México en el año de 1917, tras haberse aprobado la nueva Constitución que surgió de la Revolución, en ese mismo año.

### Diego Rivera y la relación con arte prehispánico

El 1 de agosto de 1949, se inauguró, en el Palacio de Bellas Artes de la capital mexicana, una exposición homenaje al pintor muralista Diego Rivera. La exposición que contó con la curaduría museografía del por entonces director del flamante Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Fernando Gamboa.<sup>8</sup> La relación de Rivera con el arte prehispánico era de sobra conocida por Gamboa. Poseedor de una imponente colección, Diego Rivera estaba convencido de que el arte prehispánico era profundamente local y nacional; a la vez que clásico y universal. Quizás por eso, a nadie sorprendió que Gamboa –quien compartía con el muralista su visión estética y artística del objeto prehispánico– decidiese colocar no ya al ‘Calendario’, sino a la *Coatlicue* como el objeto emblemático que presidiese la entrada de la exposición: la película, *La casa chica* (1949), protagonizada por la actriz Dolores del Río, hacía referencia a esta inauguración.<sup>9</sup>

La exhibición de la *Coatlicue* en la exposición homenaje a Rivera no puede entenderse como un hecho aislado o anecdótico; por el contrario, constituye un referente en un momento en el que los restos arqueológicos prehispánicos llamaban poderosamente la atención de gran parte de las vanguardias artísticas del siglo xx. Ello demostraba a los ojos de teóricos como Fernando Gamboa, que estas reliquias no sólo podían ser exhibidas en el mismo espacio que las obras de un artista como Rivera, mascararon de proa del arte contemporáneo mexicano, sino que esta simultaneidad suponía un salto cualitativo en el referente anticuario y arqueológico, elevando estas piezas a la categoría de ‘Arte Primitivo’<sup>10</sup> –categoría artística creada por la historia del arte, que en su interés por acceder a aquellos objetos de culturas ‘no occidentales’, termina incorporándolos bajo etiquetas con un marco sentido estético eurocentrista.

En ese contexto de incorporación, Fernando Gamboa pretendía que la incorporación de objetos como la *Coatlicue*, contribuyese a la misma incorporación del México prehispánico al modo de un fenómeno revelador de la idea ‘del gran arte universal’.<sup>11</sup>

8 Sobre el trabajo de Fernando Gamboa, véase el interesante texto de Molina (2005).

9 Véase el trabajo de Rodríguez (2004). Una réplica de la *Coatlicue* había sido expuesta por primera vez en el año de 1824 en el *Egyptian Hall* de Picadilly, en Londres, la primera exposición que hubo en Europa sobre el antiguo México; aunque esta réplica era bastante defectuosa.

10 Este término ha sido utilizado por Uwe Fleckner (2012) en relación al descubrimiento llevado por los artistas contemporáneos, particularmente del fauvismo, el cubismo y el expresionismo alemán. Corrientes artísticas con las que el mismo diego Rivera tuvo contactos.

11 En el proyecto de divulgación del arte mexicano y, en particular, de la llamada Escuela Mexicana, que habrían desarrollado los muralistas, Fernando Gamboa tenía diseñado para el año 1947, la creación de la ampliación de un Museo Dinámico que reuniese y custodiase la riqueza plástica del país. De esta manera, dividiría el Museo Nacional de Artes Plásticas, cuya sede estaría en el palacio de Bellas Artes, en varias salas o espacios: el mayor para el arte contemporáneo; lo prehispánico y lo colonial en los accesos del Palacio; lo popular en un espacio colateral y en los corredores; un espacio para exposiciones temporales en el foyer del Palacio. Una sala nacional con autorretratos de artistas contemporáneos. En el tercer piso, pequeñas salas dedicadas a los artistas decimonónicos. Y, por último, en la gran

Así, una pieza, que por mucho tiempo fue asociada al barbarismo y la idolatría de los pueblos antiguos mexicanos, un ídolo ‘feo y cruel’, terminó ‘rescatado’ y re-significado por el lenguaje rupturista del arte contemporáneo del siglo xx.

En este proceso de re-significación, lo espiritual alcanza un nuevo estatus interpretativo. Tanto Gamboa como Rivera se encargaron constantemente en propagar este carácter de ‘fuerza espiritual’ que poseían estas piezas, y que se veía como una interpretación renovada capaz de superar el viejo referente idolátrico. Una espiritualidad que extendían a sus propios hacedores: el ‘indio arqueológico’; y que bajo los presupuestos del arte contemporáneo, quedaban convertidos en ‘artistas primitivos’, poseedores de las claves humanistas de una ‘espiritualidad perdida’, a la que el artista contemporáneo no podía ser ajeno. La *Coatlicue* pasó a ser entonces un ‘artefacto primitivo’ incorporado al escenario paradigmático de la modernidad industrial. Rivera así lo ‘re-significó’ en su obra, *Coatlicue Mecánica*, mural realizado en el Mural del Instituto de Artes de Detroit, realizado entre 1932 y 1933 –corazón emblemático del poderío industrial norteamericano.

Pero ello no hubiese sido posible, si lo antropológico no fuese ya considerado como un nuevo material explicativo del arte contemporáneo. En adelante, como había señalado, en las primeras décadas del siglo xx, el crítico e historiador alemán Carl Einstein, “también la reflexión sobre las obras de los pintores y escultores de vanguardia habría de realizarse sobre una base antropológica” (Fleckner 2012: 30).

De manera que el carácter de belleza paso a un segundo plano frente a la creciente espiritualidad del arte. Entonces, en línea con ese arte primitivo, lo considerado ‘feo’, en obras como la *Coatlicue*, se convirtió en ‘belleza no valorada’; por tanto, si queremos que nos comuniquen algo, deberíamos preguntarnos por el complejo mundo humano y divino al que alude.

No obstante, estos objetos pronto adquirieron una nueva significación de carácter fetichista dentro de la cultura occidental. Un nuevo fetichismo estético trasgresor y rupturistas, que se basaba en una exaltación del ‘otro estético’ que dejaba al descubierto el agotamiento de los postulados que sustentaban la modernidad occidental. El filósofo esloveno Slavoj Žižek, ha resaltado esta fascinación por el ‘otro estético’, y como, “*par excellence*, nada fascina más que la ‘mirada del otro’, en la medida en que ve aquello que ‘en mí es algo más que yo’, el tesoro secreto del núcleo de mi ser” (2011: 118). Esta condición, le ha permitido a estos ‘artefactos primitivos’ avanzar en el terreno de las universalidades simbólicas, en un mundo cada vez más marcado por las hibridaciones interpretativas: por el abandono de los grandes relatos que ponderaban la llamada cultura universal.

---

galería exterior, se exhibirían pinturas murales de Rivera, Orozco y Siqueiros (Gamboa 1947). Véase, al respecto de la incorporación de lo pre-hispano en el referente moderno del arte mexicano, el texto de Itzel Rodríguez (2004).

### **México, D.F.: la ciudad *display***

Durante todo el siglo xx, la capital mexicana sufrió extraordinarias transformaciones arquitectónicas y urbanísticas hasta convertirse hoy en una megalópolis de más de veinte millones de habitantes. En su actual traza urbana, conviven visualmente distintos periodos históricos: desde el precolombino, el colonial hispano, el posteriormente republicano, y las muestras de la arquitectura vanguardistas. En ese paisaje urbano, los restos de lo que fuera la antigua Tenochtitlán surgen del subsuelo más profundo y se incorporan a la mirada cotidiana. De esta manera, la identidad mexicana desde sus momentos iniciales patrocinados por el discurso identitario criollo del siglo xviii, y continuado e impulsado por el México del siglo xix, queda incorporado al paisaje; se mide en estratos que dejan al descubierto las huellas objetuales de su historia. No ya es que como ocurrió con el Museo Nacional, las piezas encerradas ‘invadan’ el espacio urbano fuera de los muros del ‘gran contenedor’ como se muestra en la Figura 3, sino que lo que se ocultó, lo que se confino al olvido bajo las claves ideológicas del proyecto colonial, fue cobrando nuevamente ‘vida’ y se incorporó al trazado de una ciudad en continuo proceso de transformación. El espíritu de lo que México y el mexicano han sido y son, quedan entonces exhibidos en el estrato del presente. Estrato que en el proceso de transformación de la ciudad se convertirá, en un futuro, en un nuevo estrato histórico de ella misma y de la historia de la identidad mexicana.

No obstante, el presente siempre es un condicionante; por ejemplo, el monumento o resto de la antigüedad indígena que ha sido incorporado a la traza urbana, se presenta entonces, “ora como un elemento único, que será a menudo un objeto o un sistema compuesto, ora como elemento de un conjunto o de una multitud, que caracterizaremos con el término de *display*” (Moles 1974: 17). Es decir, la ciudad se convierte en una pantalla (*ciudad-display*) (Figura 4). Al respecto, Abraham Moles ha señalado que en relación con ello se pueden distinguir cinco estadios: el primero, tiene que ver con “Desear el objeto”; el segundo con “Querer el objeto”; el tercero, “Acostumbrarse al objeto”; el cuarto, “Mantener el objeto en buen estado”; y el quinto y último, “Reemplazar el objeto”.

En el caso mexicano, y bajo el proyecto identitario nacionalista que marco las directrices de la incorporación de los monumentos y reliquias surgidas del subsuelo, “Desear el objeto” vino marcado por la necesidad de que hay una memoria que exhibir en el ‘estrato del presente’. En ese sentido, desde una visión esencialista, el ‘ser mexicano’ no debe permanecer oculto en ninguna de sus posibilidades de identificación. Por el contrario, debe formar parte de una cotidianidad visual, que como tal debe comunicar con el habitante o visitante de la urbe. De manera que en vez de convertir el monumento indígena en un fenómeno extraordinario, éste se incorpora a los ritmos y flujos de la ciudad moderna; se integra en ella; e incluso sirve como referente geográfico que ubica al peatón o al visitante en la ciudad, incorporándose al callejero, o formando parte de lugares identificados en servicios de comunicación como el Metro de la ciudad.



Figura 4. Templo Mayor de Tlatelolco, México D.F. (foto: Wikimedia Commons).<sup>12</sup>

Con relación al estadio “Querer el objeto”, éste está relacionado con el sentido de posesión. La Nación se supone un concepto socio-cultural compartido por ‘todos’ los mexicanos (memoria colectiva); al menos eso dice el mensaje del poder republicano. De manera que ese ‘compartir’ debe ser también escenificado en la *ciudad-display*: lo que está oculto bajo el subsuelo, suele estar teñido de olvido; y el olvido provoca falta de ‘pertenencia’.

“Acostumbrarse al objeto” es el tercer estadio y está íntimamente relacionado con los dos aspectos anteriores. Una vez que el objeto ha sido “poseído y explorado, sobreviene un proceso de *acostumbramiento*” (Moles 1974: 20). Este ‘acostumbramiento’ es el que ofrece la posibilidad de legitimar la memoria histórica colectiva. Los monumentos exhibidos son parte integral del mundo que nos rodea, al parecer siempre han estado allí, sólo que ahora se han hecho visibles, gracias a que han sido devueltos a la ‘cotidianidad’.

La anterior circunstancia, lleva irremediabilmente a “Mantener el objeto en buen estado”. Como monumentos y reliquias, los monumentos han alcanzado un grado de excepcionalidad frente a lo que todavía subyace oculto en el subsuelo: el objeto exhibido es la pieza indispensable de una supuesta colección en continua ampliación. Es así que la *ciudad-display* pasa también a ser la *ciudad-colección*: “la colección está constituida por una sucesión de términos, pero el término final es la persona del coleccionador”

<sup>12</sup> User: Öskr Rck/ Wikimedia Commons. <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plaza\\_de\\_las\\_tres\\_culturas,\\_Templo\\_de\\_Santiago,\\_Tlatelolco.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plaza_de_las_tres_culturas,_Templo_de_Santiago,_Tlatelolco.jpg)> (10.11.2014).

(Baudrillard 2010: 103); es decir, si bien los creadores de esas obras están muertos y por ello su condición de reliquia, ‘sobreviven’ en la herencia colectiva de cada mexicano establecida bajo la figura de Patrimonio Cultural, que en muchos casos ha sido ampliada al concepto de Patrimonio Cultural de la Humanidad, lo que convierte a algunos de estos objetos y monumentos en un bien mundial que cumpliría a cabalidad con el proyecto que durante siglos impulso el nacionalismo mexicano.

Finalmente, el objeto exhibido puede ser reemplazado o ampliado, pero para ello, el relato que acompaña también tiene que modificarse. En la ciudad de México lo permanente suele estar ligado a lo más antiguo, aunque todo presente debe dejar rastro de su historia para un próximo futuro.

Pero el mundo del pasado, tiene otro modo de exhibirse e incorporarse a la traza urbana de la ciudad de México. En la idea de la *ciudad-display* no debemos olvidar incorporar las maquetas como un elemento más. El filósofo francés Étienne Souriau, ha señalado que:

[...] la maqueta es una preparación del decorado real, o un recuerdo cuando ha desaparecido. Pero a menudo ella es también por sí misma una obra de arte. [...] son obras que se contemplan empequeñeciéndose uno mismo mentalmente, penetrando así en la escala de ese microcosmos (Souriau en Moriente 2008: 38).

Las maquetas han sido frecuentemente utilizadas en México para escenificaciones históricas asociadas a ciertas zonas de la ciudad. Este tipo de maquetas son llamadas ‘maquetas vivas’ (Figura 5), frente a otras maquetas denominadas ‘mudas’, carentes de escenificación.



Figura 5. Maqueta que recoge distintos sitios arqueológicos de México. Bosque de Chapultepec, México D.F.

La ‘maqueta arqueológica’, por utilizar un calificativo que nos ayude a distinguirla de la tradicional maqueta arquitectónica, comparte con esta última, características, pero también posee rasgos particulares. No tanto en los principios de ejecución y desarrollo a escala –en ellos ambas son similares–, sino en el principio teórico que las anima: si la maqueta arquitectónica, como afirma David Moriente, “proyecta de manera perfecta lo que todavía no existe (y también lo irrealizable)”, de manera que se podría afirmar que “los *efectos de realidad* se asientan en la capacidad del observador para imbuirse de la sensación del decorado que puede proporcionarle una maqueta o una instalación”, y el cambio de escala del objeto se produce en función “de la *percepción del espectador* y los datos que recibe de dicho objeto se procesan en cuanto a su masa con respecto de la corporalidad humana” (2008: 40), en la maqueta arqueológica hay –previa a su configuración como ‘mundo a escala’– una realidad ya creada a la que se asocia y se proyecta, de manera perfecta, lo que sí existe; lo que se puede observar porque está exhibido, independientemente que existiese la maqueta o no.

### **A modo de resumen**

Resumiendo. Podemos afirmar que la ciudad de México se configuró, ya desde el siglo XVIII, como un espacio privilegiado para la presentación y escenificación del pasado como memoria activa de su respectivo presente. En este sentido, tanto en su momento la Anticuaria, como posteriormente la Arqueología, hicieron del objeto antiguo, ‘sujetos’ fundamentales para el desarrollo de un proyecto identitario nacionalista, que para cumplir sus fines debería estar, de alguna manera, en constante exhibición.

Ahora bien. La funcionalidad del objeto antiguo ha desaparecido en el presente que permite su exhibición. De tal manera, que “la funcionalidad de los objetos modernos se convierte en historialidad del objeto antiguo” (Baudrillard 2010: 83). Lo que antes tuvo una función, hoy es puramente mitología (reliquia) en su referencia del pasado:

El ‘presente’ (constituido por las reliquias) aparece así, tras el trabajo del historiador, inmerso en un ‘pasado’ fantasmagórico, al mismo tiempo que este pasado se nos presenta como una atmósfera que se respira únicamente desde el presente. Pero este presente es precisamente el presente fisicalista constituido por las reliquias (Bueno 1978: 5).

Precisamente, lo que se ‘recuperaría’ en la exhibición de ese objeto, monumento antiguo, no es precisamente su ‘tiempo real’. Por el contrario, un ‘tiempo no real’, que no es funcional, y precisamente por ello es que es funcionalmente histórico: “ya no hay incidencia práctica, está allí, únicamente, para significar” (Baudrillard 2010: 83). Es un tiempo perfecto, consumado y cerrado:

El tiempo del objeto mitológico es el perfecto: es lo que tiene lugar en el presente como si hubiese tenido lugar antaño, y lo que por esa misma razón está fundado en sí mismo es ‘auténtico’ [...] El objeto antiguo se nos da como mito de origen (Baudrillard 2010: 85).

Esta condición lleva emparentada la necesidad de jugar con el carácter de ‘autenticidad’ de los objetos antiguos. Baudrillard nos ilustra al respecto, señalando que hay que distinguir en la mitología del objeto antiguo dos aspectos: la nostalgia de los orígenes y la obsesión de la autenticidad (2010: 86). Con respecto al primero, cuanto más viejos sean los objetos nos acercaremos, cada vez más, ‘hacia la fuente’, lo que el filósofo francés define como la involución ‘hacia la madre’ (2010: 86).

En relación con la obsesión por la autenticidad, es, en todo caso, una obsesión de certidumbre: la del origen, de su fecha, de su autor, de su signo (Baudrillard 2010: 87). En definitiva, la fascinación de lo que ha sido creado por otros hombres, y que por eso es único; puesto que su momento de creación ya ha pasado y es irreversible e irreplicable.

## Referencias bibliográficas

- Baudrillard, Jean  
2010<sup>19</sup> *El sistema de los objetos*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Bueno, Gustavo  
1978 Reliquias y relatos: construcción del concepto de “Historia fenoménica”. *El Basilisco* 1: 5-16.
- Díaz, Ignacio  
2008 *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*. Gijón: Trea.
- Fleckner, Uwe  
2012 El artefacto como obra de arte. Estrategias para las exposiciones de arte extraeuropeo en el siglo xx. En: Arnaldo, Javier & Eva Fernández del Campo (eds.): *El arte en su destierro global*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 15-60.
- Florescano, Enrique  
2008<sup>2</sup> *Memoria Mexicana*. México, D.F.: Taurus.
- Gamboa, Fernando  
1947 El Museo Nacional de Artes Plásticas. Exh. cat., Mexico City: Museo Nacional de Artes Plásticas, Palacio de Bellas Artes, 1947. <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/732919/language/en-US/Default.aspx>> (24.11.2014).
- Hernández, Francisca  
2010 *Los museos arqueológicos y su museografía*. Gijón: Trea.
- León y Gama, Antonio de  
[1792, 1832] 1978 *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras: reproducción facsimilar de las primeras ediciones mexicanas, primera parte 1792, segunda parte 1832*. México, D.F.: Porrúa.
- Moles, Abraham A.  
1974 Objetos y comunicación. en: Moles, Abraham A. et al. (eds.): *Los Objetos*. Biblioteca de ciencias sociales. Colección comunicaciones. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 9-36.



- Molina, Carlos  
 2005 Fernando Gamboa y su particular versión de México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 87: 117-143. <[http://www.analesiic.unam.mx/pdf/87\\_117-143.pdf](http://www.analesiic.unam.mx/pdf/87_117-143.pdf)> (30.10.2014).
- Morales, Luis Gerardo  
 1994 *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1790-1940*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.  
 2003 Ojos que no tocan: la nación inmaculada. *Fractal* 31: 49-76. <<http://www.mxfractal.org/F31Morales.html>> (30.10.2014).  
 2007 Museológicas: problemas y vertientes de investigación en México. *Reacciones* 111(28): 31-66. <<http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/111/pdf/LuisGerardoMoralesMoreno.pdf>> (30.10.2014).  
 2010 La escritura-objeto en los museos de historia. *Intervención* 1(1): 30-38. <<http://www.publicaciones-encrym.org/gestion/index.php/intervencion/article/view/7/7>> (30.10.2014).
- Moriente, David  
 2008 *Poéticas arquitectónicas del arte contemporáneo, 1970-2008*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte. <[https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/171/22005\\_moriente\\_diaz\\_david.pdf](https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/171/22005_moriente_diaz_david.pdf)> (30.10.2014).
- Rodríguez Mortellaro, Itzel  
 2004 Coatlique asiste al homenaje a Diego Rivera: la creación de significados culturales en el discurso museográfico de Fernando Gamboa. *Discurso Visual* 5. <<http://discursovisual.net/dvweb05/entorno/entitzel.htm>> (30.10.2014).
- Žižek, Slavoj  
 2011 *El acoso de las fantasías*. Cuestiones de antagonismo, 66. Tres Cantos, Madrid: Akal.