



México: 200 años de imágenes e imaginarios cívicos

Volumen I

Alicia Azuela de la Cueva
Coordinadora y estudio introductorio

Carlos García Benítez

Nuria Sadurní

Miguel Álvarez

Adriana Armenta

Argelia Ortiz

Laura Nallely Hernández

Erika W. Sánchez

Susi W. Ramírez

Fernanda Gisholt



Instituto de Investigaciones Estéticas
Director: Renato González Mello
Secretaria académica: Geneviève Lucet
Coordinador de Publicaciones: Jaime Soler Frost

Diseño editorial y de portada:
Agustín Azuela de la Cueva

Ilustración portada: Mtra. Adriana Armenta

Primera edición: 2016
D.R. © 2016 Universidad Nacional Autónoma
de México
Avenida Universidad 3000
Ciudad Universitaria, 04510 Coyoacán
Ciudad de México

Instituto de Investigaciones Estéticas
Circuito Maestro Mario de la Cueva s/n
Ciudad Universitaria, 04510 Coyoacán
Ciudad de México
Tel.: +52 (55) 5622-7250 o 6999 ext. 85026
libroest@unam.mx
www.esteticas.unam.mx

Publicación académica sin fines de lucro

ISBN Obra Completa: 978-607-02-7442-8

Hecho en México / Made in Mexico

Esta obra está licenciada por el Instituto de Investigaciones Estéticas. Usted es libre de utilizarla con fines académicos, no lucrativos, ni comerciales. Al hacer uso de este material, usted se compromete en todo momento a respetar los derechos del autor y citar de manera correcta dando los créditos respectivos. Lo invitamos a leer el texto íntegro de la licencia http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/derechos_autor

Título: México: 200 años de imágenes e imaginarios cívicos

Universidad Nacional Autónoma de México
(607-02)

Esta investigación fue realizada gracias al Programa UNAM-DGAPA-PAPIIT IN400712 México: dos siglos de imágenes e imaginarios cívicos

Dra. Alicia Azuela de la Cueva (coordinadora).
Instituto de Investigaciones Estéticas.
Universidad Nacional Autónoma de México,
2015.

Corrección de estilo: Minerva Rojas Ruiz.

Coordinación editorial: Erika Wendy Sánchez Cabello



Alicia Azuela de la Cueva

Maestra en Historia del Arte Contemporáneo por la Boston University, en Massachusetts; Doctora en Ciencias Sociales por El Colegio de Michoacán. Investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas con adscripción temporal del 2006 al 2011 al Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Investigadora invitada en el Colegio de México del 2004 al 2006. Actualmente dirige el proyecto *1960 Arte y Museos en el Año de la Patria* que da continuidad al proyecto denominado *México: dos siglos de imágenes e imaginarios cívicos* ambos apoyados por el programa PAPIIT. Forma parte del Comité Directivo del programa denominado “Seminario de Investigación sobre Historia y Memoria Nacionales”. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II, y de la Academia Mexicana de Ciencias.

Profesora del Programa de Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Entre sus publicaciones más importantes se encuentran sus libros *Diego Rivera en Detroit; Arte y Poder, re-*

nacimiento artístico y revolución social, México 1910-1945; y Dos miradas un objeto: ensayos sobre transculturalidad en la etapa posrevolucionaria, México 1920-1930. Su trabajo como coordinadora incluye las publicaciones *La mirada mirada, transculturalidad e imaginarios del México revolucionario 1910-1945; y México y España: Huellas Contemporáneas. Resimbolización, Imaginarios, Iconoclasia*. Entre sus capítulos para libros más recientes figuran los textos: “Un muro entre dos imperios: los frescos de Diego Rivera en el Palacio de Cortés”, en *México y España: Huellas Contemporáneas. Resimbolización, Imaginarios, Iconoclasia*. Y los artículos: “Peace by Revolution: una aproximación léxico-visual al México revolucionario” en *Historia Mexicana* y “Milicianía política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: De Olvera Street al Río de la Plata” en *Historia Moderna y Contemporánea*.

Fue curadora de la exposición fotográfica: “La ruta de los lenguajes simbólicos 1910-1921” presentada en el Instituto de México en España de noviembre del 2008 a enero del 2009 en Madrid, España; y de diciembre del 2010 a febrero 2011 en la Facultad de Economía de la UNAM.

Carlos García Benítez

Doctor en Historia del Arte, profesor definitivo de la Facultad de Estudios Superiores Aragón de la Licenciatura de Comunicación y Periodismo, ha participado en varios proyectos de investigación académica, es autor de varios artículos publicados en diversos libros y revistas.

Miguel Gerardo Álvarez Cuevas

Cursó la carrera de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y la maestría en Historia del Arte de la misma facultad. Ha colaborado en proyectos de catalogación de archivos históricos, en investigaciones académicas e independientes y ha participado en proyectos curatoriales. Actualmente colabora como investigador para la revista *Luna Córnea* del Centro de la Imagen.

Nuria Sadurni Rodríguez

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana, estudió artes plásticas en la Acade-

mía de San Carlos e Iconografía en la Universidad de Sevilla, España. Tiene una Maestría en Estudios Curatoriales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente es subdirectora de la Galería Nacional de Palacio Nacional.

Adriana Armenta Alvarado

Maestra en Artes visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México, actualmente estudia el doctorado en Historia del Arte en la misma institución. Desarrolla su trabajo en las áreas del grabado, la gráfica digital y la fotografía, participando en exposiciones individuales y colectivas.

Susi Wendolin Ramírez Peña

Estudiante del Doctorado en Ciencias Humanas con Especialidad en Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán, A. C (2014-2019). Estudió la Maestría en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México (2011-2012) y la Licenciatura en Historia en la Universidad de Guadalajara, Jalisco, (2003-2008).

María Fernanda Gisholt Márquez

Maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Pertenece al Comité Académico del Seminario de Investigación multidisciplinaria diálogos entre la ciencia y al arte, creado por los Institutos de Investigaciones Estéticas y en Matemáticas Aplicadas de la UNAM, donde coordina los periodos del Renacimiento y Barroco. Ha organizado diferentes congresos como ECOICO: arte, sonido y espacio, y Palas y las musas: diálogos entre la ciencia y el arte.

Laura Nallely Hernández Nieto

Es doctorante en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Tiene una maestría por la misma institución (2013) y es comunicóloga por la Universidad Autónoma Metropolitana (2003-2007). Ha trabajado en varios medios de comunicación. Sus áreas de interés son la caricatura y el cómic, y se ha enfocado en el estudio de la obra de Gabriel Vargas. Recientemente participó en el Tercer Congreso Internacional de Historieta y Humor Gráfico realizado en la Universidad de Buenos Aires, en Argentina.

Actualmente colabora en el proyecto de investigación México: dos siglos de imágenes e imaginarios cívicos, coordinado por la Dra. Alicia Azuela de la Cueva en el Instituto de Investigaciones Estéticas.

Argelia Ortiz Medina

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana, campus Xochimilco. Ha sido profesora de tiempo completo en la Universidad de Quintana Roo, campus Chetumal. Cuenta con varios cursos y talleres abordados en el Centro Nacional de las Artes, y estudios de maestría en Historia del Arte, por la Universidad Nacional Autónoma de México, con el grado en trámite.

Erika Wendy Sánchez Cabello

Candidata a Doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Estudió la Licenciatura en Historia y Maestría en Historia del Arte en la misma institución. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales y en varios proyectos de investigación académica. Es autora de textos sobre cine y conmemoraciones en diver-

sas publicaciones nacionales y extranjeras. Algunos de sus trabajos se encuentran en los libros *La ficción de la Historia. El siglo XIX en el cine mexicano* (Cineteca Nacional, 2010) e *Independencia y Revoluciones en Nuestra América* (Universidad Autónoma de Baja California, 2011).

Minerva Rojas Ruiz

Es maestra en Estudios Políticos y Sociales, y candidata a doctora en Ciencias Políticas y Sociales, con orientación en Sociología, ambas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesora en la Licenciatura en Desarrollo y Gestión Interculturales, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales y colaborado en distintas publicaciones en México y América Latina.

Sus áreas de investigación son la sociología de la cultura y sociología de las emociones.

Agradecimientos

Renato González Mello. Director del IIE.

Virginia Guedea Rincón Gallardo. Directora del Seminario Historia y Memoria Nacionales.

José Javier Ruíz Ibáñez. Coordinador de Vestigios-Red Columnaria.

Rogelio Martínez, Director de Museografía del Parque Guanajuato Bicentenario.

Miguel Ángel Fernández. Conservador de Palacio Nacional.

Juan Manuel Corrales Calvo. Director General Adjunto de la Galería de Palacio Nacional.

Miguel Fernández Félix. Director del MUNAL.

Teresa del Rocío González Melchor. Coordinadora del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.

Raúl Miranda López. Subdirector de Documentación y Catalogación de la Cineteca Nacional.

Jaime Genaro Cuadriello Aguilar. Investigador del IIE.

Deborah Dorotinsky Alperstein. Jefa del Posgrado de Historia del Arte, FFYL.

David Wood. Investigador del IIE.

Guadalupe Curiel Defossé. Directora de la Hemeroteca Nacional de México.

Bertha Cea Echenique. Coordinadora Ejecutiva del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Vania Rojas. Directora del Museo de Arte Carrillo Gil.

Juan Manuel Aurrecoechea Hernández. Investigador Independiente.

Director de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.

Jaime Soler Frost. Coordinador del Departamento de Publicaciones del IIE.

Alberto Rosas Lazcano. Jefe de Departamento de presupuesto del IIE.

Mireida Velázquez Torres. Curadora de la exposición Facturas y Manufacturas de la Identidad.

María de los Ángeles Juárez Jiménez. Coordinadora de la Biblioteca Justino Fernández.

Guillermo Zermeño Padilla. Investigador del Centro de Estudios Históricos. Colmex.

Fernando Betancourt. Investigador del IIH.

Mario Ruffer. Investigador de la UAM, Xocimilco.

Itzia Fernández Escareño. Profesora
Investigadora Invitada de la UAM Cuajimalpa.

Nahún Calleros Carriles. Banco de
Imagen de la Filmoteca de la UNAM.

**María de Lourdes Alvarado Martínez
Escobar.** Instituto de Investigaciones Sobre
la Universidad y la Educación, UNAM.

Fernando Curiel Defossé. Instituto de
Investigaciones Filológicas, UNAM.

Guillermo Hurtado Pérez. Instituto de
Investigaciones Filosóficas, UNAM.

José Rubén Romero Galván. Instituto
de Investigaciones Históricas, UNAM.

Menú general





En el año 2010, con el arribo de las celebraciones de los 200 años de la Independencia y 100 de la Revolución Mexicana, se presentó la oportunidad única de registrar como testigos presenciales la puesta en escena de ambos sucesos históricos encabezados por el presidente de la república Felipe Calderón Hinojosa, quien era militante del Partido Acción Nacional (PAN), partido opositor que después de siete décadas de hegemonía priista enfrentaba el reto de remodelar el espacio simbólico conmemorativo de ambas fechas paradigmáticas de todo calendario cívico nacionalista.

Al ser los festejos y conmemoraciones un punto de encuentro entre los ámbitos de la política y la cultura, se abría la posibilidad de advertir, en la ritualidad propia de los festejos cívicos oficiales, las continuidades, rupturas y novedades introducidas en 2010 en la variedad de eventos celebratorios, como los desfiles, la ejecución de obras y monumentos públicos o la presentación de exposiciones de temática nacionalista, manifestaciones todas ellas que a la vez son parte de e inciden en la producción cultural del momento.

Nuestro interés por el estudio de las celebraciones patrias se inició en el año 2006 con el proyecto *1810-2010: la configuración intelectual del México moderno y contemporáneo* y continuamos trabajando alrededor de este tema en el Seminario de Investigación sobre Historia y Memoria Nacionales, ambos bajo la dirección de la doctora Virginia Guedea y bajo mi responsabilidad en la sección de artes plásticas y espaciales. Nuestro propósito era analizar el lugar de las artes plásticas y espaciales en las fiestas del centenario de la Independencia mexicana de 1910 y su papel en la conformación de la representación del México revolucionario en 1921. Manteniendo los lazos con dicho seminario, en la actualidad y bajo mi dirección, decidimos investigar sobre las

celebraciones del bicentenario de la Independencia y centenario de la Revolución.

Con el apoyo del programa PAPIIT IN400712, iniciamos el proyecto *México: dos siglos de imágenes e imaginarios cívicos*, mismo que conserva el ánimo inicial de estudiar el encuentro e interacción entre las esferas políticas y las culturales en el ámbito de las conmemoraciones oficiales. Nos abocamos también a detectar las continuidades, rupturas e innovaciones en el aparato simbólico celebratorio y sus correspondientes modelos de representación, derivados de las manifestaciones plástico-espaciales, así como el resultante proceso de conformación y reconfiguración de los imaginarios icónicos nacionalistas. Este proyecto se lleva a cabo bajo mi dirección y con la participación de los estudiantes de posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: Carlos García Benítez, Miguel Álvarez, Nuria Sadurní, Adriana Armenta, Susi Ramírez, Fernanda Gisholt, Laura Nallely Hernández, Argelia Ortiz, Erika W. Sánchez Cabello y Minerva Rojas Ruiz (quien pertenece al Posgrado en Ciencias Políticas de la misma universidad). A la vez, nuestro proyecto mantiene sus ligas con el consorcio internacional de investigación Vestigios de un Mismo Mundo-Red Columnaria.

Dentro del programa de las celebraciones de 2010, analizamos una serie de exposiciones llevadas a cabo en museos oficiales del país. Elegimos este ejemplo por ser paradigmático de las formalidades prescritas por la liturgia cívica conmemorativa y un evento clave del aparato simbólico conmemorativo nacionalista. El carácter mismo del espacio museístico, consagrado a atesorar, interpretar y resguardar la memoria pública alrededor de su patrimonio cultural y artístico; la temática dominante de las exposiciones ligada al discurso nacionalista a partir de la historia patria, sus héroes y antihéroes; los eventos notables y los componentes de la mexicanidad, así como el tono en general dado a las muestras expuestas, resultan especialmente ilustrativos del ánimo que primó en los festejos en torno a la difusión cultural.

El conjunto de textos aquí reunidos se ocupa de analizar las exposiciones conmemorativas de 2010 con un enfoque común que, en términos generales, considera a las exhibiciones parte del aparato oficial para el ejercicio de la práctica simbólica y, en particular, como espacio conmemorativo en el que se materializa dicho ejercicio simbólico.

Dada la constitución de las exposiciones conmemorativas como porción del aparato conmemo-

rativo nacionalista, la unidad de enfoque y de análisis del conjunto de textos deriva del estudio de la función y construcción del discurso simbólico conmemorativo y su materialización en la práctica museística. Los textos que conforman ambos volúmenes, como se verá mas adelante, se fundamentan en dos ejes centrales: uno conceptual sobre el ejercicio del poder simbólico y otro basado en el análisis de los actores, los recursos y las herramientas empleados en la puesta en escena en los correspondientes espacios expositivos.

Con la finalidad de explicar al lector el contexto político y cultural de las celebraciones de 2010 e informarlo sobre los principios teóricos y metodológicos que aglutinan y sustentan nuestro trabajo, en esta introducción expondremos los siguientes puntos: hablaremos primero de las características propias de las festividades cívicas oficiales; en segundo lugar, del tipo de aproximación teórica y metodológica con la que hemos trabajado para su comprensión como sistemas simbólicos y piezas del campo de poder, para luego referirnos a las características, actores y herramientas propias del espacio museístico; seguimos con una visión general de los festejos de los 200 años de la Independencia y 100

de la Revolución y concluimos con un breve análisis de las diez exposiciones que nos abocamos a estudiar.

Las celebraciones cívicas oficiales

En la vida del hombre en sociedad, los ritos y su correspondiente ceremonial han jugado un papel central en el ámbito público y comunitario, ya que entre sus funciones principales está la cohesión social. Desde su origen, las celebraciones cívicas han sido promovidas principalmente por el estado; es precisamente en el proceso de conformación y consolidación estatal cuando se genera el universo de representaciones que rigen dicho tipo de expresión pública de autoridad, la cual está dirigida a despertar en el ciudadano la disposición de identificarse con el orden civil y las creencias que lo sostienen. Las imágenes y los imaginarios que derivan de ahí, aunque son dados desde el gobierno mismo, ya que se materializan en el ámbito cultural, dan cabida a expresiones ciudadanas que llegan a cuestionar al propio estado y se adaptan a las condiciones sociopolíticas del momento.

La eficacia y validez de los rituales cívicos derivan justamente de la preservación de su finalidad esen-

cial de contribuir a conservar el sistema de gobierno mediante la evocación de principios constitutivos y la readaptación de la liturgia a las circunstancias histórico-sociales particulares. En el calendario cívico se registran héroes, sucesos históricos y principios fundacionales a recordar, y con ello el uso que desde el presente se hace del pasado común, el cual va conformando y reconfirmando la historia oficial.

Es hasta la revolución francesa cuando se inicia el curso de conformación de los rituales propios del estado-nación, forma de gobierno que sustituyó a los sistemas monárquicos y a la liturgia religiosa que los acompañaba. La conformación del ceremonial propio de las conmemoraciones cívicas se da a la par de las luchas en el campo de batalla entre los grupos en pugna por el poder y se extiende a lo largo del siglo XIX a muchos puntos geográficos, incluido México.

El triunfo en el frente de guerra y la cimentación paulatina de las instituciones correspondientes al nuevo orden político requieren necesariamente de la reconfirmando del espacio simbólico público, para hacerlo capaz de fijar y transmitir los valores y normas cívico-liberales mediante la difusión de ideas e imágenes unificadoras, idóneas para contribuir con los

grupos dominantes a llegar y permanecer a la cabeza de la nación.

En el caso mexicano ese tránsito se inició con la celebración popular de la entrada triunfal a la capital del Ejército Trigarante al mando de Agustín de Iturbide, como parte del proceso de conformación de lo que más tarde sería el aparato simbólico de los grupos liberales vencedores en las batallas campales y políticas contra los conservadores. Esta iniciativa se consolidó paulatinamente y buscó homogeneizarse a finales del siglo XIX con la llegada al poder de Porfirio Díaz. A partir de entonces se ha ido transformando el aparato simbólico sin perder su función de contribuir a preservar el poder gubernamental mediante el ejercicio del poder simbólico sobre la ciudadanía.

La serie de características sustanciales de las conmemoraciones cívicas aquí enunciadas, tanto para los autores de nuestro libro como para sus lectores, son herramientas fundamentales para contextualizar las exposiciones de temática nacionalista dentro de la liturgia conmemorativa, así como una ayuda para calibrar el posible impacto y sentido de éstas en su momento.

Aproximación teórica

Con el fin de facilitar la lectura del presente volumen, a continuación presentamos una síntesis de la serie de principios teóricos e ideas-imágenes unificadoras que utilizamos en común para dar solidez académica, coherencia y unidad al trabajo de investigación en equipo.

Partimos de considerar las siguientes cualidades propias de las conmemoraciones cívicas:

- 1) Como acontecimientos paradigmáticos de la re-conformación del espacio simbólico propio del ejercicio del poder gubernamental.
- 2) En tanto producto y muestra de la relación e interacción entre los campos de poder político y cultural.
- 3) Por su función reguladora de la vida colectiva desde los espacios simbólicos, que son los propios de la producción cultural.
- 4) Considerando al arte y la cultura como sistemas simbólicos y piezas del campo de poder, que en su interacción con los grupos gobernantes reflejan características y mutaciones en su propio espacio: el del poder cultural.

- 5) El manejo del tiempo histórico, ya que permite recordar y resignificar aquellos elementos sustanciales que conforman y moldean el imaginario cívico colectivo.

Partimos del concepto multirrelacional de campo de poder, concebido por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, con el fin de entender precisamente por qué y cómo se da la relación entre la política y la cultura, relación que se puede materializar en manifestaciones públicas como las conmemoraciones cívicas. Entendemos por campo de poder el espacio de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes. En este ámbito, el campo de poder político ocupa una posición esencial aunque no autónoma de los otros campos (el económico, educativo y cultural, entre otros). En el caso específico de su interrelación con el campo intelectual, éste proviene de la propia especificidad del campo cultural, al que pertenece el campo intelectual, en tanto que se trata de un espacio social de producción de bienes simbólicos relativamente autónomo.

Si bien Bourdieu define al Estado como una especie de metacampo, en donde un conjunto de fuerzas

luchan “por el poder de construir e imponer como *universal y universalmente* aplicable, en el marco de una nación, esto es, dentro de los límites fronterizos de un país, un conjunto de normas colectivas”, que rigen entre otras cosas la memoria histórica colectiva, la relativa autonomía de los campos de poder cultural y de las reglas que la norman da pie a la producción de obras que llegan a incidir sobre el propio campo de poder político.

En el contexto de las celebraciones y del área museística en particular, analizamos a partir del concepto de campo, precisamente la acción de la práctica simbólica mediante la imagen y los imaginarios para la creación, el ejercicio y la conservación de los espacios de dominio en los estados nacionales. La dinámica dada en el campo de la cultura en la interacción con los grupos gobernantes, y dentro del propio espacio cultural, las reglas del juego en la interacción entre los actores involucrados, conducen, entre otras cosas, a legitimar las propuestas ético-estéticas para la difusión y creación artístico-cultural. En particular, se muestra el papel que desempeñaron y desempeñan las manifestaciones plástico-espaciales y los discursos léxico-visuales correspondientes en la construcción

del imaginario que contribuye a forjar una memoria nacional.

En segundo lugar nos apoyamos en la obra de Bronislaw Baczko *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas* para entender la dinámica particular de las celebraciones cívicas. De acuerdo con este autor, los festejos y conmemoraciones son una de las herramientas que contribuyen a reconformar el espacio simbólico público, dada su capacidad de fijar y transmitir los valores y normas cívico-liberales mediante la difusión de ideas-imágenes unificadoras. Esta función reguladora de la vida colectiva es fundamental para el ejercicio del poder político. Por ello, son también determinantes y representativos de la relación e interacción entre el campo político y el cultural los espacios de dominio, cuya interrelación evidencia y repercute en la producción cultural y sus componentes típicos, en la confluencia de tradiciones y rupturas, y en el sitio y el reacomodo del campo cultural como parte de los espacios de poder.

En el caso concreto de las celebraciones cívicas, dicha producción cultural actúa o participa de manera especial en el proceso de construcción y reconstrucción de una memoria nacional edificada desde el poder. De acuerdo con Baczko, en el calendario

cívico de los estados nacionales modernos, las celebraciones de la Independencia y la Revolución son acontecimientos paradigmáticos en los que se recurre al dispositivo simbólico como en ningún otro caso, ya que sus contenidos giran de manera especial alrededor de la historia y la identidad nacional. Según la época y los grupos en el poder, varían los próceres y los sucesos históricos a conmemorar o las cualidades que se resaltan de la identidad nacional; sin embargo, persisten elementos litúrgicos sustantivos, *espacios de memoria*, que permiten la pervivencia y sentido de este tipo de memorial. Así, una pregunta a responder debería ser cuáles rituales permanecen y cuáles nuevos se introducen.

Dentro de los componentes esenciales y distintivos de las celebraciones cívicas se encuentra el manejo del tiempo histórico que, como ya mencionamos, permite recordar y resignificar aquellos elementos sustanciales que conforman y moldean el imaginario cívico colectivo. A la manera de Pierre Nora en el importante texto “The era of commemoration” en *Realms of Memory: The Construction of the French Past*, en nuestros textos analizamos cómo en la construcción de este recuerdo cívico colectivo se hace uso del tiempo y del espacio. Se trata de un

tiempo que no es el histórico y de un sitio que no es el geográfico –donde sucedieron los hechos– aunque se trate de conmemorar sucesos de carácter histórico y de fijarlos mediante imágenes icónicas en los lugares de memoria; se trata, en cambio, de aquel tiempo o espacio en donde se cristaliza o enraíza la memoria colectiva, dimensión rememorada de los objetos, que pueden ser materiales, pero sobre todo inmateriales: lugares y fechas históricas, discursos académicos, emblemas, hombres, memoria, instituciones típicas y, desde luego, las ceremonias conmemorativas. “La gama de objetos es infinita, todo consiste en la coherencia del ensamblaje encaminado a hacer aparecer la imagen del cuadro en el arte de la ejecución, destinada a poner de relieve un espejo de la identidad, un lente de refracción, un fragmento simbólico de un conjunto simbólico.” En nuestro caso tiene que ver con la Historia con mayúscula, son por ello sitios de “construcción de una representación y la formación de un objeto histórico en el tiempo.” En las exposiciones conmemorativas se materializa con la puesta en escena de la rememoración particular que se recrea, mediante la reunión o representación de objetos y ambientaciones cuya carga simbólica inmaterial es evocativa de personajes

y sucesos emblemáticos de la memoria histórica colectiva. Se trata de la materialización de un discurso cívico conducido a incidir sobre la memoria colectiva, mediante una determinada interpretación de lo recordado, que en las exposiciones celebratorias se preserva y se construye en el ámbito museístico.

Una parte sustancial de nuestro estudio se fundamenta por ello en el análisis de esa materialización de los bienes simbólicos cívicos a través del aparato museístico; por ello, el primer capítulo de este libro versa sobre el carácter mismo del museo como lugar de memoria y aquellas herramientas de las que se vale para exponer dicha materialización del corpus simbólico nacionalista.

Además de fundamentar nuestra investigación en el marco conceptual aquí señalado, al analizar el asunto concreto de las celebraciones de 2010, recurrimos a autores que bajo una perspectiva interdisciplinaria se ocupan específicamente del caso mexicano. Entre las valiosas obras consultadas resalta para el esclarecimiento de nuestro caso de estudio el texto sobre la relación entre política y tiempo de Nora Rabotnikof, *De conmemoraciones, memorias e identidades*, el cual parte de identificar las formas y usos del orden temporal que se movilizan en las conmemoraciones cívicas y

abre una serie de preguntas que nos llevan a identificar y explicar en un contexto sociohistórico los modos concretos que preponderaron en las celebraciones de los 200 años de la Independencia y 100 de la Revolución en México. En el análisis que aquí presentamos de las exhibiciones conmemorativas, asumimos las interrogantes que plantea Nora Rabotnikof.

¿Hasta qué punto la conmemoración seguirá siendo ocasión de ratificación de identidad nacional y del sentimiento de continuidad o de herencia del pasado? ¿Y hasta qué punto las expresiones, ceremonias, proyectos e intervenciones en los espacios públicos actualizarán algún “significado originario” de ambos procesos, o por el contrario, lograrán transformar su sentido hasta el punto de volverlos irreconocibles?

Metodología

Para realizar el análisis de cada una de las exposiciones estudiadas en estos volúmenes se utilizaron las siguientes herramientas metodológicas:

- Se partió del registro fotográfico y documental de las exhibiciones durante su presentación en público, incluidos los componentes museográficos

cos y museológicos, es decir, el montaje total de la exhibición y su correspondiente guión museológico.

- Se estudiaron en fuentes secundarias ligadas tanto con la historia intelectual como con las ciencias sociales las características sustanciales del fenómeno a abordar: las exposiciones conmemorativas realizadas en el marco de las celebraciones cívicas. Esto como una manifestación de la relación y los modos de interacción entre los campos de poder político y cultural.
- Bajo el mismo enfoque interdisciplinario se trabajó con la lectura de aquellos textos que analizaban el caso particular de los festejos de 2010 y el marco general del proceso celebratorio mexicano posindependentista, relacionando dicha información con los casos respectivos a analizar.
- Lectura de textos sobre museología para el análisis y evaluación del concepto, las imágenes y la secuencia definidos desde la curaduría y su despliegue expositivo en cada muestra particular. Esto con el fin de dilucidar su correspondencia con los contenidos y metas de la temática, y en general de la propia muestra, y su correspon-

diente sentido y características en el contexto de las celebraciones cívicas de 2010.

Se utilizó una plataforma conceptual en común que incluyó, entre otros, el principio de campo del poder cultural y el ejercicio del poder simbólico de Pierre Bourdieu, la construcción de los imaginarios de Baczkó, el manejo del tiempo, constantes y variantes a través del uso de tiempo conmemorativo de Nora Rabotnikof y la memoria oficial de Pierre Nora. Además, se manejaron conceptos adecuados a las características específicas de cada exposición. A partir de estas líneas de investigación, se analizó el discurso curatorial como eje rector para descifrar la construcción iconográfica de la imagen de nación y de historia patria y cómo esa iconografía reflejaba la conformación de estereotipos que tienen que ver con la idea de pueblo, indio, autenticidad y mexicanidad, entre otros elementos propios del repertorio de símbolos nacionalistas.

Éstas son algunas de las herramientas teóricas y metodológicas de las que nos hemos valido para estudiar

la serie de dispositivos simbólicos empleados en las exposiciones de carácter cívico conmemorativo. Todo esto para hacer llegar al público el discurso curatorial y reflexionar alrededor de su posible impacto sobre el espectador y las constantes y variantes ideológicas e icónicas correspondientes.

Como inicio de este trabajo hacemos una breve reflexión en torno al espacio museístico como un lugar de memoria, en el caso de los museos de historia y en particular de aquellos que, más allá de su vocación original, se unen al ceremonial conmemorativo. Los museos públicos surgieron a la par y como sustento de los estados nacionales con la función de resguardar y retroalimentar la memoria histórica colectiva. En el caso de las exhibiciones que a continuación analizamos, la muestra museística de imágenes icónicas está dirigida a difundir la cultura nacional y a mostrar la manera en que se construye la escenificación museológica de lo nacional.

Después de hacer una presentación general de los festejos conmemorativos de la Independencia y la Revolución mexicanas en 2010, analizaremos en el primer volumen cinco de las once muestras compiladas. Con su estudio pretendemos desentrañar la manera en que las exhibiciones se plantean distin-

tas definiciones o imágenes icónicas de la nación. Lo haremos conjuntando los principios del discurso curatorial y su puesta en escena con la práctica museográfica, la cual está desplegada en un espacio simbólico en el que se representa la imagen de nación y de historia de nación que desde el espacio y la institución museística se pretende proyectar.

Se trata de las exposiciones *México 200 años, la patria en construcción*, expuesta en el Palacio Nacional de la Ciudad de México de septiembre de 2010 a julio de 2011; *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, montada en el Museo Nacional de Arte (MUNAL), del 1 de abril al 20 de junio de 2010; *Facturas y manufacturas de la identidad*, presentada en el Museo de Arte Moderno (MAM) de abril de 2010 a noviembre de 2011; *La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*, que se presentó en el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) del 6 de octubre de 2010 al 20 de marzo de 2011; y *Cine y Revolución*, que se expuso en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, del 26 de mayo al 25 de julio de 2010.

En el segundo volumen nos ocuparemos de las exhibiciones *Villa y Zapata. Una iconografía revolucionaria*, la cual se presentó en el Museo de Arte Popular de septiembre de 2010 a enero de 2011; *Testimonios de*

una guerra. Fotografía de la Revolución Mexicana, que se exhibió de noviembre de 2010 a febrero de 2011 en 30 sedes distintas del país, entre las que destacan los museos regionales y casas de cultura de 28 estados; y *México: un paseo por la historia* (julio de 2010-actualidad), en el parque Bicentenario de Guanajuato. *Crisisss América Latina. Arte y confrontación. 1910-2010*, que se presentó en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, del 11 de marzo al 5 de junio de 2010. Por último, dos exposiciones sobre los festejos del centenario de 1910: *Parafernalia e Independencia*, exhibida en el Museo de Arte Popular en 2008 y *Los grandes festejos del centenario de 1910*, presentada en el Museo del Estanquillo en 2010.

La puesta en escena museística de las efemérides de la Independencia y la Revolución Mexicana en el contexto de los festejos conmemorativos en la Ciudad de México en el año 2010

Las celebraciones de los 200 años de la Independencia y 100 de la Revolución se dieron en un ambiente político conflictivo y en un ámbito cultural exacerbado por las luchas de poder por el con-

trol del campo cultural. Con la llegada al gobierno de una nueva facción después de siete décadas de liderazgo priista, por un lado hubo un reacomodo de grupos en las instancias gubernamentales responsables de la educación y la cultura y, por otro, en el terreno académico e intelectual aumentaron las querellas alrededor no sólo de la historia nacional sino de las condiciones actuales del país en tiempo de “alternancia”. Estas polémicas fueron alimentadas también por las corrientes revisionistas en los estudios de humanistas y científicos sociales sobre la historia nacional.

Para el gobierno del Partido Acción Nacional, encargado oficial de abanderar los festejos, tanto el liberalismo jacobino independentista como la Revolución institucionalizada le resultaban difíciles de celebrar, ya que, al ser un partido católico, tenía por el primero un abierto rechazo, y en la segunda veía una etapa de violencia innecesaria que a la larga no había beneficiado al país. Además, como facción de oposición había tenido que combatir al partido hegemónico y ahora tenía que lidiar con la Revolución institucionalizada que formaba parte del entramado priista que aún quedaba vivo en el aparato simbólico.

Como se argumenta en la página electrónica creada para el bicentenario, no en balde una de las metas de la celebración fue “dar a conocer el pasado y llevar a la reflexión sobre los hechos conmemorados con la finalidad de contribuir a darle un sentido de contemporaneidad a nuestra historia y actualizar su significado”, a partir de una visión incluyente interpretada con plena libertad.

Fue Vicente Fox el primer presidente del PAN que llegó al poder después del dominio priista. Fox, ya para terminar su sexenio y en vísperas de las elecciones presidenciales de 2006, ordenó y encabezó la conformación de la comisión del gobierno federal organizadora de los festejos del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución. Eugenia Allier Montaña y Carlos Hesles Bernal, en su artículo “Las vísperas de las fiestas del bi/centenario en México,” ahondan en el tema de los conflictos que surgieron con motivo de la celebración. Uno de estos problemas fue el establecimiento del comité organizador. Como parte del intento por hacer de las celebraciones y su proceso organizativo un acto de unidad y democracia, desde la presidencia se nombró como titular de la comisión organizadora a Lázaro Cárdenas Solórzano,

líder moral del Partido de la Revolución Democrática (PRD), quien más que ceñirse a delimitar un programa conmemorativo le dio un giro político a la celebración. Aunque posteriormente presentó su renuncia a este cargo.

Centenario de la Revolución

Con el auxilio de un grupo de asesores externos pertenecientes a la academia e intelectualidad, la comisión del gobierno federal organizadora de los festejos del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución tenía entre sus funciones principales diseñar un programa base incluyente de toda la sociedad mexicana con fundamento en principios democráticos, justos y solidarios. Se pretendía ir más allá de una mera celebración: era la ocasión para “revivir los ideales y valores que le dieron sustento a nuestra nación”.

La inestabilidad política, debida entre otras cosas a la ola de violencia derivada del ataque frontal por parte del gobierno al crimen organizado, los serios enfrentamientos entre panistas y perredistas durante la contienda electoral de 2006 y las divergencias ideológicas entre los miembros que pasaron por el comité organizador debilitaron las metas iniciales de conjuntar los esfuerzos

de distintas facciones en la estructuración del festejo. Como veremos, se mantuvo la heterogeneidad pero no se logró la concordia.

Llevó un buen tiempo contar con un comité organizador que finalmente estuvo al frente de las celebraciones. Por órdenes presidenciales lo encabezó José María Villalpando, amigo del presidente Felipe Calderón, quien tenía una amplia experiencia en la difusión cultural. Como todo ritual cívico, el programa de las celebraciones que presentó Villalpando incluía ceremonias luctuosas, homenajes a los héroes, desfiles conmemorativos, verbenas populares, actos de inicio o inauguración de obras y monumentos públicos, así como eventos recreativos y culturales.

Fueron justamente los actos litúrgicos colectivos los que resultaron más polémicos dado que en ellos predominó el carácter lúdico de espectáculo por encima del cívico ritual. De esta manera, la fiesta mayor del 15 de septiembre con su desfile conmemorativo y grito de Independencia –bajo la dirección un famoso diseñador australiano de espectáculos deportivos– se concibió como un gran espectáculo multimedia que, además del desfile alegórico, incluía conciertos magnos, esculturas-espectáculo y proyecciones multimedia.

Esto sucedió con el típico desfile del 16 de septiembre: a lo largo del Paseo de la Reforma primero circularon 27 carros alegóricos suntuosamente montados con representaciones tan diversas como “la Independencia, la gran nación mexicana, el mundo prehispánico, chachachá, héroes y mitos.” El evento culminó en la plaza de la Constitución con una proyección multimedia que, empleando la fachada de los edificios que encuadran el Zócalo con luz y sonido, presentaba imágenes tan variadas y confusas como las escenificadas en el desfile de esa tarde. Prueba de ello fue la controvertida aparición de la escultura-espectáculo “El coloso”, que a decir del entonces secretario de educación pública, Alonso Lujambio, simbolizaba “a los cientos de miles de mexicanos campesinos que lucharon por la Independencia.” Sin embargo, la propia indefinición del personaje suscitó que se le encontraría parecido “con el ex candidato del PRI Luis Donaldo Colosio o con el santo de los narcotraficantes, Jesús Malverde.” Además se confundía también con Benjamín Argumedo, supuesto antihéroe contrarrevolucionario de quien se decía que reflejaba la ideología reaccionaria panista: “Los festejos exaltan a la contrarrevolución.”

Estas acusaciones formaban parte de los reclamos priistas al gobierno en turno que tachaban al PAN de

advenedizo. Por su parte, los perredistas criticaban la importancia que se dio en los festejos a la Independencia sobre la Revolución, así como la evasión de toda referencia a la lucha armada y a sus mártires. Los críticos independientes se quejaban de que con las celebraciones se estaba buscando “la reivindicación de un pasado conservador”.

El programa que presentó Villalpando el 4 de febrero de 2009 contuvo una enorme variedad de actividades culturales entre las que sobresalieron las dedicadas a la historia de México, las cuales cubrieron distintos públicos que iban del lego al especialista e incluyeron tanto la edición de libros como los programas difundidos por la televisión, la radio y el Internet; por ejemplo, la serie televisiva *Discutamos México*, en la que debatieron cerca de 500 intelectuales a lo largo de 150 programas, a la vez que se transmitieron programas de divulgación como las series *La historia en breve*, de 39 documentales, y *La historia en corto*, 76 cápsulas de divulgación histórica. Se contó también con un portal bicentenario que tuvo más de 12 millones de visitas. Como ya señalamos, se montaron además un número importante de exposiciones ligadas desde distintos ángulos a las efemérides a conmemorar.

En esta larga lista de actividades dedicadas a la historia de México predominó la heterogeneidad de visiones. De acuerdo con Javier Garciadiego, “el gobierno nacional no pretende imponer su visión histórica por lo que no se redujo a una sola voz la versión de la historia difundida”. Cabe señalar que las autoridades insistieron en que en el ideario panista la pluralidad es un principio básico del partido, que debe llevarse tanto al debate de las ideas como a la arena política. En el terreno de la historia no sólo emplazan a la revisión del pasado que lleve al descubrimiento de “hechos supervinientes, que al surgir, refutan determinadas interpretaciones históricas,” sino al cuestionamiento mismo de sus “modelos interpretativos”; en concreto, al determinismo histórico como visión errada del devenir histórico y herramienta ideológica del unipartidismo, ya que “no existe una estructura de la historia, ni un método científico para descubrir desde el pasado el porvenir, como han propuesto y en cierto sentido lo siguen haciendo, corrientes del romanticismo político que cantan loas al estado omnipresente”.

Justamente en 2010 se da la coyuntura para reunir la necesidad gubernamental de redefinir y rebatir el que fuera el discurso histórico oficial priista, con un

movimiento académico revisionista de largo alcance al que se permite contar con el apoyo estatal para debatir entre otros asuntos sobre la Independencia y la Revolución, dos momentos fundacionales centrales paradigmáticos en el campo académico y la arena política mexicanos.

Las exposiciones

A continuación presentaremos un brevísimo resumen de los análisis de las once muestras cuyo estudio pretendemos desentrañar la manera en que las exhibiciones conmemorativas plantean distintas definiciones o imágenes de la nación, conjuntando la narración histórica, la práctica museográfica y los principios ético-estéticos del discurso curatorial.

Como preámbulo al análisis de esta serie de exposiciones, Carlos García Benítez, en el capítulo “El museo como arquitectura de la memoria”, nos ofrece una visión general de los orígenes, desarrollo y funciones del museo como espacio de memoria, donde se resignifican los objetos de acuerdo con la vocación, tipo e intención de cada museo y según su relación con su momento histórico. Nos explica también cuáles son los componentes de los espacios museísticos,

de manera que el lector pueda tener una idea general de los conceptos y el sentido de los análisis posteriores de las exposiciones a revisar.

Se pasa luego al examen de la primera de las cinco exposiciones de las que nos ocupamos en el primer volumen: *México 200 años, la patria en construcción*. En el programa oficial de las celebraciones se presentó como una muestra de carácter histórico enfocada a la reflexión de los sucesos conmemorados y montada con una grandiosidad hasta entonces no vista.

Dicho anuncio señala dos de las particularidades primordiales de la muestra en la que se centra el análisis de Nuria Sadurní y Miguel Álvarez: el enfoque interpretativo de los hechos históricos conmemorados y la manera en que el montaje mismo de la exposición se diseñó en función del discurso curatorial para generar con ambos un espacio simbólico en el que se enlazan los campos de poder político y cultural, precisamente en el lugar de memoria cívica por antonomasia: el Palacio Nacional.

A lo largo del texto predomina la preocupación por descubrir elementos como el manejo de la temporalidad, la exaltación o no de momentos y personajes que fueron iconos identitarios en el discurso histórico priista, la continuidad o ruptura con la vi-

sión monográfica de la historia o la postura frente a los pasajes bélicos como las guerras de Independencia y la Revolución armada de 1910, además del manejo de símbolos y conceptos nacionalistas unificadores como el de patria, territorio y mexicanidad, entre otros componentes del imaginario nacionalista posrevolucionario. Factores todos estos utilizados para tratar de evaluar si en esta escenificación de las efemérides que entonces se celebraban, el gobierno calderonista logró conformar un discurso histórico alternativo al oficial priista, que como declararon las autoridades correspondientes y se apuntó en el catálogo de la muestra, generaría “una nueva lectura de la historia patria capaz de actualizar la interpretación del pasado y llevar a la reflexión.”

En la muestra *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, de acuerdo con la vocación institucional del MUNAL, en el discurso curatorial se trató un asunto propio del arte referido al imaginario heroico y su típica reproducción como un icono transhistórico: “Cada héroe nacional fue correlacionado con otro y la historia nacional oficial en conjunto, asociada con el pasaje bíblico del éxodo.”

Adriana Armenta, responsable de analizar esta muestra, examina cómo mediante el manejo diacró-

nico de la temporalidad y teleológico de los hechos, en la exposición se relacionan y equiparan personajes históricos de distintas épocas para luego encuadrarlos en una narrativa de carácter bíblico y religioso. Esto para evidenciar la composición y sentido mismo del discurso histórico oficial, el carácter mítico del relato histórico celebratorio en los estados nacionales y su típica transferencia del simbolismo divino al laico, con la mitificación de los héroes y pasajes emblemáticos, herramienta para cuestionar el papel del líder político, los usos ideológicos de las figuras heroicas y la certeza del propio futuro nacional bajo su liderazgo.

La tercera exposición a la que nos referimos es *Facturas y manufacturas de la identidad*. En ella se aborda el hecho de cómo, a partir de la etapa posrevolucionaria, se da un proceso de apropiación de las artesanías por parte del campo artístico y el poder político para la construcción del imaginario nacionalista unificador, así como la interpretación y usos que a nivel ético-estético hacen de él artistas y críticos de arte. Por otro lado, se persigue hacer patente que el uso comercial y turístico de las artesanías llevó también a la paulatina degradación de la producción artesanal. Susi W. Ramírez y Fernanda Gisholt

en su ensayo sobre esta muestra, además de analizar y situar dichas tesis en el contexto histórico y cultural, revisan la manera en que se interpreta o escenifica el guión curatorial a nivel museográfico.

Dado que el MAM resguardó y permitió la consulta de los estudios de público realizados por el museo, se da en este trabajo un énfasis especial al fenómeno de la recepción, que refleja dos asuntos centrales: el primero, la postura general de los visitantes a la muestra frente a un elemento identitario colectivo como son las artes populares; el segundo, mediante las teorías de Pierre Bourdieu sobre la recepción y el capital cultural, el impacto del público común frente a propuestas museográficas altamente especializadas.

Con la exposición *La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*, presentada en el MACG, se persiguió revelar al público mexicano la forma en que día a día la prensa de los Estados Unidos plasmó su percepción de la lucha revolucionaria iniciada en 1910.

Laura Nallely Hernández y Argelia Ortiz, las autoras de este apartado, dividen su ensayo en dos partes: en la primera se hace un análisis iconográfico e iconológico de las caricaturas más representativas de la muestra y los correspondientes estereotipos con los que finalmente se conforma la imagen del México bárbaro. La

segunda parte muestra la manera en que se logra armonizar la propuesta museológica con la museográfica con recursos como conjugar el tiempo histórico, reflejado en el montaje de las obras en orden cronológico, con el tiempo mítico, ligado a la imagen estereotípica atemporal, congelada en la memoria colectiva que reiteradamente se muestra al espectador en las caricaturas expuestas, así como la manera en que, mediante estos recursos, se crea conciencia en el visitante del arraigo y persistencia hasta la actualidad de esta visión alrededor de México y los mexicanos en una parte importante de los estadounidenses.

En el artículo “*Cine y Revolución: conmemorar la Revolución en ‘aquel país que se llama cine mexicano’*”, Erika W. Sánchez Cabello analiza el alcance de los objetivos de esta exposición y la manera de compilar, examinar y mostrar la multiplicidad de imágenes que ha generado el cine sobre la Revolución. Erika Sánchez refuerza y profundiza en la tesis desarrollada por los académicos responsables de los núcleos temáticos, sobre cómo el cine mexicano, en tanto industria y producto cultural, ha jugado un papel central en la fijación de figuras emblemáticas en el imaginario icónico nacionalista, con la correspondiente representación y reforzamiento del imaginario sobre los diver-

Los componentes de la mexicanidad incluidos tanto los tipos sociales como los relatos sobre los héroes y pasajes históricos.

Como nos muestra Erika Sánchez, la exposición vincula a los asistentes con la Revolución recordada, la que es producto de la memoria colectiva, de la creación de los mitos nacionales y de la escritura de la historia, misma que se liga con frecuencia al discurso oficialista de la historia de bronce, vía los operarios culturales, que son el puente entre los campos político y cultural.

En el segundo volumen Erika W. Sánchez analiza dos exposiciones sobre los festejos del centenario de 1910: *Parafernalia e Independencia*, exhibida en el Museo de Arte Popular en 2008 y *Los grandes festejos del centenario de 1910*, presentada en el Museo del Estanquillo en 2010, señalando cuál es el rostro de nación y cuál la visión de la historia y de algunos personajes históricos que éstas presentan a partir de una serie de objetos celebratorios.

La exposición *Villa y Zapata. Una iconografía revolucionaria*, que se llevó a cabo en el Museo de Arte Popular, es analizada por Minerva Rojas quien nos habla en su texto sobre la manera en que se mostraron, en primer lugar, las vidas de los dos héroes, estableciendo

un paralelismo entre ellas, donde el discurso histórico culmina con la muerte de ambos. La segunda parte de la exposición se interesa más en una recopilación de la iconografía producida en el arte, los medios de comunicación y el mercado, dejando de lado algún análisis de la trascendencia política contemporánea de Villa y Zapata.

Miguel Álvarez se ocupa de la exposición *Testimonios de una guerra. Fotografía de la Revolución Mexicana*. En esta muestra se presentó un relato abierto del periodo revolucionario a través de imágenes fotográficas, destacando el trabajo de distintos fotógrafos que formaron parte de los comienzos de la historia del fotoperiodismo en México. Se exhibió desde noviembre de 2010 a febrero de 2011 en 30 sedes distintas del país, entre las que destacan los museos regionales y casas de cultura de 28 estados.

México: un paseo por la historia (inicio en julio 2010 y continúa a la fecha) fue la única exposición conmemorativa oficial expuesta desde un museo fuera de la ciudad de México: el parque Bicentenario Guajuato. De acuerdo con Susi W. Ramírez y Fernanda Gisholt, su narrativa sobre la Revolución Mexicana fue configurada a través de materiales audiovisuales y ambientación histórica, en la cual prevalecieron la

metáfora literaria y las representaciones imaginadas del espacio en conflicto y de un pueblo mexicano ideológicamente heterogéneo, desprendiéndose del discurso historiográfico oficial y de los lenguajes visuales nacionalistas.

Para terminar, en la exposición *Crisiss América Latina. Arte y confrontación. 1910-2010*, que se presentó en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, Carlos García Benítez analiza la propuesta particular, pues se trata de una muestra sin aparente relato, sin una línea temática o, mejor dicho, con muchos relatos y muchas líneas temáticas, y evidentemente muchos

artistas de América Latina que se han expresado durante ese espacio histórico importante para el continente: 1910- 2010.

A continuación, el lector podrá conocer la manera en que los principios teóricos se aplicaron a nuestros casos de estudio, así como acercarse a los resultados de este análisis colectivo que intentamos que permita la reflexión sobre el papel de las instituciones museísticas y sus diversos actores, en el montaje de las exposiciones conmemorativas en el marco de las celebraciones de los 200 años de la Independencia de México y 100 de la Revolución Mexicana. •

El museo como arquitectura de la memoria



El museo como arquitectura de la memoria



Carlos García Benítez

Conmemorar es virar el pensamiento, detenerlo de la sucesión de ideas en vorágine para privilegiar por unos momentos el pasado y recolectar lo encallado que en él habita. Se recupera en abstracto, pero el recuerdo es susceptible de transfigurarse en el presente como obra, como acción, como hecho, en especial cuando se trata de conmemorar grandes acontecimientos colectivos. De esta naturaleza, precisamente, fueron los eventos que en 2010 tuvieron lugar en nuestro país con motivo de las conmemoraciones del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución.

Estas festividades plantearon varios frentes de reflexión, entre ellos el que se interroga por la experiencia misma de lo que significa conmemorar y el abanico de sus implicaciones. Así, por ejemplo, para Nora Rabotnikof, la conmemoración del pasado puso en juego una dimensión importante de nuestra existencia: “la relación entre política y tiempo”. A este trascendente postulado, nos parece, podríamos añadir otro elemento de igual importancia: el espacio, pues son exactamente los espacios los que se colman de referentes simbólicos para detonar el recuerdo.

Acaso el primer espacio durante los festejos centenarios fue ese que de manera abstracta ocupó nuestra mente para meditar sobre el pasado y de ahí otros que revistieron diversas formas: los espacios que ocuparon las palabras y las imágenes en cientos de textos con temas conmemorativos; los espacios públicos que se llenaron de recuerdo histórico; los espacios en los discursos y los proyectos del gobierno; los espacios académicos así como aquellos que se destinaron en los programas de radio y televisión, y de la industria cultural para tal fin, o in-

cluso los espacios de los productos publicitarios, que recrearon en sus diseños distintos mensajes a propósito del pasado histórico.

Este ejercicio de transfiguración del espacio para la memoria, que se vivió en nuestro país en el año 2010, incluyó un sitio de importancia primordial en el ámbito cultural: el museo, territorio que ha fungido como santuario de una práctica incesante en la vida del hombre: la preservación de ciertos objetos que, por distintas razones, le resultan significativos. Los orígenes del museo cuentan con una amplia historia; no obstante, su uso, su función y la planeación de sus espacios arquitectónicos hoy son distintos de los que tuvo en el pasado. Los debates teóricos que en nuestros días el museo suscita son amplios y variados, lo cual revela su vigencia en la vida cultural de la sociedad contemporánea. •

Los tiempos del museo



Los antecedentes del museo se encuentran en la antigua Grecia, donde dos recintos son considerados los precursores de aquél: el *mouseion* y la *pinakothéke*. El primero era el templo dedicado a las nueve musas inspiradoras de algunas prácticas artísticas para la cultura helena. “En el *mouseion*, ubicado en Atenas, abundaban las estatuas, los jarrones, las pinturas, así

como objetos de bronce, oro y plata, dedicados a los dioses”. Por otro lado, se encontraba la *pinakothéke*, en donde se guardaban algunos objetos como los estandartes, los cuadros, los trofeos y algunas obras que hoy son consideradas de arte. Es decir, la práctica cultural de preservar ciertos objetos en

recintos, destinados para ello, revela claros antecedentes en la civilización helena, misma que inspiró el posterior surgimiento del museo como hoy lo conocemos, pues “fue la cultura griega la que puso las bases incuestionables para la invención, consolidación y exportación europea del museo, casi veintitrés siglos después”.

Este hecho ocurrió debido a los vaivenes de los procesos históricos, donde el museo también experimentó los propios. Sin duda, uno de ellos se halla en el desplazamiento del fenómeno

FIG. 1.1 Bloque del *mouseion* donde aparecen representadas las musas.

mismo, es decir, en la emulación por otras civilizaciones de la práctica cultural de preservar objetos significativos. Así, por ejemplo, los investigadores señalan que “a partir de los saqueos de las ciudades de Siracusa (212 a.C.) y de Corinto (146 a.C.), los romanos empiezan a interesarse por coleccionar objetos provenientes del saqueo de las ciudades griegas e incluso algunas personalidades, como Cicerón y Julio César, se enorgullecían de tener sus propias colecciones de objetos, producto de botines de las guerras de expansión”. En estas acciones quedaron esbozadas al menos dos situaciones que con el paso del tiempo serían parte del quehacer museístico: por un lado, el reconocimiento de que ciertos objetos inspiran un valor que los vuelve especiales; por el otro, el fenómeno de coleccionar, de hacer acopio de aquellas materialidades significativas.

Durante la Edad Media, el cristianismo reasignó los valores en distintos órdenes de la vida, entre ellos el de la estima asignada a determinados objetos, lo que trajo consigo su cuidado y su preservación; pero no sólo eso, impuso también la noción de que aquéllos tendrían como destino ciertos espacios sagrados y de poder (atmósfera que hoy en cierta medida prevalece, pues el museo sugiere un deslinde espacial del resto de la urbe), que en este caso resultaron ser los propios te-

rritorios religiosos: monasterios, iglesias y catedrales, sitios donde no sólo se concentraba el poder espiritual y político, sino que también albergaban las distintas formas de conocimiento, sintetizadas en manuscritos, libros, materiales y dispositivos de los incipientes trabajos científicos. Entre ese universo, también se encontraban objetos y reliquias sagradas, cuadros, joyas y estatuas.

“En esta época la Iglesia se presenta como una institución poseedora de valiosas colecciones, las cuales comienzan a ser inventariadas y clasificadas por los monjes”, hecho que da cuenta de una preocupación por organizar y preservar, con cierta minuciosidad, aquellos objetos que en un primer momento respondían a una práctica de mera posesión y acumulación de bienes. No obstante, también se sabe que “determinados reyes, amantes de la cultura, creaban sus propias colecciones. El emperador bizantino Constantino VII [por ejemplo] era un auténtico arqueólogo y coleccionista de objetos de arte, que a veces mostraba a sus invitados durante los banquetes. Carlomagno [también] reunió un tesoro fabuloso en el que abundaban obras de arte romano antiguo”. El interés por recolectar y conservar se pone de manifiesto de manera plena hacia 1471, año en que el papa Sixto IV funda un antiquarium, una especie de

FIG. 1.2. Museo de la Edad Media.

museo de antigüedades en el propio capitolio romano que sin duda es muestra de la importancia del coleccionismo medieval.

Durante el Renacimiento, la práctica cultural de preservar objetos adquirió nuevos rumbos, en particular porque el hábito dejó de ser una exclusividad de la Iglesia y pasó a ser compartido y en algunos casos superado por otro actor: las realezas. En estos tiempos las colecciones reales aumentaron considerablemente debido a las expansiones geopolíticas y la acumulación material. No obstante, una variable decisiva marcó la evolución del coleccionismo: el efecto del pen-

samiento renacentista, que planteó otro horizonte de visión respecto a la costumbre de conservar objetos. El humanismo renacentista en boga puso al hombre como el centro de esa práctica, cuyo interés era aquél como creador de esas materialidades. Es decir, los objetos servían para revelar, pensar y meditar al hombre. En otras palabras, “el Renacimiento añade un valor formativo humanista y científico [...] al contacto con la obra antigua. Nuevos modos de vida conducen a nuevas apreciaciones culturales y así la estimación del objeto clásico es ahora [también] estético e histórico”.

En el Renacimiento, el fenómeno hombre-coleccionador se renueva: se propone una nueva interacción en cuyo centro está la preocupación de ver en los objetos preservados una fuente de conocimiento, ejercicio que no pocas veces echó mano de ciertas disciplinas del saber para registrarlos, incluida la consignación de los motivos que impulsaron su preservación. El interés era tal que en aquellos días “se crean los *studiolos*, las *gallerias* y los *gabinettos* que permitían, a manera de laboratorios dedicados al estudio y la observación, coleccionar, aunque sobre todo ordenar, objetos con la idea de reconstruir mediante ellos un microcosmos para entender y explicar la tierra y, lue-

FIG. 1.3. Capitolio romano.

go, el cosmos”. De tal suerte que se puede hablar del inicio de una incipiente especialización en este ámbito, inclusive se sabe de la existencia, por aquellos días de las “[...] *Wunderkammer* (cámara de las maravillas), que concentraban principalmente las grandes rarezas naturales, y las *Kunstkammer* (cámara de artes), donde básicamente se reunían obras de arte producidas por el hombre”. Éstos eran recintos que funcionaban como depósitos de colecciones diversas, pero, sobre todo, eran espacios de clasificación, organización y estudio de las mismas.

A finales del siglo XVIII, en Europa, ya existían recintos formales destinados a conservar colecciones

varias y también a su exhibición, misma que estaba reservada a las aristocracias, pero con el correr de los años las exhibiciones empezaron a ser públicas. Si bien ya hacia mediados del siglo XVIII varios recintos abrieron sus puertas al público, el impulso definitivo se logró con la Revolución francesa, y acaso no pudo ser de otra manera, pues este proceso histórico reorganizó la vida en Europa. El sustento ideológico que enarboló impulsó ciertas nociones, como el acceso al conocimiento, la formación del pensamiento fundada en el saber científico y la democracia como forma de organización política de las sociedades. La caída de la monarquía centralizadora, limitante y excluyente fue el signo para impulsar otras prácticas en la vida colectiva, basadas naturalmente en los principios de igualdad y democracia. En ese punto, el hábito de conservar tesoros y exhibirlos también tuvo sus consecuencias. Es decir, la contemplación de aquéllos dejó de ser un privilegio para las élites y pasó a ser de carácter público. Si bien la posibilidad de la mirada pública quedó abierta, no así la comprensión plena de aquello que se exponía ante otros espectadores. El reto de una instrucción para aprehender ese mundo objetual quedó abierto y se presentó como una nueva clave cultural.

FIG. 1.4. Museo del Louvre.

El emblema de esta nueva fórmula de la mirada pública lo representa, sin duda, el Palacio del Louvre, cuyas obras confiscadas a la monarquía pasaron luego a ser expuestas públicamente. Y no sólo eso: el recinto mismo se estableció como el espacio privilegiado y propicio para tal fin, con lo que se esbozó también la decisión de considerar ciertas edificaciones importantes como depositarias y centros de exhibición de algunas colecciones. “El museo del Louvre abrió sus puertas el 10 de agosto de 1793 con el objetivo de democratizar las colecciones reales, que a partir de ese momento serían consideradas como patrimonio nacional, es decir, propiedad de todos los ciudadanos. Con la creación del museo de Louvre se da un giro

repentino en la historia de los museos, estableciéndose por primera vez el concepto más valioso del museo: el de la difusión de sus colecciones”.

Para el siglo XIX, los museos son una parte importante en la vida cultural del viejo mundo. Es también el tiempo en que la práctica museística se asentó, demandando diversas actividades en torno suyo. Asimismo, los museos europeos refrendaron sus preocupaciones en cuanto a sus aportaciones culturales para los países y la humanidad, de ahí la consolidación y apertura de los grandes museos del continente: los de Francia, con el Louvre; Inglaterra, con el British Museum; España, con el del Prado; Rusia, con el Hermitage, e Italia, con el del Capitolio, por citar algunos. Por otro lado, se dio la creación de importantes museos fuera de Europa, como los que se construyeron en Estados Unidos, por ejemplo, el Museo Metropolitano de Arte y el de Arte Moderno, en Nueva York, y el de la Galería Nacional de Arte, en Washington.

En el siglo XX, los museos se multiplicaron y en su articulación se intentó cubrir distintas necesidades, acordes a una sociedad cada vez más compleja y cambiante. Entre algunos de los museos célebres de los últimos tiempos se encuentran el Guggenheim (1959), en Nueva York; el Museo Nacional de Antropología,

en México (1964); el Centro Cultural Georges Pompidou (1977), en París; el Museo del Aire y del Espacio (1984), en Estados Unidos, o el Museo Guggenheim (1998), en Bilbao, España.

Los museos en nuestros días dan cuenta de una variedad de posibilidades, tanto temáticas como en los espacios arquitectónicos que proponen, impulsadas indiscutiblemente por la evolución misma del hombre y la sociedad. Acaso una evolución que vale la pena subrayar está en los cambios que en nuestros días adquiere el fenómeno de acercarse y ver lo que contienen los museos; por un lado, está el hecho de la itinerancia, que saca de su “hábitat natural” los objetos propios de un museo y los lleva hasta otras latitudes, en una especie de mudanza cultural; y por otro, el caso de las visitas virtuales, que facilita el mundo de la Internet a ciertos museos del planeta. •

FIG. 1.5. Museo Guggenheim en Nueva York.

Las posibilidades del museo



Como hemos visto, con el paso del tiempo, el museo ha transformado su significado como constructo cultural. El rito humano de preservar ciertos objetos ha demandado una serie de prácticas en torno suyo cada vez más especializadas, mismas que, de una u otra manera, han colaborado a consolidar el papel que hoy ocupa el museo: el de ser reconocido como una institución encargada de preservar y conservar aquello tenido como patrimonio para las sociedades. La preocupación sobre el tema llevó a crear en París, en 1947, el Consejo Internacional de museos (ICOM) dependiente de la UNESCO, organismo donde, entre otras cosas, se discuten y debaten las ideas sobre el pasado, presente y el futuro de los museos en distintos órdenes. Las reflexiones no sólo en el ICOM, sino en diversos círculos académicos internacionales, han llevado a desarrollar un campo especializado y de dimensión científica: la museología.

“La museología es la ciencia del museo; estudia la historia y la razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, la relación que guarda con el medio ambiente físico y la clasificación de los diferentes museos”.

Derivado de las anteriores actividades, un concepto se desprende como indispensable y así es reconocido por los expertos del campo, nos referimos a la museografía, que tiene que ver con el “conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales y particularmente lo que concierne al acondicionamiento del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición”. Este proceso de complejización, por así llamarlo, ha afianzado la práctica museística y ha subrayado sus fronteras disciplinares, como se ha hecho ver:

Académicamente se sostiene que las ciencias se especifican por su objeto formal. Desde esta perspectiva, el museo es el objeto propio y específico de la museología y la museografía. De la primera es tanto objeto material como formal, sobre cuya totalidad de aspectos y cuestiones debe construir un sistema específico de principios y aplicaciones de valor universal —es decir, proporcionar el conocimiento científico de la realidad museística—. Para la museografía, el museo es un objeto físico en el que aplica cuantos principios y normativas sistematizan la museología mediante técnicas cada vez más especializadas que las materializan, en las diversas áreas y funciones en que interviene, los objetivos patrimoniales y socioculturales de esta institución.

El proceso de diversificación del quehacer museístico da cuenta de un espacio vivo, dinámico y cambiante. Quizá una de las transformaciones más trascendentes, en ese sentido, es el papel mismo del museo: si bien queda clara su función clásica como espacio de preservación de objetos tenidos como patrimoniales, hoy también está clara su función como un territorio que los construye, o bien, que propone otras posibilidades

de encauzar la mirada, sin el interés por mostrar necesariamente objetos que aspiran a ser patrimonio. Es decir, no sólo certifica los rasgos expresivos que tiene una sociedad y que le resultan significativos; también el museo, en cada exposición que acoge, suele intervenir de distintas maneras en la producción de nuevos repertorios culturales. No sólo presenta, también propicia y legitima nuevas narrativas simbólicas, donde, naturalmente, las fórmulas se presentan abundantes: ya no sólo se trata de exponer objetos sino también lo que podríamos llamar motivos significativos: voces, sonidos, colores, acciones y representaciones donde incluso el cuerpo es lo que convoca a ser mirado. En suma, el museo hoy funciona con una doble articulación: la que presenta pero también la que construye, es decir, actúa como una arena en tensión cultural.

Indiscutiblemente, la evolución del museo tiene que ver con las maneras en que las prácticas museísticas han mutado. Entre algunos de estos fenómenos se encuentra el impulso que hoy lleva a decidir qué objetos se consignan para ser llevados al museo; la noción que antiguamente éste sugería, de ser un santuario de determinados tesoros, se transforma. El carácter de lo que hoy se ofrece a la mirada del espectador responde a otros intereses, incluso dejando atrás la perspectiva de

que lo que muestra el museo pueda ser considerado un tesoro. No obstante, otros fenómenos se revelan, por ejemplo, con la designación de museos de carácter histórico, pues en éstos otro tipo de valor se enarbola: la exhibición de objetos desde donde se preserva una memoria histórica, con lo que se abre la posibilidad de ejercer ciertas prácticas de poder ideológico simbólico.

También está el hecho de lo que demanda ser expuesto. En un mundo cada vez más complejo y de profundización del conocimiento por distintas disciplinas, el hábito por preservar se multiplica. Es decir, cada área tiene para sí una serie de objetos y motivos que considera de suma importancia y que merecen tener el trato de aquellos que han sido destinados para un museo. Esto es: que tienen que ser conservados por lo que representan, porque hacen una historia en su ámbito, porque necesitan ser clasificados y catalogados, porque necesitan ser protegidos y dotados de un trato especial y finalmente porque necesitan ser compartidos. De ahí el surgimiento de museos de ingeniería, de tecnología, de música, de economía, etcétera. En este mismo orden se encuentran aquellos hoy conocidos como museos comunitarios o museos eminentemente lúdicos, como los museos del juguete o del deporte.

De manera paralela está el fenómeno que implica la construcción de museos. Si bien en un primer momento los edificios que hospedaron las obras fueron algunos que ya existían, como palacios reales o espacios religiosos, en la actualidad, por diversas razones, dicho hábito es menos frecuente. Entre uno de estos motivos está el hecho de que, ahora, algunas de las piezas objeto de preservación demandan una espacialidad y condiciones especiales para su conservación y presentación, lo que ha desarrollado una disciplina especializada en la planeación y edificación de distintos museos. Esto revela una interesante ruta cultural: en la antigüedad, un edificio se ofrecía a los objetos; en nuestros días, en algunos casos, los objetos demandan un museo.

Otro fenómeno que conforma este orden de ideas es que, evidentemente, el trabajo museográfico se vuelve sumamente especializado. Esto es: cómo los objetos o motivos necesitan ser tratados para ser comunicados. El hecho de tener algo para exponer exige un abanico de estrategias para ofrecerse al visitante. Aquí las posibilidades son enormes: el espacio que ocupa, las cédulas que lo explican, el ambiente que se le recrea, así como la difusión, hecho que implica desde la articulación de volantes hasta el uso de los

medios de comunicación colectiva para invitar a una exposición.

Otro caso en torno a las mutaciones de la práctica museística tiene que ver con la propia experiencia de visitar un museo, es decir, con los hábitos de los espectadores. Si bien lo que se muestra tiene un espacio particular, el museo, las interacciones que hoy se pueden establecer en él suelen ser diversas; algunas rompen incluso con la idea de sólo mirar lo que ahí se muestra: a veces la comprensión incluye tratar directamente con los objetos. La experiencia del espectador se presenta a veces multisensorial: hay ambientes museísticos que convocan asuntos eminentemente visuales, sonoros, táctiles. En algunos casos, el visitante que recorre el museo puede pasar por distintos espa-

cios atmosféricos en una misma visita, lo que habla de la formación de un espectador que transita a la expectativa de lo que le puede ofrecer un museo.

Un ámbito que también se desprende de las prácticas en torno al museo tiene que ver con las reflexiones que este constructo cultural implica. Es decir, las ideas y debates teóricos que el fenómeno suscita. Se trata de un ejercicio que trabaja desde otro ángulo, uno que establece un vínculo con el museo y que consiste no sólo en ver, sino en pensar el museo y lo que presenta, en analizar qué significados e implicaciones sociales, políticas y culturales revela. Este ámbito indiscutiblemente da cuenta de los contratos simbólicos que la sociedad establece desde esa institución, decisiva para la historia de nuestros días. •

Pensar el museo



Si bien el interés por el museo y los fenómenos que se desprenden de él posee una tradición importante, pues no olvidemos que una de las primeras obras al respecto, “la *Museographia*, de Caspar Friedrich Neickel, se publicó 37 años antes [incluso del que] es considerado el primer manual de la historia del arte, la *Historia del arte de la antigüedad*, de Winckelmann, que apareció en 1764”, el impulso de tratar con esta institución desde otras perspectivas se halla en el siglo pasado. Esta iniciativa “se corresponde con las demandas socioculturales del público en general de comunidades concretas, que ha tenido continuo crecimiento desde el fin de la segunda guerra mundial. Entre estas causas o circunstancias, es necesario citar la apertura proveniente de una mayor investigación científica, el cuestionamiento de la institución del museo, sus fines y sus métodos y las innovaciones tecnológicas aplicadas a los objetos de la cultura material”.

Pero no sólo eso: “[El museo se ha] convertido en un instrumento de atención y uso especiales para fines o intereses propios por parte de personajes influyentes en la vida cotidiana de la sociedad occidental –políticos, gestores socioculturales, profesionales del mundo de la comunicación o la mercadotecnia, sobre todo– y [ha] aumentado su atracción entre algunos sectores determinantes del mundo de los negocios, las finanzas y las relaciones públicas”.

También los científicos de diversas disciplinas han puesto su mirada en el fenómeno museístico: entre otros, filósofos, antropólogos, sociólogos, politólogos, historiadores e investigadores de la historia del arte, cada uno desde su disciplina, han tratado de explicar el impacto del museo en la vida del hombre. El corpus de ideas que propone el tema a la indagación científica ha sido amplio y muy variado. Pero, indiscutiblemente, un tema que revela una

importancia interesante es el que tiene que ver con los usos y las funciones del museo para la humanidad.

Las reflexiones al respecto no son pocas, expertos en el tema no han dejado el punto sin abordar. Bernard Deloche se refiere al museo como un gesto de la obsesión humana, ese que tiene que ver con una función de prolongar la necesidad cultural por la preservación. Walter Benjamin plantea la noción de un objeto-museo, es decir, un sitio que funciona como depósito de objetos que ahí certifican el aura que los define. Como un espacio para la historia y

de creación de sistema de valores, según lo entiende Marc Maure. O incluso, podemos pensarlo con otra lectura del propio Deloche: la función del museo como prótesis de la memoria. Las ideas que se exponen en las páginas del presente libro se encazan en este sentido: presentar una reflexión académica, desde la historia y evidentemente la historia del arte, de lo que revelaron las conmemoraciones de la Independencia y la Revolución en 2010 en los museos en nuestro país. •

Los vuelcos de la memoria



Si bien la asociación entre el museo y la memoria no es nueva, incluso podría pensarse que nacieron al mismo tiempo, sí lo son los matices que este fenómeno presenta en la actualidad. Por un lado, está el punto que tiene que ver con el paso del tiempo: el camino recorrido por la humanidad impone hoy la experiencia de contar con un caudal importante de recuerdos y acontecimientos, mismos que, de una u otra manera, están materializados en diversos motivos y objetos que a su vez provienen de un considerable universo de ámbitos. En ese contexto vale preguntar: ¿cuáles de esos objetos y motivos hoy están destinados para detonar la memoria desde el museo?, y a su vez: ¿de qué tipo y cuáles recuerdos? Incluso: ¿qué tipo de relatos-memoria se hace con los objetos-recuerdo? Por otro lado, y como efecto inmediato de estas preguntas, está el renovado matiz que habla de la función del museo ya no sólo como constructor de la memoria, sino como relator de ciertas memorias elegidas.

Nicola Abbagnano, en su *Diccionario de filosofía*, define la memoria como “la posibilidad de disponer de los conocimientos pasados”. El hecho de disponer de los conocimientos pasados deja abierta la posibilidad de proceder con ellos a partir de ciertas finalidades. Si bien el vínculo museo-memoria se puede mirar desde distintos casos, por ahora nos interesa indagar el que tiene que ver con el ámbito de la historia; esto es, cómo los museos intervienen para recordar o construir la memoria histórica. Incluso, si vale decir: reconocer la función política que adquiere el museo para asignar y reasignar valores al pasado en cada exposición que presenta. Quizá uno de los momentos claves de esto ocurre en los festejos cívicos conmemorativos de la historia de las naciones. Este aspecto resulta de suma importancia cuando se reconoce la intervención del museo en la construcción de la identidad de la nación, como

apunta Néstor García Canclini: “La identidad es una construcción que se relata. [...] Los libros escolares y los museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con que se formuló la identidad [...] de cada nación y se consagró su retórica narrativa”.

Cabe destacar que en las actividades conmemorativas del pasado fundacional de los pueblos, los museos, incluso los que no son de historia, se vuelven un santuario de la memoria. Este hecho es el que anima las reflexiones que se desarrollan en estas páginas. El caso que aquí corresponde, como hemos dicho, tiene que ver con los usos y funciones del museo en nuestro país con motivo de las celebraciones del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución ocurridos en el año 2010, cuando, en efecto, las exposiciones de los museos mexicanos no pocas veces se desplazaron hacia los paisajes cívicos.

De tal suerte, aquí se esbozan algunos referentes que pueden aguzar la mirada para reflexionar sobre las conmemoraciones cívicas desde el museo, donde destaca, en primer término, el papel de éste como generador de relatos, es decir, cómo desde su especificidad discursiva, el museo articula una ceremonia conmemorativa, cómo despliega sus dispositivos para

operar un proyecto determinado. Naturalmente, en este punto, no se puede perder de vista el papel de los agentes que impulsan las exposiciones conmemorativas. Acaso los más importantes al respecto son la institución museística (pública o privada) y el conglomerado de actores que hay detrás: funcionarios, directores, asesores culturales, patrocinadores y curadores. Sin embargo, sea cual sea la naturaleza de estos actores, todos convienen, de una y muchas maneras, un acuerdo: la intencionalidad por construir una versión o un relato objetual sobre un tema determinado, en este caso: la memoria histórica.

El hecho parece natural en el acto de conmemorar: mientras que la historia da cuenta de hechos, personajes y procesos hasta cierto punto fijos (que en algún momento en el tiempo pueden derivar en matices e interpretaciones que los revaloran), la memoria es un ejercicio dirigido, una práctica selectiva. En ésta, se conduce el pensamiento y la intención de lo que se quiere recordar. Walter Benjamin, en una reflexión en torno a la memoria, propone dos formas que ésta puede soportar: una que resulta alineante, la memoria voluntaria, y una que descubre y reconstruye la existencia, la memoria involuntaria. La intencionalidad, no obstante, en ambas situaciones está presente:

en un caso, en el acto de reproducir y aceptar una serie de memorias ya establecidas por un poder; en el segundo, en el hecho de construirlas y situarlas en una nueva posición. Para Benjamin, el hecho resulta importante: la memoria también hace la historia presente, lo que ocurre al exaltar ciertos momentos, pero también es otra forma de impulsar catástrofes históricas, es decir, omitiendo ciertos pasajes, lo que provoca la mutilación de la historia misma. En el plano mu-

seístico conmemorativo, el hecho resulta claro: toda exposición sugiere una lectura, una mirada también selectiva de lo que se quiere hacer visible, o de otra forma: desde el museo también se confeccionan ciertos pliegues a la historia. Hay una intencionalidad por mantener vigentes ciertos recuerdos. Lo interesante aquí está en revelar esos rasgos: ¿qué y cuáles son esos recuerdos?, ¿a sugerencia de quién y por qué?, ¿se impulsan aquéllos desde las exposiciones? •

Los detonantes de la memoria desde el museo



Pero en este caso el recuerdo no se vale por sí mismo, no es un discurso abstracto, sino que necesita materializarse, hecho que revela un ámbito ya señalado por Roger Chartier, quien sostiene que el mundo de las ideas no puede permanecer así; para hacerse efectivo en la realidad, debe materializarse en representaciones. En lo que ahora nos ocupa: las representaciones que conmemoran las luchas de la Independencia y la Revolución se hallan de manera importante en el mundo objetual. En este caso, los objetos sintetizan ciertos postulados cívicos, son los elementos que detonan la memoria y que encuentran un sitio en los espacios del museo. Este paisaje, construido con motivos del pasado, acaso puede sugerir un panteón cívico inanimado, como en su momento lo habría planteado Theodor Adorno en su opinión sobre el museo, donde señalaba la similitud no sólo gramática entre las palabras museo y mausoleo, sino también tras advertir la práctica ritual que implica estar frente a objetos que exigen una mirada taciturna, silenciosa, casi reverencial y que yacen en reposo: “Los museos son sepulcros materiales de las obras de arte”, sentenciaba el filósofo alemán. Pero más allá de esta postura lapidaria, es un hecho que en el museo los objetos se presentan como vigorosos protagonistas, aun cuando el propósito de su presencia auspicie una mirada sobre el pasado; siguiendo la analogía de Adorno: el museo suele propiciar la resurrección de aquellos objetos preservados a lo largo de la historia, lo que evidentemente propicia también su resimbolización.

Pese a que los objetos o motivos que se muestran en el museo están ya dotados de un aura significativa, indiscutiblemente el lugar, la manera y el contexto en que se presentan articulan nuevos significados. Si como destaca Hans Kellner respecto a la escritura de la historia, que “los sucesos históricos no se representan a sí mismos, sino que son representados; no hablan,

sino que necesitan ser narrados” ante una exposición conmemorativa desde el museo, nos encontramos frente un ejercicio similar: ahí estamos ante un espacio que construye y representa relatos, que selecciona historias y las organiza, que narra y difunde pasajes, pero claramente, también los esconde.

En la construcción de narrativas histórico-conmemorativas es claro un interés: mostrar la continuidad del pasado con el presente. Sostiene Anthony Smith que entre las varias funciones que juegan los repertorios simbólicos para conservar la memoria histórica de un pueblo, está la de establecer un vínculo de continuidad entre los hechos, lugares y gente de ayer con los hombres de hoy, mediante la reiteración de éstos: “La conexión y la continuidad son esenciales para el concepto de nación y para su identidad cultural colectiva.” En esto, el museo opera disponiendo diversos repertorios significativos para articular paisajes cívicos, donde incluso, la temporalidad y la naturaleza de los soportes quedan superadas en pro de una finalidad: asegurar la vigencia de una memoria común. Así es posible hallar en una misma exposición (aunque separados por salas) objetos del pasado conviviendo con algunos del presente, en una peculiar línea del tiempo.

De tal suerte, en esa diversidad objetual para recordar, el museo suele contar con la presencia de obras que fueron producidas en el ayer. Es decir, para elaborar el recuerdo se convoca al mundo objetual que pertenece a otro tiempo, que palpita las intencionalidades de otros momentos y, hasta cierto punto, las estilísticas estéticas formales que dominaron su tiempo. Es una peculiar celebración con el interés materializado de artistas de otros siglos, probablemente convencidos de ciertos compromisos cívicos; su aparición en las vitrinas del museo, no obstante, resulta irrenunciable: entre más anclados al pasado, más legítimo el relato conmemorativo.

En el acto cívico de celebrar desde el museo, no sólo se recuerdan los pasajes fundacionales de la nación; se revelan también las maneras del recuerdo, es decir, los soportes dispuestos para la preservación de los momentos estelares de la historia de la nación: a veces con pincel, a veces con piedra, a veces con lápiz u otras materialidades.

Nicola Abbagnano hace ver que cuando se dice que la memoria maneja conocimientos del pasado, no quiere decir esto que se trate de un saber sobre un pasado inmutable: también la memoria puede conciliar con conocimientos novedosos sobre el pasado así como su resim-

bolización. Las muestras contemporáneas que se dan a la tarea de festejar el ayer revelan esta posibilidad, ya por los saberes recientes sobre la historia, que de una u otra manera se traslucen en las exposiciones, ya por los objetos y sus materialidades, que en sí mismos son otra forma de revitalizar la memoria, pongamos por caso, el universo de las imágenes, en especial las fotográficas, las cinematográficas o incluso las que proporciona la caricatura. Es por decirlo de alguna manera: memoria reciente sobre el pasado. El interés está, indudablemente, en cómo desde su especificidad significativa los museos contribuyen a hacer una puesta conmemorativa, qué revelan, desde dónde hacen esas revelaciones y, también, cómo son articulados para emitir un imaginario contemporáneo sobre el pasado.

En suma, la práctica cultural de recrear una atmósfera cívica conmemorativa desde los museos no se presume inocente, hay un interés latente por erigir un discurso simbólico y cívico, pero también eminentemente po-

lítico. Acaso, como insinúa Florencia Gómez inspirada en Walter Benjamin —respecto al coleccionista pero que, nos parece, bien funciona para el curador y el exhibidor—, “el coleccionista [exhibidor] ‘desgarra’ los objetos del continuum de la historia lineal, construyéndolos como ‘objetos históricos’ que inserta e interpreta ‘en una constelación de pasado y presente’ políticamente explosiva.”

Se ha sostenido que en cierta forma los objetos expuestos en los museos, y en especial los que abordan los temas históricos, hablan también de la historia de las ideas, de cómo éstas impregnan los objetos que son expuestos, pero otro tanto ocurre al disponerlos de tal o cual manera: en la disposición misma, en un momento determinado, hay también un impulso ideológico y de época que los anima. Cada exposición revela una expectativa de ideas no sólo del pasado, sino también del presente. •

El huésped del museo: un protagonista



Un hecho sobresaliente que cabe destacar en torno a la reflexión de las exposiciones conmemorativas tiene que ver con la manera en cómo los objetos son recreados en el museo. Si vale la expresión: cómo es la puesta en escena en la que se disponen. La idea quizá no es equivocada, Balandier hace ver que la vida cotidiana está llena de una dosis de ámbito protagónico, y sostiene: “Tras cualesquiera de las disposiciones que pueda adoptar la sociedad y la organización de los poderes encontraremos siempre presente, gobernando entre bastidores, a la ‘teatrocracia’.” Esto es, un despliegue que dramatiza las ideas, un pensamiento que se vuelve acción protagónica. “El argumento es menos nuevo que el término que lo designa. Shakespeare ya hizo de él su divisa: ‘El mundo entero es un escenario’.” Para Balandier, “las técnicas dramáticas no se utilizan sólo en el teatro, sino también en la dirección de la ciudad [y lo que ahí ocurre]”. En toda representación, sostiene el autor, hay un interés por propagar una iniciativa o una postura ante el acontecer de las cosas. No es extraño entonces que el principio se ponga en práctica también en las exposiciones del museo.

Resulta interesante ver cómo se presentan los objetos y motivos para conmemorar el pasado, digamos aquellos anclajes que sirven para fijar la obra ante la mirada del espectador. Sí es importante el qué, pero también el cómo se presenta. En el museo, los objetos son protagonistas: se exponen pero también se exaltan y se disminuyen a partir de la recreación de una atmósfera. La entrada al museo se esboza ya como el inicio de ese gesto dramatizante, como su preludio. También resulta interesante ver cómo se organiza el recorrido por las salas: es decir, aquella disposición o ritmo de lectura que ofrece la muestra: lineal (en orden consecuente), por áreas (cuyo orden está dado por temas, sin que necesariamente tengan un

rigor de lectura), rizomática (aquella que no responde a ningún orden ni jerarquización). Luego, cómo son divididos esos espacios: con un solo relato o con núcleos temáticos.

En el espacio destinado a la obra, entre otros elementos que convoca la museografía para poner en escena una exposición, se encuentran el sitio donde se colocan las piezas, las cédulas o fichas técnicas que acompañan la explicación, la iluminación que rodea los objetos, el color de las salas e incluso la música, los cuales contribuyen también a la “dramatización” de la exposición. Lauro Zavala señala cómo la entrada al museo prepara un territorio para una experiencia de exploración, misma que se propicia por esa especie de sensores que arrojan a las obras o que de alguna manera colaboran en “la efectividad de las estrategias de exhibición de los objetos expuestos en los [...] museos”. Sin entrar mucho en el territorio semiótico, sí vale la pena apuntar en este sentido y destacar cómo los objetos expuestos en el museo se llenan de significados a partir de diversos lenguajes simbólicos: el espacio, el color, el sonido, la luz. En este caso, son dispositivos que se articulan para dotar de significado a las obras que detonan la memoria. No está de sobra decir, como apunta Balandier, que en cada dramatiza-

ción hay una aspiración latente. Mirar cómo opera “la teatralidad” conduce al encuentro de una intencionalidad o una iniciativa, la que no pocas veces puede resultar filosófica y política. Cuando el museo recuerda la historia, hay una instrucción cívica, pero también un gesto dramatizado que busca impactar y acaso imponer un relato. En este sentido, Lauro Zavala hace ver que “los museos son instituciones, y cualquier cosa que exhiban en su interior es inevitablemente institucionalizada, ya sean objetos, conceptos o ideologías. En este proceso está en juego un problema de poder. Un museo está en el centro de una red de complejas relaciones de poder simbólico, y este fenómeno tiene gran importancia para condicionar la experiencia del visitante”.

Indiscutiblemente, en este punto, es oportuno tomar en cuenta uno de los ámbitos recientes de la práctica museística contemporánea. Nos referimos a los debates en torno a la recepción. Si bien el significado de cada exposición apela a la interpretación subjetiva de cada espectador, donde su capital cultural es fundamental como andamio para la comprensión, como lo hace ver Pierre Bourdieu, lo cierto es que lo que se presenta construye un horizonte de visión, es decir, pauta los temas sobre los que la experiencia del

espectador habrá de disertar. La visita al museo puede resultar entonces una expedición para el visitante y un experimento para el expositor, donde la impresión del primero revela los nuevos contratos simbólicos que puede sugerir para él una muestra desde el museo; de ahí que los libros de opinión se hayan vuelto una herramienta indispensable. Estos documentos dan pie a la medida estadística, pero también, en cierto modo sacan a flote el entramado significativo de las exposiciones para los asistentes al museo. En el caso de 2010, el asunto no fue menor: se trató de los significados de la memoria histórica para los asistentes al museo en el siglo XXI. •

La función del museo



Hemos mencionado que las actividades conmemorativas de los centenarios de la Independencia y la Revolución en 2010 ocuparon grandes espacios en la vida cotidiana del país, pero quizá ninguna resultó tan significativa como la que ocurrió desde los museos, en especial por lo que significa una presentación conmemorativa que se vincula, casi de manera natural, con ese hábitat que representa el museo. Ernst Gombrich hace ver la importancia del cruce que se establece en el museo entre “el tesoro y el santuario”, como llama a esa interacción entre las obras y el lugar donde han sido dispuestas. El asunto estriba en que, al reunirlos en un momento y un espacio determinado, anudan una fórmula de poder que se manifiesta en el mensaje cultural que aspira a revelar ciertas expectativas sociales, y también por el estatus que el edificio suma a su impacto como gestor de un poder cultural.

Como hace ver Umberto Eco, en la urbe cada vez más diversa de nuestro tiempo, la arquitectura destaca como una urdimbre significativa de ésta y plantea un caudal de significados, si bien como advierte el historiador italiano, “los objetos arquitectónicos no comunican, sino que funcionan”; en la práctica misma se arropan una serie de supuestos emblemáticos para la colectividad, así la arquitectura “comunica la función que cumple.” Toda arquitectura “implica la creación de contextos que poseen funciones sociales y connotaciones simbólicas” que, indudablemente, se pueden perfilar también en los museos.

En este sentido, Francisca Hernández, aludiendo a Barthes, destaca que “la ciudad es un discurso y un lenguaje donde tiene lugar un diálogo entre esa y sus habitantes, no es menos cierto [entonces] que el museo también lo es por un doble motivo: porque se encuentra insertado dentro de la ciudad y porque él mismo posee una dimensión dialógica. [...] Es un lugar semán-

tico, cargado de significación para todos aquellos que viven dentro de la ciudad y se acercan a él”.

El museo ocupa un espacio importante en el urbanismo contemporáneo, su presencia marca un aura particular, pues éste se impone desde su condición formal: casi siempre lo designa una arquitectura si no contundente al menos significativa. La estructura arquitectónica resulta como un blindaje simbólico para los objetos que resguarda, aun cuando la presencia de éstos en ese espacio sea pasajera. La fortaleza visual de la arquitectura vuelta museo descansa acaso en la posibilidad teórica planteada por Ernst Gombrich, cuando advierte sobre la necesidad humana de poner un signo enfático para romper con la continuidad en los espacios de percepción, el cual designa como “acentos visuales”. Es decir, esto ocurre cuando se enfatiza un espacio con ciertas estrategias decorativas, lo cual hace de éste un territorio significativo.

Los acentos visuales de la arquitectura están en la estructura formal que interviene en la cartografía urbana, en los vanos y vacíos, en la materialidad que los conforma, en el juego espacial que los organiza, en el decorado, en la luz y el color que se propicia. Todo hace la muralla de acentos visuales que guardan los objetos que se exhiben en los museos, como un

vibrante compendio significativo. Este hecho pone al museo en un campo franco para la reflexión semiótica, ya que “cada vez que estudiamos las características del museo, nos preguntamos hasta qué punto podemos hablar de la semiótica del museo. Si todo espacio humano o cultural posee un componente significante, el museo, considerado como lugar de encuentro y comunicación, es decir, como espacio habitado, también cuenta con una dimensión altamente significante”.

En el caso de los festejos centenarios en nuestro país, el aura significante que irradiaron los museos apostó por los relatos de la memoria histórica. Si, como dice Umberto Eco, la arquitectura comunica la función que cumple, en el año 2010, esa función quedó anclada a una atmósfera para el recuerdo cívico. Los festejos oficiales desde el museo presumieron la generación de nuevos relatos para inaugurar otros contratos simbólicos con la historia de México. Cabe destacar que dichos contratos, impulsados por el poder en turno, en este caso por el gobierno panista, revelaron el propósito de imponer una mirada particular a la construcción de la memoria histórica.

En la investigación que llevamos a cabo para indagar el ejercicio del poder simbólico desde el museo durante 2010, consideramos varios museos y sus

respectivas exposiciones: el Palacio Nacional, con la exposición: *México 200 años, la patria en construcción*; el Museo Nacional de Arte, con la muestra *El éxodo mexicano: los héroes en la mira del arte*; el Museo de Arte Moderno, con la exhibición *Facturas y manufacturas de la identidad*; el Museo de Arte Carrillo Gil con la exposición *La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*; el Antiguo Colegio de San Ildefonso, con la muestra *Cine y Revolución*; el Museo de Arte Popular, donde se exhibió *Parafernalia e Independencia*; el Museo del Estanquillo, con *Los grandes festejos del centenario de 1910*; el Museo de Arte Popular, nuevamente, con la exposición: *Villa y Zapata. Una iconografía revolucionaria*; el Palacio de Bellas Artes, donde se llevó a cabo la muestra *Crisis América Latina. Arte y confrontación. 1910-2010*; el parque Guanajuato Bicentenario, donde se llevó a cabo *México: un paseo por la historia*, y finalmente, la exposición *Testimonios de una guerra. Fotografía de la Revolución Mexicana*, organizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y que se expuso de manera itinerante en 30 sedes distintas.

En este volumen I presentamos el estudio de los cinco primeros museos: el Palacio Nacional, el Museo Nacional de Arte, el Museo de Arte Moderno, el Mu-

seo de Arte Carrillo Gil y el Antiguo Colegio de San Ildefonso, mismos que abordaron la temática conmemorativa de los centenarios. Si bien se trató de un eje común, cada uno proyectó un relato museográfico particular. Líneas atrás presentamos un panorama de posibilidades que puede convocar una mirada de exploración al espacio museístico. En lo que aquí corresponde nos abocamos a un corpus metodológico, a saber: el juego con los espacios museísticos, es decir, cómo se distribuyeron los relatos en cada caso (salas, secciones, núcleos temáticos); la recreación de esos espacios, si vale el término: cómo se escenificaron las exposiciones (colores, luces, música, videos...); qué y cuáles objetos conformaron los discursos para cada caso, incluida la reflexión sobre el probable diálogo entre éstos; así como las propuestas de interacción con los espectadores.

En suma, estos referentes nos sirvieron de andamio para tratar de cubrir nuestro objetivo: dilucidar los relatos del poder político –en su papel de constructor de la memoria histórica– desde el ejercicio del poder simbólico, que en este caso se manifestó desde los museos. Baste compartir esta consideración: estas páginas tratan de cubrir el objetivo citado; no es la naturaleza ni el propósito, en este caso, presentar un estudio de

recepción, que evidentemente resultaría interesante y demandaría en sí mismo un trabajo aparte, pero en lo que aquí corresponde rebasaría los propósitos de este proyecto de investigación.

A manera de una breve introducción, presentamos una semblanza de los museos trabajados. •

Palacio Nacional



Indiscutiblemente éste es uno de los edificios históricos más emblemáticos del país. Está construido sobre un espacio cuadrangular. El lugar que ocupa es por demás simbólico, pues ahí se encontraba el palacio de Moctezuma, gran tlatoani de los aztecas. Luego de su destrucción durante la conquista española, sobre sus ruinas, Hernán Cortés mandó construir un gran palacio, mismo que después fue vendido a la corona, quien lo obtuvo para construir un edificio que se encargaría de la administración del virreinato de la Nueva España.

Desde su construcción ha sufrido un gran número de modificaciones y usos. Durante algún tiempo fungió como residencia de algunos mandatarios del país. En la construcción del Palacio Nacional destacan elementos neoclásicos, barrocos y neocoloniales. Su última ampliación ocurrió durante la segunda década del siglo xx. En términos administrativos es la sede oficial del poder ejecutivo, donde se llevan a cabo distintos actos diplomáticos. El Palacio Nacional funciona, parcialmente, como museo histórico. En algunos de sus paredes destacan los murales de Diego Rivera. Durante 2010 fue la sede de la exposición oficial conmemorativa del bicentenario de la Independencia y centenario de la Revolución, cuyo nombre fue: *México 200 años, la patria en construcción*. •

FIG. 1.6. Palacio Nacional.

Museo Nacional de Arte (MUNAL)



El Museo Nacional de Arte (MUNAL) es uno de los más importantes del Distrito Federal. Conserva, exhibe, estudia y difunde obras de arte mexicano, mismas que se realizaron entre la segunda mitad del siglo XVI e inicios del siglo XX, así como exposiciones temporales de carácter internacional. Está ubicado en el centro histórico de la Ciudad de México.

El edificio fue construido a principios del siglo XX por iniciativa de Porfirio Díaz, quien en 1901 ordenó su levantamiento para que fuera la sede de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Hacia 1902 iniciaron los trabajos de cimentación del edificio; para ello, el gobierno mexicano contrató al italiano Silvio Contri.

La corriente arquitectónica elegida por Contri fue el eclecticismo del siglo XIX. La decoración del edificio estuvo a cargo de la casa artística de la familia florentina Coppedé. Posteriormente el edificio se usó como archivo general de la nación y hacia 1982 decidió utilizarse ya como museo nacional de arte.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Patronato del Museo Nacional de Arte, en 1997, dieron inicio al proyecto de remodelación del lugar para crear las condiciones de un museo acorde a su tiempo. El inmueble se adecuó tecnológicamente para dar a las obras de arte un entorno adecuado en aspectos como el control de temperatura, humedad, iluminación y almacenamiento, así como para asegurar la disponibilidad de espacios de exhibición que posibilitarán trabajar con los postulados de la museología contemporánea. En el año 2000, el Museo Nacional de Arte reabrió sus puertas, ahora bajo el nombre de MUNAL. En 2010 fue la sede de la exposición: *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte.* •

FIG. 1.7. Museo Nacional de Arte (MUNAL).

Museo de Arte Moderno (MAM)



Este museo abrió sus puertas en 1964 con el interés de presentar las producciones artísticas contemporáneas. La arquitectura del MAM se apoya en escuelas funcionalistas. Su diseño queda marcado por el uso de ciertos materiales cuya intención fue dar un acento moderno al edificio. Destacan en su construcción materiales como el cristal, el mármol blanco, el pedernal en bruto, el aluminio y la fibra de vidrio. El edificio del MAM se inspiró en un diseño del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, en colaboración con Rafael Mijares. La atmósfera, rodeada de jardines, evidentemente propone un diálogo con el Bosque de Chapultepec, donde se ubica. La disposición de sus espacios interiores, marcada por la estructura circular, recrea una espacialidad vigorosa para las exposiciones que ahí se desarrollan. En particular, el museo expone expresiones del arte contemporáneo, tanto nacionales como internacionales. De esta forma, se ve como un espacio plural y abierto a las temáticas y propuestas contemporáneas.

En este recinto, en 2010, se llevó a cabo la exposición:
Facturas y manufacturas de la identidad. •

Museo de Arte Carrillo Gil



El museo fue inaugurado en agosto de 1974 y se ubica en San Ángel, al sur de la Ciudad de México. Su construcción se hizo con la finalidad de albergar la colección que Álvaro Carrillo Gil, pediatra y empresario yucateco, fue adquiriendo a partir de la década de los años treinta. En el año de 1972, la familia Carrillo Gil decide vender el conjunto del edificio, la colección y la biblioteca al gobierno federal. El edificio, cuyo estilo es funcionalista, fue diseñado por los arquitectos Augusto H. Álvarez y Enrique Carral Icaza.

La colección con la que cuenta el museo es una de las más importantes de México y de América Latina; comprende obras de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Günther Gerzso, Wolfgang Paalen y Luis Nishizawa, entre otros. En su acervo está también un conjunto de estampas japonesas *ukiyo-e* de los siglos XVII al XX. Las colecciones del museo han seguido creciendo mediante la adquisición y la donación de obras de artistas contemporáneos. El Museo de Arte Carrillo Gil se inscribe dentro de los recintos que responden a una visión contemporánea de la práctica museística, hecho que queda consignado por las exposiciones que acoge, donde se muestran las propuestas artísticas contemporáneas nacionales e internacionales. Asimismo, el recinto cuenta con biblioteca especializada en arte contemporáneo, centro de documentación, área de producción, grabación y proyección de video, así como con servicios educativos. En este museo, como parte de los festejos centenarios en 2010, se llevó a cabo la exposición: *La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*. •

San Ildefonso



El recinto de San Ildefonso tiene sus orígenes en edificios erigidos por los jesuitas, desde donde éstos ejercieron su labor educativa en la capital novohispana, y que hacia 1853 funcionaban ya con esa finalidad. El nombre de San Ildefonso le fue dado en honor al santo arzobispo de Toledo. Durante 1618 empezó a funcionar bajo el patronato real otorgado por Felipe III, iniciando así el Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso

Debido al impulso del virreinato y al poder financiero de la Compañía de Jesús, el inmueble fue reedificado en las primeras cuatro décadas del siglo XVIII, erigiéndose el edificio que hoy conocemos y que es uno de los ejemplos barrocos de la arquitectura de la Ciudad de México.

Luego de la expulsión de los jesuitas, en 1767, el edificio experimentó diversas funciones: cuartel de un batallón del regimiento de Flandes, colegio administrado por el gobierno virreinal y dirigido por el clero secular, sede de la Escuela de Jurisprudencia, también de la Escuela de Medicina, y cuartel de las tropas norteamericanas y francesas en 1847 y 1862, respectivamente.

En 1867, durante el gobierno de Benito Juárez, se impulsó la creación de la Escuela Nacional Preparatoria, cuya sede fue el edificio del Colegio de San Ildefonso. Su primer director fue el doctor Gabino Barreda. En 1910, la Escuela Nacional Preparatoria pasó a formar parte de la Universidad Nacional fundada por Justo Sierra. Uno de los acontecimientos que incluye su historia moder-

na fue la destrucción de una de sus puertas por una bazuca del ejército mexicano, durante el movimiento estudiantil de 1968. En 1978, el inmueble dejó de ser sede del plantel I de la Escuela Nacional Preparatoria. Durante algunos años permaneció cerrado, tiempo en el que se renovó, y se abrió al público como museo en 1992, con la exposición: *México, esplendores de 30 siglos*.

Desde entonces presenta tanto exposiciones temporales como permanentes, estas últimas compuestas en gran medida por las pinturas que ahí se encuentran de grandes muralistas. El Antiguo Colegio de San Ildefonso, patrimonio universitario, es administrado por un mandato tripartito integrado por la Universidad Nacional Autónoma de México, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Gobierno del Distrito Federal. En este lugar se llevó a cabo en 2010 la exposición: *Cine y Revolución*.

Los museos que también se estudiaron, y cuyo trabajo se presentará en el volumen II, son los siguientes.

El Museo de Arte Popular

El Museo de Arte Popular se abrió en marzo de 2006. El MAP tiene como finalidad exponer las

producciones del arte popular mexicano tomando en consideración la amplia creación que se manifiesta a lo largo del país, lo que da cuenta de las distintas costumbres, tradiciones y expresiones de cada región. El edificio que hoy ocupa el museo fue construido en 1927 por el arquitecto Vicente Mendiola. En algún momento de su historia, el lugar fungió como central de bomberos, misma que dejó de funcionar hacia la década de 1980. Luego del terremoto de 1985, el edificio quedó dañado, hasta que en 1990 el gobierno de la Ciudad de México inició su reforma. El proyecto de renovación quedó a cargo de Teodoro González de León y en 2006 el recinto se convirtió en el MAP. El edificio tiene hoy una arquitectura moderna en la que destaca el uso del cristal, incluido en la cúpula. En el recinto se muestran exposiciones tanto permanentes como temporales. El museo cuenta con un centro de investigación con biblioteca y hemeroteca, así como una tienda de arte popular. En este recinto se llevaron a cabo dos exposiciones con motivo de los festejos centenarios: *Parafernalia e Independencia y Una iconografía revolucionaria*.

El Museo del Estanquillo

Este recinto fue creado para exponer gran parte de la colección personal, en distintos ámbitos, del escritor Carlos Monsiváis. El edificio se encuentra ubicado en el centro histórico de la Ciudad de México y es reconocido con el nombre de La Esmeralda, pues a fines del siglo diecinueve en ese edificio estuvo una de las más lujosas joyerías del país: La Esmeralda Hauser-Zivy y Compañía, empresa dedicada a la venta de obras de arte, joyas, relojes y cajas de música.

El edificio La Esmeralda fue diseñado por los arquitectos Eleuterio Méndez y Francisco Serrano y fue inaugurado como joyería el 27 de noviembre de 1892. La historia del edificio revela varios usos: de joyería se convirtió a finales de la década de los años sesenta en oficina de gobierno, luego fungió como banco e incluso como sitio de esparcimiento popular, pues ahí estuvo la discoteca La Opulencia. En la época moderna, el gobierno del Distrito Federal, con el apoyo de otras instituciones, decidió hacer ahí el Museo del Estanquillo, que se inauguró el 23 de noviembre de 2006. Para adaptar los espacios a las necesidades del museo, se reunieron, además de los amigos más cercanos de Carlos Monsiváis, el Gobierno del Distrito Federal,

el Fideicomiso del Centro Histórico –quien solicitó al arquitecto Gabriel Mérido Basurto el proyecto de restauración–, el Instituto Nacional de Antropología e Historia del conaculta, así como la Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México. El Museo del Estanquillo está conformado por tres salas de exhibición y una sala de lectura con más de dos mil libros con temática especializada principalmente en historia de México, literatura y bellas artes. Tiene una terraza que funciona como espacio para realizar diversas actividades culturales. En el sitio también suelen realizarse algunos talleres. En este museo se presentó la exposición: *Los grandes festejos del centenario de 1910. Villa y Zapata*.

Palacio de Bellas Artes

El antecedente del Palacio de Bellas Artes es el antiguo Teatro Nacional, cuya trascendencia como centro de la vida artística y cultural del país marcó la segunda mitad del siglo XIX. A principios del siglo XX, el recinto se demolió y se emprendió la construcción de otro edificio que cumpliera las mismas funciones. En 1901 se decidió que se ubicaría a un costado de la Alameda Central y el encargo quedó en manos del

arquitecto italiano Adamo Boari. Los trabajos de construcción del palacio iniciaron en 1904. Con la Revolución, en 1910 la obra se suspendió; hasta entonces se había concluido gran parte del exterior, excepto el recubrimiento de la cúpula. Hacia 1930, durante la presidencia de Pascual Ortiz Rubio, el arquitecto Federico E. Mariscal fue nombrado para la conclusión del palacio. Para tal empresa fue decisiva la intervención del secretario de Hacienda, Alberto J. Pani. Es hacia esas épocas que se cambia el nombre del edificio de Teatro Nacional al de Palacio de Bellas Artes. Éste fue concluido por el arquitecto Mariscal el 10 de marzo de 1934. En épocas recientes, de 2008 a 2010 se llevaron a cabo importantes renovaciones que incluyeron plataformas, tramoya, escenario, foso, iluminación, acústica, cabinas y butaquería, la remodelación de las salas de exhibición del museo, así como la restauración de sus cúpulas. En este recinto se llevó a cabo la exposición *Crisiss América Latina. Arte y confrontación 1910-2010*.

Parque Guanajuato Bicentenario

El parque Guanajuato Bicentenario fue construido en conmemoración de los 200 años de la Independencia de nuestro país. Fue inaugurado el 30 de febrero

de 2010, como parte de las actividades conmemorativas de ese año. Es un complejo cultural que reúne tanto actividades culturales como recreativas encaminadas a llevar al público a un acercamiento a la historia y cultura del país. En el parque se realizan exposiciones, talleres y cursos. Consta de 11 mil metros cuadrados para exhibición y está ubicado entre las ciudades de Silao y León, en el estado de Guanajuato. Abarca un espacio de aproximadamente 14 hectáreas y media, que en escalas estimativas es casi tres veces más de lo que tiene el Museo de Antropología de la Ciudad de México. Cuenta con siete pabellones temáticos en los que se llevan a cabo diferentes exposiciones. Entre ellas, la titulada *México: un paseo por la historia*, misma que forma parte de nuestra investigación. •

El Palacio Nacional como espacio de memoria



El Palacio Nacional como espacio de memoria



Nuria Sadurní Rodríguez

Miguel G. Álvarez Cuevas

El domingo 5 de septiembre de 2010, en el marco de las conmemoraciones del bicentenario del inicio de la Independencia nacional y centenario de la Revolución Mexicana, el entonces presidente, Felipe Calderón, inauguró la Galería del Palacio Nacional que abrió sus puertas gratuitamente con la magna exposición *México 200 años, la patria en construcción*.

Esta muestra estuvo conformada por más de 500 piezas históricas y artísticas; pintura, escultura, grabados, manuscritos, documentos originales, impresos, monedas, indumentaria, textiles, armamento, fotografías y mobiliario. La exposición fue curada por Miguel Ángel Fernández y permaneció abierta de septiembre de 2010 a julio de 2011.

En este ensayo se pretende dilucidar la manera en la que operó la exposición más importante presentada durante las conmemoraciones de la Independencia y la Revolución mexicanas en 2010 en la ciudad de México, a través de la lectura de la puesta en escena museográfica en la que mediante los objetos expuestos se generó un lugar simbólico para establecer un vínculo entre el espacio del poder político y el espacio del poder cultural. A lo largo del texto se hace una reflexión acerca de cómo llegan a nosotros los sucesos históricos, quién valida lo que se está diciendo, qué nos estamos apropiando y cómo vamos a reproducir esos discursos en el futuro, pero sobre todo, cómo representa un gobierno panista una historia que ha sido predominantemente priista, en dónde están y cómo se ejercen las formas de poder simbólico. Este estudio se enfoca en el aparato de poder que organiza los canales de comunicación, y no precisamente se centra en los receptores o en los públicos a los que se dirigen las exposiciones.

El Palacio Nacional, como recinto histórico y monumento de homenaje que actualiza el pasado fundacional de la nación, es el lugar donde se llevó a cabo la exposición más importante de las celebraciones conmemorativas del bicentenario del inicio de la Independencia y centenario de la Revolución: *México 200 años, la patria en construcción*. Durante el evento inaugural, el entonces presidente, Felipe Calderón, aseguró que la importancia de la nueva exposición radicaba en que estaba en el Palacio Nacional, el corazón político de México y de la historia nacional. El discurso de inauguración que el presidente dio activó el ritual conmemorativo, legitimando el poder en su propio espacio. La estrategia (política) de celebrar dichos eventos en el Palacio Nacional fue significativa, en el sentido de que convergieron en este lugar sedimentos de la memoria histórica y una escenificación que ritualizó y le dio continuidad al mito fundacional de nación, orquestado por un nuevo régimen político.

En el Palacio Nacional se cristaliza y se refugia la memoria colectiva, pero una que es mediatizada por imágenes y discursos que la “colonizan” y que le dan sentido (o sinsentido). A efectos de análisis teórico en este ensayo, hemos retomado las nociones de historia y memoria del historiador Pierre Nora, quien plan-

tea tres momentos para la constitución de los lugares de memoria: el primero es el inmaterial, que se puede interpretar como los límites espaciales y temporales de la memoria histórica que forman una unidad-mito; el segundo es el material, que se puede entender como la estructura y organización significativa que deviene en símbolos, conceptos y valores; y el tercero es el ideal, que son las fuerzas y anhelos dinámicos y sistemáticos con los que se representa la “nación”. Para desentrañar los lugares de memoria propuestos por Pierre Nora, nos proponemos identificar los mitos y las representaciones de nuestro objeto de estudio y analizarlos históricamente desde la materialización de sus contenidos simbólicos. A lo largo de la exposición *México 200 años, la patria en construcción*, estos tres niveles a los que alude Nora se entretajan, comenzando por el edificio con los murales de Diego Rivera, hasta los espacios simbólicos de poder, aunado a los objetos exhibidos en la recién conformada Galería Nacional.

Por otra parte, respecto a la noción de museo, consideramos la propuesta del filósofo Jean Louis Déotte, que piensa el museo de historia, específicamente, como “memoriales”, que devienen en “depósitos de objetos en que las cosas están protegidas de los visitantes por un principio de respeto, de *distanciación*,

siempre llamado por la institución”. Para dicha noción de museo Déotte advierte dos condiciones: el museo como historia y la condición de veracidad de los objetos expuestos. Como se verá más adelante en el capítulo tres, esta última es “la condición de posibilidad del acto de exponer, a la que puede hacer sufrir numerosas manipulaciones”. Es decir, que los objetos en el espacio del museo son desprovistos de su propio uso y destino histórico, para aparecer como objetos manipulables según los criterios discursivos de la institución. En este punto queremos señalar un problema que se verá como una constante, tanto en esta exposición como en la mayoría de las siguientes que se analizarán en este libro, a saber: el entrelazamiento, desfase o desarticulación discursiva entre la investigación teórico-académica y el discurso expositivo (curatorial y museográfico); al respecto, Déotte indica que “todo museo es animado por una inmensa potencia de metamorfosis que manipula todas las referencias, tanto las del historiador como las del etnólogo”. En este sentido, ¿hacia dónde se dirige o se manipula la visión histórica en el discurso expositivo en *México 200 años, la patria en construcción*? ¿Cómo

están dispuestos y articulados los objetos?, ¿cuál es el sentido discursivo de la exposición?, y ¿cómo se sustentan en la museografía las propuestas sustanciales del guión museográfico?

La ubicación del Palacio Nacional en el centro histórico de la ciudad de México, que a su vez se encuentra en el centro geopolítico del país, le dio a esta exposición un amplio alcance espacial dentro de un radio que rebasaba lo geográfico para insertarse en un imaginario ya enraizado en la colectividad. Pierre Bourdieu dice en su ensayo *Meditaciones pascalianas* que los sistemas de referencia del mundo de los sujetos, a través de la manipulación de los símbolos, se imponen como un punto de vista natural. Es decir, la gente produce su imaginario cuando reconoce esquemas que tienen una eficacia simbólica y este se va incorporando en la memoria colectiva. El Palacio Nacional, como espacio emblemático de poder, a través del despliegue expositivo museístico de *México 200 años, la patria en construcción*, expone, de forma “natural” en el imaginario, un discurso que pretende certificar la manera en la que el nuevo régimen se legitima a través de la memoria histórica. •

Análisis del manejo del tiempo: lo cultural y lo político



El Palacio Nacional ha tenido un enorme peso simbólico dentro de los modos de representación nacionales. Los murales de Diego Rivera –donde empieza y termina la exposición a analizar– son el resumen de la representación oficial de la historia de México que ha propiciado todo un imaginario social de lo que fue y de lo que debe ser el mexicano y su historia. En la exposición *México 200 años, la patria en construcción* se conjuntaron tres factores importantes a analizar: por una parte la conmemoración de dos sucesos fundamentales en la historia del país –bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución–; por otro, el hecho de que la exposición se hubiera presentado en el Palacio Nacional; y finalmente que con la apertura de la muestra, por decreto presidencial, se inauguró un nuevo espacio llamado Galería Nacional dedicada a la difusión de la cultura. De alguna manera, estos tres factores hacen alusión a lo que Nora Rabotnikof llama la relación vital entre política y tiempo, es decir, dado que en el presente se debe celebrar el pasado, entonces el desafío es cómo manejar el pasado para poder recordarlo, construirlo o inventarlo, y poder celebrar el presente.

En el texto de *La odisea mexicana*, en el que se plantea la postura oficial del Partido Acción Nacional (PAN) ante la historia, Germán Martínez Cázares menciona que su partido no se deja guiar por el determinismo histórico, “es bueno volvernos a contar de cuando en cuando la historia de nosotros mismos. En primer lugar, porque descubrimos hechos supervivientes, que al surgir, refutan determinadas interpretaciones históricas”. Esta postura se ve claramente en la exposición, sobre todo en los núcleos posteriores a la Independencia de México, ya que es notorio el rechazo ante la versión oficial, “monográfica”, de los historia-

dores del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Debido a esta coyuntura en la que el pasado ya no representa tan claramente la legitimidad del poder, el futuro representa un puerto esperanzador sólido: la carga ideológica y de significados más fuerte se da al presente y al futuro.

A diferencia de otras exposiciones realizadas en el 2010, *México 200 años* se planteó como detonador para provocar una reflexión sobre lo que la Independencia y la Revolución han significado para el país, poniendo el acento en el concepto de “construcción” para evidenciar que se trataba de una nueva etapa, del inicio de un proceso en la vida de México que se dio justamente con la llegada al poder del Partido Acción Nacional. En el título de la exposición hay una especie de noción de uso del tiempo,

hace referencia a un México histórico (200 años) y a la vez abre la posibilidad de un futuro en el que se construirá una nueva memoria histórica colectiva (patria en construcción). En este sentido, el PAN se inserta en el devenir histórico como actor principal que hace un llamado a la unidad nacional de la que pretende hacer partícipes a todos los mexicanos. Para el PAN, la nación es la comunidad de comunidades unidas por diversos vínculos, con origen y un destino por descubrir permanente. La nación anterior y superior al estado se reconoce como la suma de sus partes y se enriquece con el aporte socialmente responsable de las mujeres y los hombres que la componen. La nación es una oportunidad de brindar comunión de pasado, de presente y, por tanto, de destino. •

Análisis del discurso curatorial



Los curadores de la exposición fueron Miguel Ángel Fernández y Juan Manuel Corrales quien luego fue, este último, el director de la Galería Nacional, institución que siguió, desde la investigación académica, el guión histórico del teórico Miguel Soto y, desde el concepto y despliegue expositivo, el guión curatorial de Anel Punzo.

Para este ensayo, definiremos el discurso curatorial como el concepto desde el cual se da la selección, el despliegue expositivo, el orden y la articulación de las piezas en el espacio museográfico, con base en una investigación; y el discurso museográfico, siguiendo la propuesta de Lauro Zavala, se entenderá como el “conjunto formado por los elementos de la producción museográfica, los elementos formales de la exhibición y la respuesta del visitante”. En este sentido se comprende el guión curatorial como el registro o identificación de la organización y selección del material o las piezas, en un discurso concreto. Y por guión museográfico se entenderá el registro y aterrizaje concreto de la curaduría en un espacio museográfico específico. Serie de elementos que materializan el espacio simbólico que contiene la versión de la historia que desde el ámbito gubernamental se pretende instaurar en la memoria colectiva.

Al hacer un análisis de la exhibición, pareciera que en el discurso curatorial importaba ante todo escenificar, por medio de objetos, una nueva versión oficial de la historia. El pasado histórico era el pretexto para su conmemoración, implicaba la construcción de una nueva memoria.

La disposición exacerbada de símbolos y referencias históricas en el espacio museográfico generaba una saturación visual tal que terminaba por crear una especie de vacío de sentido histórico en la memoria de los visitantes.

Todo el espectáculo conmemorativo que se hizo en el “espacio de memoria” del Palacio Nacional y la reconstrucción y contracción de la realidad del mito se echaron a andar en el concepto curatorial de la exposición. Este pretendió hacer una revisión “panista” de la historia de México de carácter conmemorativo en un periodo de 200 años, con énfasis en la Independencia y la Revolución, es decir, quiso darle un sentido de identidad colectiva al presente celebrando dichos acontecimientos históricos, exaltando la idea de “construcción” como proceso inacabado que crea una continuidad y un vínculo histórico y simbólico con el tiempo presente y el futuro.

Miguel Soto, creador del guión histórico de la exposición, comentó lo siguiente: “La intención fue ha-

cerle ver a la gente que la patria no es algo que está hecho sino que se está haciendo constantemente y que se sientan partícipes de ello, que cobren conciencia de los grandes retos que ha enfrentado el país para llegar a ser lo que somos y cómo, a pesar de todos los pesares, el país ha salido adelante y no hay por qué no pensar que vamos a seguir saliendo adelante.”

Estas tres categorías: pasado histórico, conmemoración y construcción, son los elementos conceptuales que rigieron la curaduría y que posicionaron al discurso en un estado de indefinición e interpretación abierta. No es gratuito que el PAN, en esta exposición, buscara legitimarse desde el presente, enfatizando las deficiencias del pasado y las promesas comprometidas para el futuro. •

Análisis museográfico



En palabras del curador Miguel Ángel Fernández, los dos conceptos rectores para el uso de la imagen en la exposición

estaban contenidos en el título de la exposición: la temporalidad de 200 años y el concepto de construcción. El primero supuso una revisión iconográfica, los estilos de diseño e ilustración, las tipografías e incluso las técnicas de impresión de México a lo largo de estos dos siglos para emplearlos en la gráfica... El segundo concepto condujo a una solución visual en la que se utilizó el cubo (más propiamente las formas cuadradas y rectangulares, ya que se trata aquí de un plano bidimensional) como elemento que, mediante su repetición y superposición dejando espacios vacíos, remite a la idea de algo inacabado, en proceso de edificarse, como los ladrillos de un muro.

A lo largo de la exposición se hizo patente el uso de imágenes fragmentadas de personajes protagónicos de la Independencia y de la Revolución Mexicana, como Porfirio Díaz o Emiliano Zapata, respectivamente, así como detalles de pinturas o *collages* que se enfatizaron mediante contrastes de color, líneas blanco y negro, y un breve texto informativo en la misma composición para las cédulas de sala, cédulas temáticas, etcétera.

Breve descripción de los núcleos temáticos:

1) “Banderas que hicieron patria”; 2) “España: una monarquía en apuros (1760-1810). Hacia la Independencia de México”; 3) “La Independencia de México (1810-1821). Un pueblo

FIG. 2.1 Plano de la exposición.

Conexión a internet requerida

exige su libertad”; 4) “Los desafíos del primer siglo (1821-1910). Se conforma una nación”; 5) “Otro llamado a las armas (1910-1940)”; 6) “Luces y sombras de un siglo (1940-2010). México contemporáneo”.

Estos núcleos se complementaron con cuatro espacios anexos a la exhibición:

1) “Video introductorio”; 2) “Diego Rivera (1886-1957)”; 3) “Mausoleo de los héroes patrios”; 4) “Áreas protocolarias de la presidencia de la república”.

En un análisis del uso y distribución del espacio expositivo, podemos concluir que los visitantes eran recibidos con un espectáculo multimedia en el que se exacerbaba la idea de unidad y se activaba la sensación de identidad y memoria compartida, tal y como lo plantea Pierre Nora cuando habla de la construcción de lo inmaterial en su propuesta de los lugares de memoria; se puede interpretar dicho momento como los límites espaciales y temporales de la memoria histórica que forman una unidad-mito.

Inmediatamente después del espectáculo, los visitantes entraban a la exposición a través de la galería en la que se exhibían de forma cronológica las banderas

de México, enfatizando la importancia de los símbolos, conceptos y valores que estas representan; tal y como menciona Nora en su definición de memoria material. En esta sala se exhibieron 41 banderas, guiones y estandartes, desde la bandera del Batallón Patria (1810-1847), hasta la bandera del Ejército Mexicano Fuerza Aérea Expedicionario que distinguió al Escuadrón 201, el cual participó en la segunda guerra en 1945.

En el segundo núcleo, “España: una monarquía en apuros (1760-1810). Hacia la Independencia de México”, se presentaron 37 piezas, entre pinturas, esculturas, maquetas y documentos, como la Constitución política de la monarquía española (1912), además de ocho monedas grabadas con la imagen de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII.

En el tercer núcleo se expusieron 63 piezas entre esculturas, pinturas, muebles, documentos, armas y objetos de la vida cotidiana, además de ocho monedas y 45 retratos miniatura, hechos de cera, de personajes destacados de la guerra de Independencia. La figura que destaca en este núcleo es Miguel Hidalgo, ya que hay cinco representaciones de su imagen.

Las primeras salas contenían una gran cantidad de elementos gráficos y audiovisuales, documentos his-

**Núcleo 1 Banderas
que hicieron patria**

tóricos y una cuidadosa selección de los héroes que forjaron la patria (no se manejaron los antihéroes). Por ejemplo, en el quinto núcleo, “Otro llamado a las armas (1910-1940)”, se hizo alusión a la Revolución Mexicana, dejando a un lado la versión oficial del régimen priista con la rejerarquización de tres actores e imágenes claves de la lucha armada: Madero, Zapata y Villa; todo ello a través de recursos museográficos como el número de objetos y el espacio que se les dedicó a cada uno. El sitio más relevante se le dio a Francisco Madero, ya que se colocaron seis piezas, pinturas y documentos que hacen alusión a su imagen; mas allá de la innegable importancia y valía del prócer coahuilense, el propio PAN le ha dado una jerarquía superior en el panteón cívico nacional. Para el caso de Zapata, se exhibieron solamente dos piezas (una escultura en bronce de Ernesto Tamariz, de 1983; y una fotografía del revolucionario sureño, de 1913). La imagen de Francisco Villa se mostró por medio de dos carteles propagandísticos para enrolarse en el ejército villista, una pintura de Adolfo Sánchez, una fotografía con su esposa Austreberta Rentería y el decreto en el que Carranza ordena la aprehensión de Villa en 1916; en este sentido, la figura de Villa transita por varios momentos de su iconología: el revolucio-

nario, el sensible o mujeriego y el traidor de la misma Revolución. El tratamiento que se le da a la imagen de Villa sirve para ejemplificar la manera en la que el discurso visual en el núcleo referente al periodo revolucionario no se enfocó en una iconología específica, sino que expuso varios momentos de la imagen de un personaje, en el mejor de los casos, o simplemente no le dio visibilidad. Por ejemplo, se otorgó muy poca importancia a los caudillos que institucionalizaron la Revolución, como Obregón y Calles (quienes encabezaron la Revolución institucionalizada y la consolidaron al llegar al poder): había solamente una imagen de Álvaro Obregón, específicamente un retrato del general realizado por Agustín Jiménez en 1935; y de Plutarco Elías Calles no hubo representaciones ni piezas alusivas.

El cuarto núcleo temático, “Los desafíos del primer siglo (1821-1910)”, ocupaba la mayor extensión dentro de la exposición, con más de 170 piezas, mientras que otros periodos como el sexto núcleo, “Luces y sombras de un siglo (1940-2010). México contemporáneo”, contenía solamente 16 obras y siete videos, pero una gran proyección espacial en la que se notaba un cambio de color, forma y diseño museográfico “futurista”.

**Núcleo 2 España: una
monarquía en apuros
(1760-1810)**

El espacio museográfico estaba diseñado para generar emociones de unidad nacional y orgullo patrio en los visitantes, haciendo uso de planos volumétricos y tridimensionales de exhibición para procurar un ritmo no lineal y sorpresivo. Mediante el diseño espacial se enfatizaba la jerarquía y el valor simbólico dado a cada núcleo; por ejemplo, en los núcleos de Independencia y de Revolución el espacio se caracterizó por el uso de formas circulares para hacer énfasis en el concepto de giro o cambio, aunque se diferenciaban por la dimensión del diámetro, siendo el de la Revolución más pequeño que el de la Independencia. Así también, en el último núcleo se pudo apreciar un espacio completamente distinto a los demás, en donde las formas de los muros eran curvas e irregulares y estaban compuestas de varias capas o placas colocadas de manera progresiva, lo cual sugería que era un espacio en construcción. De esta forma, la museografía pretendía dar una lectura novedosa de la historia patria, mediante ambientes, sonidos y colores distintos al resto de las salas; la intención museográfica era crear una experiencia de inmersión, en el sentido de que cada visitante tenía la libertad de reflexionar y construir distintos significados y sentidos del devenir histórico moderno y contemporáneo en México, por medio de los dispositivos e imágenes ex-

hibidos. Germán Rostan Robledo menciona que hay tres tipos de exposiciones de recorridos en los museos: el lineal, el recorrido por áreas y el recorrido rizomático. En *México 200 años*, el recorrido museográfico fue de tipo lineal y cronológico en todas las salas, excepto en el último núcleo temático cuyo recorrido estuvo dividido en módulos que el público podía visitar y asociar libremente. Este formato suele utilizarse en exposiciones, ya que mantiene la tensión del público y lo ayuda a circular entre las distintas áreas temáticas sin la restricción de regresar a alguna de ellas para dar una segunda lectura.

El diseño museográfico, en palabras del museógrafo Rogelio Granados, “es donde se evidencian las intenciones del guión, donde se plantean los acentos y remates que generan atracción, donde se conciben los recorridos y los altos en el camino, donde se preparan los encuentros y las sorpresas”. Estas características del esquema museográfico que señala Granados son, desde nuestro punto de vista, las que impactaron en la experiencia concreta de los visitantes, quizá para enfatizar la idea del PAN de generar una memoria colectiva unificada y novedosa alrededor del nuevo grupo en el poder. Sin embargo, bajo nuestro punto de vista, la museografía generó sobre todo escenarios que,

**Núcleo 3 La Independencia
de México (1810-1821)**

debido a la saturación de recursos visuales, terminaban por alejar al visitante de una crítica histórica, para imbuirlo a cambio en una experiencia básicamente sensorial.

En el espacio museográfico, hubo un claro énfasis en la configuración espacial del tercer núcleo, “La Independencia de México (1810-1821). Un pueblo exige su libertad”; dicho énfasis se logró, como ya se mencionó anteriormente, por medio de un espacio circular en donde resaltaban las figuras de Hidalgo, Morelos, Allende, Guerrero e Iturbide; y documentos que daban testimonio histórico del acontecimiento, como el *Acta de Independencia*, los *Sentimientos de la nación*, el *Plan del Iguala*, etc. Este núcleo hacía un paralelismo museográfico con el quinto núcleo, “Otro llamado a las armas (1910-1940)”, en donde el espacio también estaba configurado de forma circular, pero mucho más reducido que el tercer núcleo. Esto nos habla de cómo se identificaron espacialmente dos momentos revolucionarios pero se le dio más énfasis al primero (la Independencia) que al segundo (la Revolución).

Estos cambios de ritmo en la museografía de la exposición presentaban explícitamente tres momentos claves de la historia de México, los dos primeros acontecimientos cerrados o concluidos y el último

inconcluso o en “construcción”. Ya para cerrar este primer acercamiento a la museografía de la exposición, en el cuarto núcleo, “Los desafíos del primer siglo (1821-1910). Se conforma una nación”, había una bifurcación en el recorrido, ya que el visitante podía pasar al siguiente núcleo “tomando un atajo” por una sección que se nombró “Ambientaciones”, la cual reproducía dos habitaciones de la clase gobernante del segundo imperio; o el visitante podía pasar al cuarto núcleo, en el cual resaltaban las obras costumbristas. Fue significativo que, a pesar de que había imágenes de castas, se evadía el mundo indígena, no sólo en este núcleo, sino a lo largo de toda la exposición. Parte esencial del discurso nacionalista político de México había sido siempre la raza de bronce, es decir, el mestizaje como estado perfecto de la nación, pero en la exposición desaparece la raza como elemento de identidad, no presentaron a los indígenas como actores políticos; esto es de llamar la atención, tratándose de una exposición que buscaba ser incluyente en todo sentido, quizá como parte de la estrategia para diferenciarse de la historia oficial priista.

Bajo este punto de vista, es interesante retomar la postura ideológica del PAN sobre la historia, en don-

Núcleo 4 Los desafíos del
primer siglo (1821-1910)

**Núcleo 5 Otro llamado a
las armas (1910-1940)**

Núcleo 6 Luces y sombras
de un siglo (1940-2010)

de queda asentado que “la nación no está conformada por individuos abstractos o masas indiferenciadas, sino por personas humanas reales. Los individuos son fines en sí mismos y por tanto la encarnación de la historia. Somos una identidad que se construye y reconstruye sin cesar, un viaje desde el substrato indígena hasta el México plural de hoy”. La cultura prehispánica es concebida como una parte del origen del ser mexicano. Para el PAN, a diferencia del PRI, el prejuicio etnocéntrico debe arrancarse de la historia nacional. La identidad de la nación tiene, en nuestros pueblos indígenas, en nuestros ancestros europeos y en la mezcla de ellos, la cuna de su esencia.

Antes de que los visitantes pudieran entrar al último núcleo temático, que abarcaba de 1940 a 2010, tenían que pasar por dos salas que hacían una especie de paréntesis en la línea del tiempo de la exposición. La primera era un pequeño espacio dedicado exclusivamente a Diego Rivera, en el que se mostraban algunas fotos del artista trabajando en los murales del Palacio Nacional, así como estarcidos originales y algunos documentos como libros y periódicos de época. Esta sala tenía un fin meramente didáctico e informativo. Es de llamar la atención que, en dicho espacio, sólo se resaltarán aspectos técnicos de la obra de Rivera y que no se hicie-

FIG. 2.2 Sala dedicada a “Diego Rivera (1886-1957)”.

ra alusión alguna a su interpretación de la historia, que mucho comparte con la historia oficial priista. En este sentido, en esta sala se elaboró un discurso museográfico que limitó todo el simbolismo de la obra mural a la categoría de obra de arte. Dicha relación generó una tensión entre la arqueología simbólica de los murales en el Palacio Nacional con la museografía de dicha sala, dedicada al proceso de manufactura, y estilo estético de los murales de Rivera.

La segunda sala era el “Mausoleo de los héroes patrios”, un espacio oscuro, de carácter casi religioso, con alfombra y cortinajes negros, y el *Réquiem* de Debussy sonando como música de fondo. Los visitantes entraban con actitud de recogimiento a observar en bases con capelos, y como si fueran reliquias sagradas,



FIG. 2.3 Sala “Mausoleo de los Héroes Patrios”.

las osamentas de los héroes que fueron sacados de la Columna de la Independencia y llevados al Palacio Nacional en un desfile que hizo más énfasis en el espectáculo, enfocado en despertar sentimientos cívicos, que en reflexiones sobre la propia historia.

En el sexto núcleo temático, “Luces y sombras de un siglo (1940-2010). México contemporáneo”, que es el que cerraba la exposición, se da una periodización que coincide con la fecha en la que el Partido Acción Nacional participó por primera ocasión en las elecciones presidenciales de 1940, un año después de su fundación. Era notorio cómo en este núcleo había un cambio de ritmo y de atmósfera acentuado por la configuración de amplias líneas curvas en el espacio museográfico (predominaba el color azul, color distintivo de la bandera panista). Al llegar a esta sala el visitante se encontraba con una síntesis histórica de los principales eventos del siglo XX, como el movimiento del 68. Esto no es gratuito, Soledad Loaeza menciona cómo el movimiento del 68 permitió que los críticos al régimen político empatizaran con el PAN. La expropiación petrolera, la legalización del voto para la mujer, etc., fueron mostradas en su mayor parte a través de videos documentales, que por su carácter no eran cuestionables, ya que presentaban hechos históricos que ya fueron juzgados en su momento y que por tanto no eran responsabilidad del gobierno panista. De la historia reciente que podría ser más polémica y menos consensada no se hablaba, esta omisión fue pensada cuidadosamente por el equipo curatorial.

Los pasajes bélicos fueron prácticamente ignorados a lo largo de esta muestra que abarcó 200 años de historia nacional. En ningún momento se hace alusión a los gobiernos ni gobernantes de este periodo histórico, sino a las transformaciones y sucesos de la sociedad mexicana, ya que como comentó el curador “muchos de los problemas del país que la Revolución aspiró a resolver y por los cuales se luchó aún no se han zanjado por completo”. La posición temporal que adopta un régimen de oposición ante el pasado reciente le da menos valor y significado simbólico al régimen o sistema anterior si omite deliberadamente su presencia y niega al mismo tiempo su legitimidad en el devenir histórico.

Conforme uno avanzaba en el recorrido, y por lo tanto en la cronología histórica de México, se podían notar ciertas exclusiones de personajes que resultaron polémicos en su momento, o que podrían resultar incómodos para el gobierno panista por ser figuras clave en la historia de otros partidos políticos, como Obregón y Calles.

Hay que llamar la atención sobre el horizonte histórico que se propuso para la exposición *México 200 años*, no partía del pasado prehispánico, como en la tradición histórica priista, sino que arrancaba en el

período preindependentista (siglo XVIII); síntoma de un régimen de oposición que no olvida el pasado reciente pero le otorga menos valor y legitimidad, calificándolo de complejo y polémico, y coloca al presente enfocado ante un futuro mejor y esperanzador. El presente es el tiempo en el que se está construyendo tanto el pasado como el futuro. Nada está terminado, todo está por construir. Se exaltaba el concepto de “construcción” como proceso, para vincular histórica y simbólicamente el tiempo presente y el futuro.

El historiador Miguel Soto (creador de la investigación y del guión histórico correspondiente), mencionó al respecto lo siguiente: “La intención fue hacerle ver a la gente que la patria no es algo que está hecho sino que se está haciendo constantemente y que se sientan partícipes de ello, que cobren conciencia de los grandes retos que ha enfrentado el país para llegar a ser lo que somos y cómo, a pesar de todos los pesares, el país ha salido adelante y no hay por qué no pensar que vamos a seguir saliendo adelante.”

Este discurso parece justificar las miles de muertes suscitadas durante el gobierno calderonista, que “a pesar de todos los pesares”, la construcción y futuro de la patria, sin importar el cómo, es lo más importante, ¿de esto tiene que cobrar conciencia el público?

En este sentido, ¿la exposición se dirige a un público pasivo o poco crítico, el cual tiene que aceptar el devenir histórico como un agente secundario del mismo, sin activar ningún tipo de crítica respecto al pensamiento histórico que se les presenta?

El enfoque del discurso histórico de la exposición: una muestra conciliadora, un discurso unificador.

Lo que se presentó en el marco conmemorativo dentro de esta exposición no pretendió ser una reflexión histórica, sino que trató de construir la figura de “patria” o “nación” usando la referencia histórica a través de imágenes, documentos, citas, etc. La “patria”, de esta forma, se convirtió en el nuevo territorio utópico del discurso panista, que evadió conscientemente

una reflexión histórica. La integración que se logró entre la exposición y la arquitectura del edificio no se limitaba a la configuración museográfica, sino que pretendía trastocar el imaginario simbólico prolongando la exposición hacia los espacios protocolarios del Palacio Nacional.

Un factor esencial en la resimbolización de la historia patria en esta exposición fue el uso del tiempo, ya no anclado en la reivindicación a través de un pasado heroico sino en el momento actual. Las acciones de gobierno emprendidas por el PAN tenían la intención de ganar la confianza actual y el apoyo de la ciudadanía para permanecer en el poder en un futuro próximo. •

Actividades educativas paralelas



Junto con esta gran exposición, se presentaron algunas actividades paralelas coordinadas por el departamento de comunicación educativa que tuvo a su cargo la elaboración de materiales de apoyo para maestros y estudiantes, como guías escritas, formatos que podían ser descargados a través de una página web, y un espacio lúdico que los grupos escolares y público en general podían visitar antes o después de su recorrido por la exhibición en las galerías del Palacio Nacional. El análisis de estas actividades paralelas a la exposición es importante ya que se pueden apreciar los discursos transversales a la exhibición, que por lo general complementan o esclarecen periodos históricos, conceptos o usos de la imagen que no se explican abiertamente en la muestra.

Análisis del espacio “lúdico”

Este espacio, ubicado en el edificio que se encuentra en la parte posterior del Palacio Nacional, tenía como objetivo desarrollar los conceptos que se utilizaron en el discurso curatorial pero que no estaban explicados: patria, nación, memoria, historia, territorio, construcción, para que los visitantes reflexionaran sobre lo que verían en las salas, afianzando el sentido de identidad y de participación en la construcción del país. Un dato interesante que aportó la entrevista realizada a la curadora educativa de la exposición fue que, al revisar el guión curatorial, el equipo de educación cuestionó el sentido de “construcción”: mas allá de ciertos héroes, fechas y hechos, argumentando que una patria siempre está en construcción y la sociedad es partícipe, los hechos penetran en la sociedad y la sociedad en la historia. Desde

la curaduría educativa se hizo otra investigación que abrió un nuevo abanico de lecturas. Se enfocaron en la colección y no tanto en el guión curatorial, analizando qué posibilidades de lectura podían tener los objetos si se hacía énfasis en su contexto, ya que se dieron cuenta de que la gente no iba a poder hacer las interpretaciones y lecturas que los curadores pretendían.

A partir de estas observaciones, se realizaron varias evaluaciones correctivas que permitieron replantear, entre otras cosas, la ubicación de los guías y mediadores para que no hubiera una falta de información durante el recorrido.

El espacio lúdico estaba dirigido al público escolar para “apoyar su proceso cognitivo de construcción de significados y elaboración de ideas abstractas”. La visita a este espacio se realizaba previa al recorrido de la exposición y tenía una duración de aproximadamente 45 minutos, con la idea de que ya con esta reflexión previa los públicos pudieran realizar una visita autogestiva. El espacio se organizó en cuatro módulos distintos, cada uno dedicado a un concepto: patria, identidad, patrimonio y memoria, aunque también se abordaron otros temas como vida cotidiana, la sociedad a través de la historia y la explicación de los sím-

bolos patrios (la bandera, el himno y el escudo nacional). La idea de este espacio era propiciar la reflexión de los contenidos de la muestra mediante el juego y que los visitantes tuvieran un espacio para formular opiniones y conclusiones propias.

Análisis de Guías para maestros

Se distribuyeron doce folletos-guía para maestros, que explicaban la temática de cada núcleo, por medio de un plano en donde se podía ubicar el espacio que abarcaba cada uno, y contenían imágenes e información del tema; esta forma didáctica se denomina espiral temática. Venía apoyada por seis apartados que servían para complementar la información de la sala; el folleto vinculaba los temas de manera curricular para desarrollarlos en el aula. El formato del folleto era similar a los libros de texto gratuitos editados por la SEP.

Las explicaciones de los folletos se limitaban a dar un esquema de los sucesos históricos destacados, usando un pensamiento lógico y lineal, es decir, entendiendo la historia como un proceso de causa y efecto. El lenguaje era accesible, pero disfrazaba acontecimientos coyunturales y polémicos de la historia de

México hasta la actualidad, por ejemplo, la matanza de Acteal y el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Se centraban en demostrar la originalidad y el carácter genuino de las piezas u obras expuestas, para fomentar la aceptación de dichos símbolos forjadores de una identidad nacional.

El cuarto núcleo, “Los desafíos del primer siglo”, era el único que contaba con cuatro folletos (los demás sólo tenían uno), que obedecían a los cuatro subtemas en los que estaba dividido dicho núcleo: “I. Un inicio difícil (1821-1845)”, “II. Un paisaje sombrío (1846-1855)”, “III. Los años que definieron a México (1855-1877)” y “IV. El régimen de la paz y progreso (1877-1910)”.

En el transcurso de la investigación sobre la exposición *México 200 años, la patria en construcción*, notamos una gran omisión del tema de lo indígena. En este apartado hacemos una revisión en las *Guías para maestros* respecto a este tema, para ver la manera en la que se desarrolla la problemática de lo indígena y su representación.

En la guía con el tema de banderas de México se hace referencia a una tradición indígena al mencionar el emblema del águila devorando a una serpiente. Uno de los símbolos más importantes de la nación se rela-

ciona con una tradición indígena, pero no desarrolla las características de esta tradición ni su procedencia.

En la guía *España: una monarquía en apuros (1781-1810). Hacia la Independencia de México*, se hace mención de lo indígena en dos aspectos. El primero aparece en un apartado de la guía, llamado “También consulta”, que indica una dirección en internet para profundizar en el tema acerca de los “ingredientes nutricionales de las cocinas españolas e indígenas”. El segundo aspecto es en el desarrollo del tema de las “reformas borbónicas”, en el que se menciona que éstas “mejoraron relativamente las condiciones de vida indígenas y promovieron la cultura.” No hay un desarrollo puntual del asunto y no se hace ninguna especificación de cuáles fueron las condiciones de vida indígena, siguiendo la tónica de evitar el manejo de la raza como elemento identitario.

En la guía *La Independencia de México (1810-1823). Un pueblo exige su libertad*, no se hace mención alguna al tema indígena como elemento identitario. Es importante resaltar que el desarrollo que tuvo el concepto de construcción fungió como elemento aglutinador de la identidad misma en dicha exposición, en lugar de la raza o lo indígena.

Los desafíos del primer siglo (1821-1910) se dividen en cuatro secciones y periodos, que son: 1) “Un inicio difícil (1821-1845)”; 2) “Un pasaje sombrío (1846-1855)”; 3) “Los años que definieron México (1855-1876)” y 4) “El régimen de la paz y progreso (1877-1910)”.

En el primero, en un pequeño texto que sirve de introducción a las problemáticas o dificultades del periodo independentista, se señala el proceso de separación de la iglesia y el estado, el cual se califica de complejo. Los sucesos históricos de la guerra de reforma, la intervención francesa, la desigualdad social, el traspaso de bienes eclesiásticos y la afectación en las comunidades indígenas son vistas como consecuencias directas de dicha secularización. Al final de esta pequeña introducción, se usa la figura de Porfirio Díaz como “jefe militar” que dio orden, desarrollo económico y consolidación, a todas esas calamidades antes señaladas. Por otra parte, en el apartado de la guía llamado “Vida cotidiana”, bajo el tema de los paseos, se menciona que a finales del siglo XVI los peninsulares construyeron espacios públicos recreativos para los habitantes de la Nueva España, como la Alameda en 1590, gracias a que los indígenas ya no representaban una amenaza de rebelión y no afectaban la paz y la estabilidad del virreinato.

En la segunda sección del folleto “Un pasaje sombrío (1846-1855)” no se hace señalamiento alguno al tema indígena.

En la sección titulada “Los años que definieron México (1855-1876)” se hace mención nuevamente, pero con otro tono, de la separación de la iglesia y el estado, la cual, señala la guía, “reiteró de manera definitiva el carácter laico y republicano del estado”. En un apartado de dicha guía, que lleva como tema “La república restaurada”, se menciona que la Ley Lerdo, con sus ideas liberales, no fue bien aceptada, ya que puso a la venta las propiedades de la iglesia así como las propiedades comunales indígenas. Lo cual da a entender que las ideas liberales en oposición a las conservadoras afectaron directamente a las comunidades indígenas.

En la cuarta y última sección de este núcleo, al que se tituló “El régimen de la paz y progreso (1877-1910)”, se hace una apoteosis al periodo porfiriano sin ninguna referencia a las condiciones en las que se encontraban las comunidades indígenas y campesinas.

La guía que habla del periodo revolucionario, núcleo al que se le dio el título “Otro llamado a las armas (1910-1940)”, no hace mención alguna a las comunidades ni a la situación indígena, sino que las engloba dentro de la idea de pueblo.

En la guía del último núcleo de la exposición, “Luces y sombras de un siglo (1940-2010)”, únicamente se menciona de manera vaga “un levantamiento armado en 1994”, como parte del deterioro del gobierno anterior al PAN; clara referencia al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN); no se da más explicación de este movimiento armado, ni de la situación social de las comunidades indígenas.

Notamos que las referencias que se hacen de lo indígena en las Guías para maestros se relacionan bá-

sicamente con dos aspectos: el primero, se vinculan el tema de la secularización (Leyes de Reforma), las ideas liberales y la amortización de bienes, tanto eclesiásticos como indígenas, con las condiciones sociales de las comunidades indígenas en un sentido negativo. En segundo lugar, se retoma la figura de lo indígena para hablar de rebeliones, guerra y levantamientos armados. Ambas representaciones omiten las tradiciones, la diversidad cultural y la historia de los pueblos indígenas. •

Análisis del contenido e imágenes empleadas en el catálogo



Además de analizar el discurso en el espacio y el guión curatorial de la exposición, se hizo un análisis del catálogo. Cabe resaltar que éste no fue puesto a la venta, se distribuyó entre funcionarios públicos e instituciones educativas.

Es un catálogo extenso conformado por once artículos ilustrados, concernientes a momentos históricos relevantes en la construcción de la nación. La presentación es referida por el entonces presidente de México, Felipe Calderón Hinojosa, resalta la importancia de dicha celebración y en consecuencia de la exposición, al recordar la memoria de los personajes heroicos promovidos por la historia oficial; al mismo tiempo da crédito a la sociedad –el pueblo– considerándola la protagonista principal de la historia en la construcción del país, apelando al uso del imaginario social, como un comparativo similar entre el pueblo y el gobierno.

Los artículos correspondientes al catálogo fueron realizados por diversos especialistas del estudio histórico y el medio cultural. En los primeros tres capítulos: “México 200 años una síntesis nacional”, “La fractura de la monarquía hispánica en la Nueva España” y “Defensa de la soberanía (1829-1867)”, los autores desarrollan los procesos y hechos históricos en una dinámica de recuento explicativo del pasado de la nación mexicana, desde el periodo prehispánico, virreinal y decimonónico, respectivamente, enfocándose en los aspectos políticos y sociales más relevantes de la historia. Finalizan con la conformación socio-política del México moderno –en el tercer capítulo–, donde señalan que la consecuencia de dicho proceso ha llevado a la creación de un estado republicano y laico, que ha inculcado la plena conciencia nacional en la población.

Por otra parte, también presenta artículos de crítica y revisiones de la historia oficial; como el artículo “Fiestas cívicas e identidad nacional en México. La invención del mito liberal en el siglo XIX”, que permite repensar las fiestas cívicas y la conformación del calendario festivo como un fenómeno que combina la postura cívica-histórica con las tradiciones religiosas; o el artículo “República restaurada y porfiriato. Políticas públicas y vida social”, en el que se estudia el liberalismo como fenómeno intelectual en México desde la aplicación de las Leyes de Reforma hasta el porfiriato, a través de cuatro aspectos detallados del liberalismo: la propiedad jurídica, la igualdad del individuo, la educación y la secularización. Mientras que el artículo “La invención del pasado. Los héroes y la política por la historia” demuestra como los símbolos de poder son reemplazados por otros nuevos debido a los cambios en los regímenes políticos, particularmente hace referencia al cambio simbólico en la interpretación histórica de los personajes, perspectivas protagónicas y antagónicas que los volvieron icónicos de la historia oficial. Finalmente dentro de la continuidad de los símbolos encontramos el artículo “Los símbolos patrios”, que hace una exhaustiva revisión del proceso histórico y los factores que llevaron a la

construcción del escudo nacional –de herencia prehispánica– y la bandera mexicana, tomando como referencia a la Virgen de Guadalupe en distintos procesos históricos de apropiación simbólica de la identidad nacional cívico-religiosa.

Es de especial atención el mínimo espacio destinado a la Revolución Mexicana, con dos artículos: “La Revolución, características esenciales y procesos definitivos” y el artículo “De agrarismo y agrarismos”, al compararlos con los artículos anteriores que tocaron el periodo virreinal y posindependiente sucesivamente en el catálogo. El primero dedicado al proceso histórico detrás del movimiento de la Revolución, como movimiento armado y como movimiento social, en sus diversas facetas y personajes más destacados, y el segundo enfocado principalmente en las demandas sociales después del cambio político en el poder, así como en los diversos programas y políticas seguidas por el nuevo gobierno para intentar satisfacer las necesidades y aspiraciones de sus demandantes, ambos al igual que los primeros artículos del catálogo llevan la secuencia de la historia política tradicional en México.

Otra tendencia del catálogo fue presentar artículos sobre la historia de la vida cotidiana y urbana en

México; el que lleva por título “Editores–impresores, escritores y artistas en la construcción nacional” es una revisión de publicaciones: folletos, revistas y periódicos en los que se plasmó una imagen de identidad nacional a través del paisaje, trajes típicos y héroes oficiales, y que al mismo tiempo intentaron reflejar el estilo de vida de la sociedad mexicana como una imagen compartida de nación. El segundo artículo, “Dimensión política de la planeación urbana en México (1900–1934)”, estudia el proceso de reestructuración urbana de la Ciudad de México, desde fines del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, explica las problemáticas del crecimiento urbano en la capital a consecuencia de las políticas del sistema de gobierno centralizado, así como la capacidad de adaptación de la población ante la transición al nuevo estilo de vida moderna.

La última parte presenta un listado de las colecciones que participan en la exposición, un recuento de las piezas que formaron parte de la exposición: su origen, colecciones y museos de procedencia, con más de quinientas piezas en diferentes categorías, períodos históricos y manufacturas: obras de arte, banderas, uniformes, retratos en cera, pinturas, fotografías de época, esculturas, piezas de cerámica, armas, uni-

formes, joyería, monedas, muebles, documentos históricos, etcétera.

En este sentido podemos decir que la postura tomada por los curadores del catálogo funciona como complemento a la información mostrada en la exposición –coordinada por Miguel Soto–, cuya dinámica es demostrar que el tiempo presente es el punto clave desde donde se construye tanto el pasado como el futuro, con el propósito de hacer ver que la patria no es algo que está hecho, sino que está en constante proceso. Es decir, busca exaltar el concepto de “construcción” como un proceso consecutivo de la historia, para vincular simbólicamente el tiempo presente con el pasado y el futuro.

Sin embargo, existen diferencias bien definidas en el catálogo; utiliza un discurso más crítico, detallado, analítico y descriptivo, apoyándose en gran variedad de imágenes (fotografías de época y obras artísticas) profundiza en otras temáticas que no se tocan en la exposición, entre las cuales resalta la importancia del pasado prehispánico como referencia de la construcción histórica mexicana, en una dinámica cronológica que nos conecta con la conquista española, el nacimiento del período colonial, el mestizaje y, por consecuencia, el comienzo de la identidad social del

México actual. Cabe destacar que el elemento indígena brilla por su ausencia, puesto que existe una exclusión del concepto de raza como esencia de la identidad nacional, cuya importancia era fundamental en discursos anteriores. También se toca a fondo el movimiento liberal del siglo XIX y se problematizan símbolos e íconos nacionales de largo aliento, e incluso se critica el carácter cívico de las fiestas conmemorativas. Existen ciertas similitudes con la exposición, donde se acentúa el peso del pasado virreinal y decimonónico, y se disminuye el protagonismo de la Revolución Mexicana.

Finalmente otra de las características más acertadas de dicho catálogo es su diversidad temática, tanto en la forma de abordar las problemáticas y circunstancias históricas como en el discurso crítico, que es un reflejo de la reflexión intelectual de los autores y que abarca diversos aspectos de la historia cultural, historia política, vida cotidiana, etc.

De manera general, podemos concluir que la postura tomada por los curadores de la exposición es bastante similar a la de los autores dedicados al diseño del catálogo, especialmente porque fueron coordinados por la misma persona: Miguel Soto, cuya intención es demostrar que el tiempo presente es el punto desde donde se construye tanto el pasado como el futuro, con el propósito de hacerle ver a la gente que la patria no es algo que está hecho, sino que se está haciendo constantemente. La diferencia radica en que, en el caso del catálogo, se hace desde un discurso mucho más detallado, analítico y descriptivo en cuanto a las circunstancias socio-políticas, y su mayor apoyo son las imágenes, como fotografías de época y obras artísticas. Mientras que en el caso de la exposición el discurso está más enfocado hacia al sentido histórico y el soporte es mayoritariamente de objetos museográficos representativos de la época. Nada está terminado, todo está por construir. •

Análisis hemerográfico



Para este análisis se revisaron notas periodísticas de la inauguración, comentarios acerca de la exposición, así como algunos artículos publicados dos años después del evento centrados en los nuevos hallazgos de la investigación de los restos óseos de los héroes, tras su traslado de nueva cuenta a la Columna de la Independencia.

Para esta exposición se realizaron dos inauguraciones en fechas distintas: la oficial, el 5 de septiembre de 2010, donde el entonces presidente de la República, Felipe Calderón, dio un discurso ante centenares de invitados, en su mayoría del mundo de la cultura y de la ciencia y a la que asistieron diplomáticos, políticos, funcionarios, intelectuales e historiadores, y que culminó con una cena para un grupo de más de 350 personas. Y una segunda inauguración el 6 de septiembre 2012, realizada por Margarita Zavala, esposa del presidente, y Alonso Lujambio, titular de la Secretaría de Educación Pública (SEP). También la prensa fue invitada. Ningún otro evento dentro de los festejos conmemorativos tuvo el mismo énfasis. La mayoría de los medios publicaron los dos eventos, además de la apertura de la exposición, que se realizó casi 20 días después (el 20 de septiembre).

La prensa rescató algunos fragmentos tanto del discurso de Calderón como de Lujambio. En estos discursos se puede leer entre líneas el argumento oficial, que buscó representar ideales sociales e identitarios, que retomaron a personajes icónicos de la historia, como Hidalgo y Madero, que representan estereotipos que cumplen funciones específicas en la vida social y que dieron sustento al argumento histórico.

Siguiendo las líneas de pensamiento de Nora Rabotnikof, estos discursos reproducidos por la prensa se pueden ver más como procesos de construcción, y ponen el énfasis en el presen-

te, al no poder legitimarse en el pasado; sin embargo, ahora buscan hacerlo en la época actual o en el futuro. Esto se ve claramente en una de las frases que se repite en varios de los medios periodísticos: “Ésta es la mayor muestra histórica jamás montada en México.”

La mayoría de los artículos son meramente descriptivos, citan palabras de algunos asistentes y mencionan algunas piezas de relevancia. Solamente algunos medios se atreven a dar algún punto de vista sobre las carencias de la exposición, y estos fueron publicados mucho después de la inauguración. Tal es el caso de *La Jornada*, el único medio en el que se cuestiona la omisión del pasado indigenista de nuestro país en la exhibición. El martes 21 de diciembre de 2010, casi un mes después, se mencionó que algunos especialistas reconocían que no había muchas piezas acerca de los indígenas:

Es difícil. Hay algunas piezas como el cuadro que muestra a los caciques, un cuadro pintado por Hermenegildo Bustos. Por eso, cuando se llega a los siglos XX y XXI, que ya hay fotografía y cine (*sic*), metemos imágenes y filmaciones antiguas en las que aparecen todos los estratos de la sociedad. Es muy difícil encontrar un retrato popular de gente

humilde, por eso seleccionamos un retrato familiar pintado por Bustos, quien retrataba a todos los grupos populares.

Además de las notas en prensa, es importante mencionar que hubo una página web oficial para el bicentenario en la que se podía leer un pequeño texto de Felipe Calderón, donde resaltaba que la exposición *México 200 años, la patria en construcción* representaba un enorme esfuerzo museográfico, que reunía más de 500 piezas originales, con un enorme significado histórico y emotivo para todos los mexicanos. Asimismo mencionaba que la exposición reunía una serie de símbolos de gran relevancia en la construcción y consolidación de nuestra identidad nacional. A continuación se reproducen algunas de las frases utilizadas para describir la exposición y sus intenciones en los diarios de mayor circulación nacional.

Milenio:

Destacó que es un recorrido excepcional que enaltece el orgullo nacional y lo que significa “ser mexicano”: así como nuestros antepasados enfrentaron desafíos para legarnos una patria libre, nosotros tenemos

ahora el deber de mantener encendida y ensanchada la llama de los ideales y conducir a México a un mejor destino.

La Jornada:

Afortunadamente, de mujeres y de hombres, no de santos ni de demonios, sino simple y sencillamente una historia de mexicanas y mexicanos con virtudes, con defectos, con grandes aciertos y con grandes errores, pero a fin de cuentas, en el conjunto han creado la historia de una gran nación. La cohesión de un pueblo es fundamental en el esfuerzo conjunto para forjarse un futuro mejor. Celebrar significa analizar; celebrar significa discutir sobre la riqueza de nuestra historia, sobre la historia de México, porque sólo así comprenderemos mejor lo mucho que nos une, las diferencias que aún nos separan y los desafíos que debemos superar para forjar un México más justo y más igualitario.

El Universal:

El arquitecto Jorge Legorreta resaltó que la muestra *México 200 años* es importante porque por primera

vez en la historia de México se exhiben en público documentos que permiten entender que la historia es contradictoria como el ser humano.

En varios de los periódicos revisados, se pudieron encontrar algunos comentarios de políticos respecto a la conmemoración y a la exposición, que vale la pena retomar por su discurso intrínseco; por ejemplo el de Manlio Fabio Beltrones, presidente de la Cámara de Diputados en ese entonces, quien definió que la conmemoración de hechos históricos es “la capacidad de traer, del ayer al hoy, el tema que se honra. Es usar la memoria para no volver a equivocar el camino”. Fernando Lujambio definió la experiencia de visitar la exposición como “una excelente velada, una experiencia única de estar cerca de los objetos más queridos de los mexicanos”. Asimismo, Juan Manuel Corrales, director de exposiciones de la Comisión de Festejos del bicentenario, dijo: “La prioridad de la exposición *México 200 años, la patria en construcción* es que los visitantes sepan diferenciar cuáles son los héroes de la Independencia y cuáles los de la Revolución.”

Ahora bien, para este análisis hemerográfico, dimos seguimiento a las noticias del traslado de los huesos y osamentas de los héroes de la Independencia, que

se publicaron en el periódico *La Jornada* durante un periodo de casi tres años. Las fechas y los títulos de las noticias son las siguientes: 31 de mayo de 2010, “Traslados de los héroes de la patria. Los caudillos de la Independencia dejan el Ángel”; 14 de agosto de 2010, “Restos remozados de héroes, a Palacio Nacional”; 15 de agosto de 2010, “Reprueban expertos el traslado y exhibición de restos de héroes”; 16 de agosto de 2010, “En Palacio Nacional, restos de 14 héroes de la Independencia”; 29 de julio de 2011, “Los huesos de 14 héroes patrios volverán a la Columna de la Independencia”; y del 14 de enero 2013, “En 2010, el país honró a huesos de venados y próceres patrios por igual”.

Las noticias de dicho acontecimiento destacan que es la cuarta ocasión que se trasladan los restos de los héroes, es decir, que hay una continuidad de esta tradición por parte de los estados-nación en eventos conmemorativos: 85 años después, durante la presidencia de Calderón, se realizó este acto solemne que conmemoraba la Independencia, al trasladar los restos por una de las avenidas más importantes de la ciudad de México, Reforma, y conducirlos hacia distintos lugares que son símbolos de la memoria, en el caso del Museo Nacional de Historia en el Cas-

tillo de Chapultepec (en donde fueron restaurados por especialistas), y de poder, el Palacio Nacional, para ser de nuevo colocados en la Columna de la Independencia, que puede significar un lugar simbólico de democracia, poder y libertad que ejerce el pueblo sobre el estado.

Algunos historiadores criticaron el traslado de los supuestos restos; unos dijeron que fue un despliegue inútil de reliquias; otros que fue un acto de oropel y una cortina de humo en donde lo menos importante fue la reflexión y el análisis histórico de los acontecimientos y de la ideología de los personajes históricos. De hecho, los historiadores desde el principio cuestionaron la autenticidad de los restos óseos. El gobierno de Calderón se apropió del símbolo independentista para hablar de la supuesta independencia de su gobierno respecto del régimen anterior. En el discurso inaugural del traslado Calderón intentó ratificar con base en investigaciones históricas y serias que en la Columna de la Independencia se encuentran los restos de 14 de los héroes patrios y no 12, como se plasma en las puertas de bronce del monumento. Asimismo, el discurso invitó a conmemorar la historia para construir en unidad un futuro próspero y más brillante. La ceremonia tenía la solemnidad de

un acto funerario, era un luto nacional. Los restos fueron colocados en el patio central del Palacio Nacional, como un centro de gravedad que atrae y aglutina a todos los mexicanos, Calderón asumió el papel de quien llama a la unidad, citó a Miguel Hidalgo, para construir y dejar un mejor país en el futuro. En este sentido Calderón adoptó una posición de reconciliador, de libertador de las diferencias entre grupos de poder, como si él inaugurara un nuevo centro de poder legitimado por la historia y los héroes que la construyeron. Da la apariencia de que Calderón salvó del olvido a los héroes, al “resucitarlos” de sus tumbas y colocarlos en la inauguración de una nueva era de la historia y memoria de México.

La cadena de noticias concluye que el gobierno de Calderón rindió homenaje a los restos de los héroes de la Independencia, pero también a los de hombres, mujeres, niños y animales que se encuentran actualmente en el mausoleo de la Columna de la Independencia, lugar que alberga algunos de los íconos patrios y nacionales más importantes del imaginario colectivo. El “derrumbe del oropel óseo” significa cuestionar, no la autenticidad de los huesos, sino la legitimidad del estado, que por no confrontar y, más

bien, evitar la veracidad de la historia, crea un espectáculo de fantasmas y omisiones.

En las noticias del diario *La Jornada* se hace un señalamiento del ocultamiento que ejerce el estado de manera consciente para crear una historia demagógica que únicamente sirve para llevar a cabo intereses políticos mediatos. Se revela que la intención de restaurar los huesos por parte del gobierno calderonista no era reconstruir ni identificar si los huesos eran o no de los personajes históricos, sino que simplemente se limitó a mantenerlos en buen estado. Señaló que el interés del gobierno no fue trastocar ni modificar el imaginario simbólico por medio de un estudio científico e histórico, sino que se usó el poder simbólico para integrarlo a la legitimidad de su régimen.

El estudio de las noticias revela que lo que se estaba efectuando era un discurso histórico, transversal al discurso oficial; un intento de desplazamiento en el imaginario histórico por parte de los historiadores, que opera por medio de un análisis de autenticidad de los huesos y osamentas de los héroes para poner en duda el despliegue simbólico oficial del estado, y que invita a nuevas posibilidades de actualización de la memoria basándose en el estudio e investigación

históricas y no simplemente en el espectáculo mediático oficial.

Las notas periodísticas de los diarios señalados coinciden con el tono oficial que exaltó la exposición, calificándola como la mayor muestra histórica jamás montada en México; estos a diferencia del diario *La Jornada*, que demostró tener una voz más crítica al poner en primer plano el análisis histórico de dicha puesta en escena y relegó al segundo plano las emociones y sentimientos patrios, que habían sido enaltecidos sin un previo pensamiento crítico. Así también, respecto a los términos usados en los discursos publicados en la prensa, evidencian que el gobierno calderonista se sirvió de las celebraciones cívicas para legitimarse por medio de los símbolos patrios e insertarse en el devenir histórico nacional, y al mismo tiempo se proyectó como un régimen que se apodera del futuro en el que construirá la paz, la libertad y la esperanza en la nación. Ésta parece ser la figura de un gobierno mesiánico. •

Estudio de público



Durante el período que duró la exhibición, se realizó un elaborado estudio de público por medio de encuestas. El análisis de los resultados esclareció cómo tanto el discurso curatorial como el discurso museográfico lograron dar mucho mayor énfasis al tema de la Independencia, que al de la Revolución.

- Lo que más gustó: en primer lugar fue “La Independencia de México”, con un 57 %; en segundo lugar fue “Luces y sombras de un siglo”, con un 18%.
- Lo que menos gustó: “España, una monarquía en apuros”, con un 11%.
- *¿Los objetos reflejan la historia de México?*
Sí: 91%
- *¿La exposición les permite entender mejor el México actual?*
Sí: 87%
- Periodo histórico preferido:
Independencia: 60%
Revolución: 30%

FIG. 2.4. Tercer cuestionario, donde se muestra el apartado “Sección de la exposición que gustó más”. Exposición *México 200 años, la patria en construcción*. Palacio Nacional, 2010.

Las pocas preguntas aquí citadas reflejan cómo el público se quedó con más recuerdos y experiencias significativas de las salas con el tema

FIG. 2.5. Decimotercer cuestionario sobre periodo histórico preferido. Exposición *México 200 años, la patria en construcción*. Palacio Nacional, 2010.

de la Independencia de México (que eran las primeras, antes de que acabaran saturados con tanta información).

Es importante resaltar que de las 106 preguntas del cuestionario total, solamente 18 se dedicaron a datos informativos del contenido de la exposición. Esto muestra, como en otros casos ya señalados, un distan-

ciamiento entre la investigación histórica y su puesta en escena. La mayoría de las preguntas del cuestionario eran cerradas, por lo mismo las opiniones estuvieron, de alguna forma, predeterminadas.

La exposición tuvo en promedio cuatro mil visitantes por día, más de un millón de visitantes en los 11 meses que duró. •

Conclusiones



A lo largo del análisis de la exposición *México 200 años, la patria en construcción*, pudimos observar de qué manera el gobierno panista buscó legitimarse en un pasado lejano que antecede al movimiento revolucionario y en un futuro promisorio, manipulando periodos históricos del siglo XX, hasta retomar el periodo en el que el partido llegó al poder.

Mediante la saturación de imágenes, objetos y textos de sala, lo que se generó fue un discurso por evasión, en el que lo que no se decía tenía el mismo valor que lo que se decía. La relación del PAN con el pasado era conflictiva, por eso hablaron de éste pero sin confrontar: evadieron a los personajes y pasajes históricos que fueron iconos identitarios del PRI y presentaron el futuro como algo que ellos iban a construir. Nos parece que este fue un punto estratégico muy importante, ya que fue una manera de dar una visión sesgada y lineal de la historia de acuerdo a los nuevos intereses políticos.

La exposición fue un gran espectáculo lleno de contradicciones en las expresiones de poder: por una parte se abrían por primera vez recintos del palacio nunca antes accesibles para el público, en un intento por democratizar el espacio y enfatizar la idea de un gobierno incluyente; por otra parte, fue una exposición militarizada, los visitantes estaban obligados a pasar por un escáner, en el cual experimentaban una sensación de despojo y escrutinio cuando los militares los obligaban a dejar prácticamente todos sus efectos personales antes de poder entrar a la muestra.

VIDEO 2.1 Sala de introducción a la exposición.

Se requiere conexión a internet.

FIG. 2.6 Sala del núcleo 6
“Luces y sombras de un
siglo (1940-2010) México
Contemporáneo”. Al fondo
se puede ver el color azul,
color representativo del PAN.

Otro elemento contradictorio, teniendo en cuenta que la exposición pretendía ser inclusiva, fue la evasión del mundo indígena, ya que durante años el tema de la raza formó parte esencial del discurso nacionalista: la raza de bronce, el mestizaje como estado perfecto de la nación. En *México 200 años, la patria en construcción* desaparece la raza como elemento de identidad, aunque durante el recorrido se podían observar algunos cuadros de castas; sin embargo, con estos no se pretendía hablar de un momento histórico, no los ponían como el pueblo que hizo la Revolución o la Independencia, no los mostraban como actores políticos. Los protagonistas de la exposición fueron los

documentos y los iconos, los personajes de mampara blanca, pero los mostraron sin problematizar.

En esta enorme exposición había algo para todos, se buscó dar una imagen de la historia para que el público se pudiera identificar más a nivel emocional que a nivel crítico y analítico. No podemos olvidar que siempre hay una conexión entre la difusión de la cultura y la educación, en este caso el pretexto fue la celebración de la conmemoración de los dos momentos más importantes de la historia de México, por eso se eligieron objetos cuya iconografía apoyara el discurso. En palabras de Pierre Nora, se parte del presente para hacer un inventario de aquellos objetos, hombres o

lugares que pertenecen a la herencia colectiva. Los lugares de memoria muestran la construcción de una representación y la formación de un objeto histórico en el tiempo. La materialización del discurso histórico articulado en la exposición operó en función de un entrelazamiento de discursos que posibilitó una narrativa museográfica temporalmente lineal, semánticamente abierta en los contenidos históricos y, en general, desenfocada y descomprometida respecto a la construcción de una lectura crítica de la historia. En este sentido, el aparato museográfico como herramienta de poder simbólico no logró legitimar al grupo en el poder, pues no consiguió que éste lo conservara. ¿Por qué no pudo lograr el PAN una posición clara ante el pasado o un discurso histórico definido en la exposición *México 200 años, la patria en construcción?*, ¿o será que la indefinición ante la historia y la ausencia de una posición crítica fueron parte de los objetivos del discurso de dicha exposición, en la cual el espectáculo museográfico (visual, sonoro, espacial) fue el protagonista? •

El éxodo mexicano del Museo Nacional de Arte



El Éxodo mexicano del Museo Nacional de Arte



Celebración en clave de construcción del pasado

Adriana Armenta Alvarado

En el siguiente ensayo, intentaremos exponer que la exhibición *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, presentada por el Museo Nacional de Arte (MUNAL), con más de 330 piezas, del 1 de abril al 20 de junio de 2010 dentro de las celebraciones por el bicentenario y el centenario mexicanos, y que fue curada por Jaime Cuadriello, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM, fue una muestra o proyecto museográfico que pertenece a la tipología de construcción del pasado propia de la era de las conmemoraciones.

La forma de conmemoración-construcción del pasado reflexiona sobre la historia en sí misma. El estudio del pasado como disciplina científica pasa por un autoanálisis derivado de los muchos otros cuestionamientos que el revisionismo crítico despliega sobre distintos temas. La exposición *El éxodo mexicano* reflexionó sobre diversos tópicos nacionales. Entre ellos la figura de héroe como agente aglutinador de la nación, visión mesiánica y providencial de la historia nacional que, lejos de asumir el aquí y ahora en la construcción del presente, posterga la responsabilidad y la deposita en manos de una figura ungida; la muestra también trató otros temas menos ponderados, por ejemplo la iconografía de los héroes. •

El pasado: la exposición *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*



La inauguración

De acuerdo al cartel oficial, la exposición titulada *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte* fue inaugurada el 31 de marzo de 2010 en las salas para exposiciones temporales del Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México, como parte de los festejos oficiales para el bicentenario y centenario de la independencia y la revolución del 2010, respectivamente.

El día de la inauguración, se contó con la asistencia de personalidades notables de la cultura como: Alejandra Peña, subdirectora de patrimonio artístico del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA); Fernando Serrano Migallón, secretario de cultura de la Comisión Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), por mencionar algunos. No obstante, dado lo controversial de su temática se notó la ausencia de personajes como el rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), José Narro Robles; Consuelo Sáizar, presidenta de conaculta; y María Teresa Vicencio Álvarez, directora general del INBA. Aunque finalmente la exposición *El éxodo mexicano* recibió el reconocimiento de Lujambio, secretario de Educación, como aquí argumentaremos, perteneció de una forma u otra a las conmemoraciones oficiales. Al respecto, conviene mencionar que la exposición tiene origen en el seminario impartido por Cuadriello en el posgrado en historia del arte de la UNAM, sobre análisis de la imagen y el discurso y, participó también en su organización el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) del INBA, lo que muestra la intervención académica y profesional en el proyecto museográfico, y hace del guión curatorial un producto propositivo y reflexivo, que invita al museo de arte a experimentar y comprometerse con la tentativa.

Museografía y curaduría

A partir de la comparación entre el discurso bíblico y el cívico liberal, la exposición se dividió en 8 salas temáticas en las que de acuerdo con el guión curatorial se mostraban duplas o dúos de héroes mexicanos: Hernán Cortés–Juan Diego, Moctezuma–Agustín de Iturbide, Francisco I. Madero–José Vasconcelos, Benito Juárez, Cuauhtémoc–Emiliano Zapata entre otros, exhibidos como figuras proféticas en su momento y emparentadas con su par (asincrónico) por la familiaridad entre sus ideales y sus designaciones históricas, para los cuales se insinuaba un paralelismo con la figura del Moisés bíblico, modelo de mito fundacional en la que un líder, ungido, predestinado por una voluntad metafísica (sea religiosa y providencial o laica y republicana) guía a un pueblo errabundo y caótico hacia la providencia (o futuro). A la vez, siguiendo el mito de Moisés, se comparaba al pueblo que los sigue –nosotros– como errabundos y necesitados de liderazgo. De este modo, la conformación de las salas museográficas quedó expresada como un recorrido: iniciaba con la sala dedicada al mito y figura del Moisés, continuaba con las cinco salas de las parejas o duplas de héroes y finalizaba con otra sala

dedicada a reflexionar la condición errante y auto-complaciente del “pueblo elegido” a la espera de ser rescatado. De esta manera, se combinaba el discurso laico y republicano con el religioso.

Gran parte de las piezas exhibidas las conformaron grabados o gráficas en general, seguidas por un número formidable de fotografías y pinturas, y en menor medida dibujos, esculturas y técnicas mixtas. La variedad, en cuanto a formatos y técnicas, la abundancia de obras anónimas y la convergencia de éstas con las de autores consagrados para la historia del arte, como Félix Parra o Manuel Tolsá, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera o Rufino Tamayo, demuestran que en la selección de obras predominó el criterio del discurso curatorial; y que éste exhibiera la iconografía de diversos héroes en las duplas, en diferentes periodos, sin ceñirse a un discurso historicista ni mucho menos lineal y que fuera más allá de la calidad estética de las piezas a exponer.

La museografía o solución espacial de esta exposición, diseñada por Víctor Hugo Gonzáles Guadarrama, Dolores Cobielles Sánchez, José García Valtierra, Rosaura Salas Cano y Salvador Sánchez Monroy, fue predominantemente clásica: se exhibieron las pinturas adosadas en los muros y los grabados y gráfica montados preferentemente en marcos museográficos de ma-

FIG. 3.1. Panorámica general de una de las salas de la exposición. MUNAL, 2010. Esta imagen evidencia la tonalidad verde y la disposición general de las obras en la exposición.

dera en acabado natural y marialuisa blanca; los colores dominantes fueron el blanco, amarillo medio, y verde olivo agrisado para algunos de los muros, así como plecas y planos en carteles y cédulas de sala, color que finalmente parece determinar la identidad gráfica de la exposición (Fig. 3.1). Es prudente aclarar que, acuerdo con el curador, se había planteado una museografía más adecuada a la temática, una museografía que se vinculara con el mausoleo de los héroes, pero por limitaciones en el presupuesto de la exposición no se pudo concretar así.

Con relación a la museografía los resultados son ambiguos, por el intento de que la exposición fuese percibida como recorrido o viaje evocativo del profeta en busca de la tierra prometida, como dice la nota de *La Jornada*: “La obra sobre la visión artística de los héroes se distribuye en siete salas, y de forma un tanto forzada se considera a los visitantes como peregrinos y al recorrido, peregrinaje, según se lee en

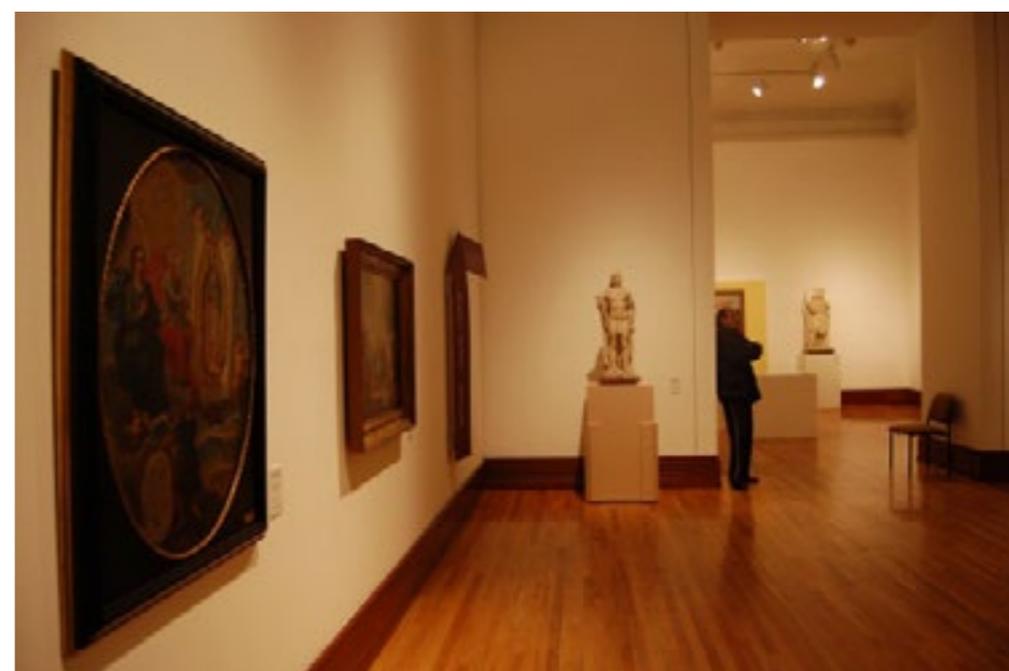
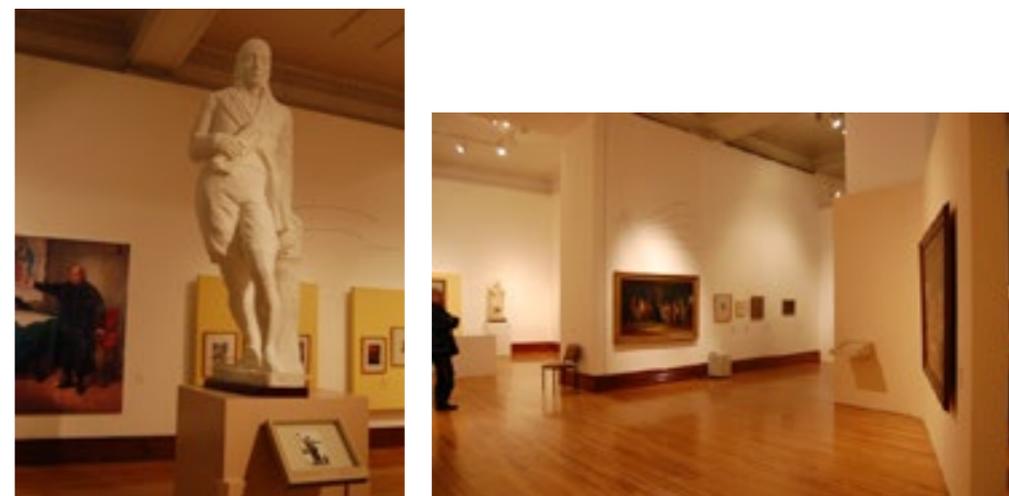


FIG. 3.2. Panorámica general de las salas de la exposición. MUNAL, 2010. La museografía convencional de la exposición.

un mapa o guía en el que se explica.” Sin embargo, considerando que toda exposición en un museo, en su sentido tradicional, involucra un recorrido o un mínimo de disposición por desplazarse para contemplar las obras, *El éxodo mexicano* no sólo es poco clara en sus pretensiones de evocar con el recorrido de la muestra el tránsito nómada, sino que, encima de eso

se le añade el insuficiente atractivo museográfico que se le imputa. Por ejemplo, en la nota que publicó el portal web de *Fundación Televisa* se lee:

El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte se presentará en el Museo Nacional de Arte [...] su novedosa museografía pretende revelar que las representaciones artísticas por las que conocemos a nuestro panteón de héroes, atienden a una serie de recursos simbólicos para resaltar los valores y el significado histórico e ideológico de cada uno de ellos.

En cuanto a la obra exhibida, y basados en la lista catalográfica, el número y tipo de obras fue el siguiente (véase el cuadro 3.1):

Tipo de obra	Número
Pintura	58 piezas
Dibujo (varias técnicas)	14 piezas
Grabado (varias técnicas: relieve, calcografía, y planografía)	182 piezas
Fotografía	56 piezas
Escultura	26 piezas
Mixta (una silla y dos títeres)	3 piezas
Total	339 piezas

Cuadro 3.1. Numeralia de obras de la exposición.

Es notoria la prevalencia de obra gráfica, también resalta la cantidad de obra de autoría anónima (108 obras, alrededor del 30% del total), a la par se presenta la presencia de obra firmada por David Alfaro Siqueiros, Germán Cueto, José Chávez Morado, Jorge González Camarena y otros más.

Lo significativo aquí, según nuestro criterio, es la comunión diáfana o la proximidad de obras poco expuestas (como las de autores escasamente conocidos), las anónimas o procedentes de la cultura visual (que rompen con el paradigma moderno del culto al individuo —que también es significativo en una exposición dedicada a los héroes en tanto figuras unguadas e individualizadas—) y las obras consagradas, glorificadas y encumbradas por la historia del arte (realizadas quizás por otro tipo de personajes a quienes también se les atribuye cierta “heroicidad,” desde el punto de vista de la crítica ingenua que cuelga cualidades especiales de “creatividad,” “talento,” “sensibilidad,” “magia,” etc., a estos personajes, que modelan las influencias de generaciones jóvenes de historiadores y aspirantes a artistas). •

Galería 3.1 Sala introductoria

Galería 3.2 Moisés

Galería 3.3
Hernán Cortés • Juan Diego

Galería 3.4
Moctezuma • Agustín
de Iturbide

Galería 3.5
Francisco I. Madero •
José Vasconcelos

Galería 3.6
Miguel Hidalgo •
José María Morelos

Galería 3.7 Benito Juárez

Galería 3.8 Cuauhtémoc
• Emiliano Zapata

Galería 3.9
México peregrino y cautivo

El presente: la “era de las conmemoraciones”



La era de las conmemoraciones

Según diversos textos, y sobre todo como han expresado varios teóricos contemporáneos (como Frederic Jameson, Andreas Huyssen y Nora Rabotnikof, por citar algunos), hay una crisis del tiempo, que puede expresarse o de hecho se expresa en nuestra relación, tanto anímica como política, pasando por nuestros vínculos éticos, estéticos y hasta ecológicos, con el tiempo futuro.

En un estudio dedicado al tema de las conmemoraciones mexicanas de 2010 (o mejor dicho, de las conmemoraciones como tema), Nora Rabotnikof describe la incertidumbre teórica, que queda constatada en el texto titulado “De conmemoraciones memorias e identidades” en el que afirma: “está por verse si el bicentenario logrará conservar visos de la conmemoración clásica (cuestión difícil por los ejes problemáticos que tratamos de dibujar) o si encarnará el espíritu y las coordenadas político temporales de la era de las conmemoraciones”.

Ya que nuestra sensación de “paso del tiempo” se ha acelerado, por ejemplo por la aparición de herramientas que alteran nuestra percepción del tiempo y nos confrontan con la inmediatez espacio-temporal (pensemos por ejemplo en la locomotora en su época; el automóvil y la velocidad; el avión y los cohetes; y ahora el Internet y las redes sociales), también hemos visto perturbada nuestra relación anímica o moral con el tiempo, lo que se deriva de los estragos de la explotación de recursos planetarios y nos hace dudar sobre el futuro.

A partir de considerar el manejo de la temporalidad como un elemento esencial de las conmemoraciones, Rabotnikof analiza la clase de relación con el tiempo que tenemos actualmente y dice que “el pasado ya no es (nítidamente) fuente de legitimidad y que el futuro ya no puede fundarse, responsablemente, en el principio de esperanza.” La carencia de certitud en el tiempo pasado lo presenta como un tiempo proclive a la duda, poco fiable y por tanto sujeto a cuestionamientos.

Se necesita una razonable estabilidad o “integridad moral” del pasado para que exista algo semejante al acto de conmemorar. Conmemorar es, entonces, asumir una relación con el pasado. De acuerdo con Laura Moya y Margarita Olvera, quienes exploran las posibilidades del estudio de las conmemoraciones en el ensayo “Conmemoraciones, historicidad y sociedad. Un panorama sociológico para la investigación”:

las conmemoraciones pueden ser definidas como lugares de memoria que además encierran una dimensión narrativa. [...] La dimensión narrativa de las conmemoraciones implica recordar la existencia de eventos o acontecimientos como parte de una secuencia y relación de sucesión significativa.

Según Moya y Olvera, las conmemoraciones se atribuyen a la memoria, ya sea generada o instituida, vivida o retomada. Se recuerdan determinados eventos para, entre otras cosas, alimentar una sucesión del tiempo de algún modo historicista (es decir, con la supuesta lógica: pasado, presente y futuro). Según las autoras, de acuerdo con Maurice Halbwachs, “la fijación de espacios físicos conmemorativos permite una relativa estabilidad y la ilusión de permanencia y de recuperación del pasado en el presente.”

Por otro lado, Rabotnikof propone dos formas de conmemoración: la primera, llamada de imperatividad del pasado; y la segunda, construcción del pasado. La primera trata de un tipo de conmemoración con lazos con el pasado muy penetrantes, pues la necesidad de mantener el pretérito en lo actual sostiene la continuidad del presente.

A diferencia de ésta, el tipo de conmemoración llamado construcción del pasado presenta sustanciales diferencias metodológicas. Según Rabotnikof, conmemora desde el presente o actualidad. Los recuerdos son exhumados y pasan por un proceso en el que se reconstruyen o inventan de acuerdo con las aspiraciones, ansiedades o miedos del presente. A diferencia de la forma clásica, observa al pasado desde tres filtros

temporales: el pasado-pasado, recuerdos que se han alejado inexorablemente; el pasado-presente, pretéritos que siguen vigentes; y el pasado-futuro, la herencia que trasciende en el tiempo, hacia el futuro.

Si asentamos diferentes pliegues para recordar el pasado, quiere decir que éste no estará circunscrito a una directriz; los diferentes niveles de tiempo en el que se analiza el presente diversifican la variedad de temas y tópicos con el evento conmemorativo, así “el énfasis se desplaza aquí a las condiciones de producción político cultural de cada presente”. Por tanto, el evento conmemorado, a diferencia de la forma clásica, que “confía” en la tradicional remembranza del hecho carismático, es sometido a análisis diversos que se alejan o gravitan alrededor de él, estudios que cuestionan, dudan, reinventan, celebran, etc., tanto el incidente como las herencias o legados del acontecimiento; además, dejan la sensación de que la estela de consecuencias y derivados relacionados con el suceso conmemorativo son también susceptibles de análisis.

Este tipo de conmemoración analítica también se para conceptos que la conmemoración clásica mantiene cohesionados a un nivel medianamente útil, para la construcción del pasado: “la distinción entre historia y memoria se mantiene firme;” a la memoria, según

la autora, se le atribuye poca rigurosidad analítica para explicar o distinguir entre hechos y remembranzas; “tampoco parece muy nítida la distinción entre memoria y mito”. Aquí, el problema acusado son las consecuencias o derivaciones en la llamada “realidad” entre un hecho convertido por el discurso en mítico o semi-leyenda y los recuerdos memorables, que, de existir, a su vez derivan en otros análisis paratextuales de la conmemoración.

Estas actividades, a las que la construcción del pasado y por tanto la era de las conmemoraciones pone de relieve, acentúan una problemática descrita también por David Lowenthal: “Los hábitos modernos de autoanálisis hacen dudosa la integridad del pasado que recordamos. Además, la frecuencia con la que actualizamos y reinterpretamos nuestra memoria debilita una identidad temporal coherente.” El constante asedio al pasado y la interpelación de las dudas sobre el pretérito erosionan la sensación de temporalidad continua y fluida, lo que ganaríamos en análisis y contenido teórico lo perderíamos en cohesión temporal.

Gracias a los argumentos de la propia Rabotnikof y de Lowenthal, regresamos una vez más a la crisis del tiempo que orbita sobre el presente (nuestro presente y el de las conmemoraciones de 2010). Para Rabotni-

kof, el momento actual mantiene una crisis con la visión del futuro, la nebulosa u omisa visión del futuro podría estar ligada a una turbulencia en la que se regresa constantemente al pasado: “Muchos interpretes han asociado esta crisis de futuro y la paralela vuelta al pasado con el auge de una ‘cultura de la memoria’.”

Por lo tanto, el modelo de celebración denominado construcción del pasado que pertenece a la era de las conmemoraciones (o cultura de la memoria) tiene entonces como característica: una postura frente a la historia no como tiempo mítico sino en capas o vetas, singularidad que desarticula el discurso lineal de la historia y la conmemoración clásica. La separación del tiempo deja abierta la posibilidad de reescribir la historia a partir de actitudes críticas, diferenciadas, comparativas o diacrónicas. La postura crítica frente al pasado y ante el suceso deja abierta la posibilidad de inserción de otras historias, compuestas por memorias fragmentadas, alternas, combativas, disidentes, etc. El pasado como finalidad en sí misma se desvirtúa, desplazando el interés hacia la reflexión de momentos particulares y la conversión en discurso de aquellos momentos, atendiendo también los usos en los que han devenido.

Finalmente, podemos notar una orientación o vocación crítica en la construcción del pasado. La no-

menclatura propuesta por Rabotnikof es clave también de ello, evidencia que existe una disposición o facilidad para “fabricar” o “edificar” el pasado, que en el mejor de los casos es propenso al análisis crítico.

El libro catálogo

Tal como lo indica la documentación proporcionada para este artículo por el curador, la relacionada con el cronograma de entregas de los diversos participantes en el catálogo, el documento o borrador final estuvo preparado desde finales de 2009. En dicha documentación, también se menciona que siempre estuvo planeado que se formara editorialmente en dos tomos, con letra legible e imágenes oportunas. El proyecto para la formación editorial amigable pero extensa del catálogo constata indirectamente la intelectualización sesuda de la exposición. En la correspondencia electrónica personal y el resultado final del catálogo, se menciona la participación letrada de redactores como: Jaime Cuadriello, Fausto Ramírez, ambos investigadores del IIE; candidatos a doctores o con el grado de doctor en historia del arte como: Helia Bonilla, Natalia Ferreiro, Citlali Salazar, María Teresa

Suárez y Luis Adrián Vargas Santiago, que siempre trabajaron en comunicación.

Sin embargo, la comunicación electrónica del curador con la administración del museo también corrobora la presencia de contratiempos sustanciales que destejieron el proyecto inicial. Así, se pasó de dos tomos y formato amigables o accesibles a un solo tomo de libro, un catálogo “hibrido”: mitad libro de texto, excepcionalmente documentado, y parte aglomeración de imágenes que no alcanza a desplegar una idea clara de cuántas y de qué tipo fueron las obras que conformaron la muestra en su totalidad.

El corolario de los contratiempos, y el desconcierto que podría haber generado la idea del paralelismo heroico y bíblico en la exposición *in situ*, lo ejemplifica el comentario de Teresa del Conde en la ya referida nota del 27 de abril en *La Jornada*:

Por ingeniosa y estudiada que haya sido, esta vez la investigación se volcó en una muestra que no logra atrapar a los espectadores, sean o no medianamente conocedores. En cambio, tengo por cierto que el libro a publicarse resultará sumamente interesante, pues se trata de un volumen que reúne varias voces.

Llama la atención que Del Conde designe al catálogo como libro, pero sobre todo que se exprese en tiempo futuro sobre su publicación.

Advertidos sobre las adversidades en el catálogo, es fácil deducir y entender el aplazamiento en la presentación del mismo. Al respecto, el diario local *El Informador* del 2 de marzo de 2011, en su versión en línea, nos comunica que aquel día fueron presentados los catálogos de cuatro exposiciones conmemorativas, y dice: “presentaron hoy cuatro catálogos alusivos a las conmemoraciones del bicentenario del inicio de la independencia y centenario de la revolución mexicanas. [...] El acto [fue] celebrado en el Museo Nacional de Arte (MUNAL)”. Los otros catálogos correspondieron a las muestras nacionales: *Imágenes de la patria, México postal e Imágenes del mexicano*; esta última exhibición llevada a cabo en Bélgica.

La presentación del catálogo de *El éxodo mexicano* estuvo a cargo de la investigadora Dafne Cruz Porchini, quien también presentó los textos correspondientes a *Imágenes del mexicano*, muestra de la cual fue curadora, junto a Luis Adrián Vargas Santiago. Sin embargo, la revista *Letras Libres* en abril de 2010, en la edición mexicana del número 136 de su revista impresa y digital, publicó dos ensayos que más adelante serían los

Galería 3.10 Hojas de sala

prólogos en la versión final del catálogo. El primero de ellos consiste en un texto del historiador mexicano Enrique Krauze, y el otro un ensayo del investigador inglés David A. Brading. Cabe hacer notar que, pese a ser un par de textos nutridos en referencias y bien organizados, no abordan la dinámica plástica de la exposición, es decir, la interacción de las obras expuestas y la conformación de la exposición en general. Parece que ambos textos profundizan e introducen, de ahí su carácter prologado, en la idea de comparar las figuras de los héroes con el relato del Moisés bíblico.

Comunicación y educativos del museo

Sobre los recursos museográficos, sabemos por registros fotográficos y por las estadísticas oficiales recabadas por la división de proyectos de interpretación y educativos del MUNAL que en la exposición hubo actividades educativas, videos o proyecciones, y cédulas de sala que, más allá de guiar al visitante por el recorrido museográfico, lo involucraron con la temática de la muestra mediante un tono ameno, jocoso y crítico. Las siguientes imágenes corresponden al registro de éstas hojas de sala (Galería 3.10).

Estas cédulas consistieron en una serie de actividades reflexivas y divertidas con las que el visitante se podía involucrar con la exposición de forma integral. De este modo, se invitaba al espectador a “ponerse en movimiento” para desplazarse sobre la sala y buscar obras que ejemplificaran alguno de los temas de la cédula como son: mito fundacional, posturas heroicas, llamados conversos, etc. Otra actividad consistía en “imaginar,” o mejor dicho reflexionar, diferentes situaciones que se relacionaran con las duplas de héroes exhibidas en las salas, por ejemplo: determinar un símbolo para un mito fundacional, la importancia de fisonomías raciales para la iconografía en Hernán Cortés–Juan Diego, el uso característico de la vestimenta en Cuauhtémoc–Zapata, entre otras. El tono exhortativo o estimulante de estas cédulas y actividades pretendió hacer digerible y de fácil asimilación –amén de reflexiva y crítica– la exposición.

¿Por qué existió la necesidad de hacer asequible la exposición, desde el punto de vista del museo? Si acaso el “tema” más superficial de la muestra fue tan evidente, ¿cómo es el asunto de los héroes?, ¿por qué explicar el argumento crítico de la explosión? ¿No es acaso un tópico en el que gran parte de la población mexicana, instruida con la historia nacional

oficial, tendría consenso? Por ejemplo, una de las estrofas del himno nacional alecciona sobre la postura que se debe asumir para “homenajear” y “recordar” a quienes dan la vida por los ideales patrióticos (nótese en las exhortaciones conjugadas en tercera persona del plural): “Para ti las guirnalda de oliva/Un recuerdo para ellos de gloria/Un laurel para ti de victoria/Un sepulcro para ellos de honor.” El canto, tantas veces coreado por mexicanos de muchas generaciones, propone memoria gloriosa y mortaja honorable a los próceres.

Intentaremos ahondar y ensayar sobre estas preguntas más adelante, por lo pronto no queda claro cómo fue recibida tanto la propuesta, como estos amenos y reflexivos cedularios. Al respecto, en las estadísticas obtenidas y proporcionadas por el MUNAL, a la pregunta expresa: “Dentro del recorrido, ¿qué fue lo que más le gustó?” de 1224 personas (100%) que contestaron esta pregunta, éstas fueron sus respuestas (véase el cuadro 3.2):

Respuestas	Cantidad de respuestas	Porcentaje
Selección y ubicación de las obras	175	14.30%
Cedularios	336	27.45%
Hojas de sala	105	8.58%
Interactivos	101	8.99%
Videos	189	15.44%
Actividades lúdicas	76	6.21%
Montaje museográfico	233	19.04%

Cuadro 3.2. Dentro del recorrido, ¿qué fue lo que más le gustó?, Estadística MUNAL, exposición *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*.

Otra pregunta que se vincula con la anterior y con las cédulas fue: “¿Las cédulas de información general le parecieron...?”, a lo que 1183 personas (100%) respondieron (véase el cuadro 3.3):

Respuestas	Cantidad de respuestas	Porcentaje
Poco claras	398	33.64%
Más o menos claras	294	24.85%
Muy claras	332	28.06%
No me interesó leerlas	159	13.44%

Cuadro 3.3. ¿Las cédulas de información general le parecieron?, Estadística MUNAL, exposición *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*.

Según estos datos de la encuesta de salida, los cedularios, el montaje museográfico y los videos fueron los aspectos más atractivos de la exposición. Llama la atención que los cedularios, un material que presuponemos necesitó ser leído, gozó de mu-

cho más atractivo que los puramente visuales como los videos o la museografía en cuestión. Sin embargo, las llamadas cédulas de información general resultaron poco claras para el público entrevistado, así lo revela el 33.64% de opiniones (véase los cuadros 3.2 y 3.3).

Para ayudar a diferenciar las citadas hojas de sala, que en las encuestas gozan de una popularidad menor (8.58% de los entrevistados dicen parecerles de su agrado), de las cédulas de información general, resulta útil consultar el archivo digital que proporcionó Radio Educación en su página web. Dicho archivo consiste en una descripción general del proyecto museográfico, en el que se indican el número de piezas exhibidas, el origen de la exposición y el nombre del curador, entre otros datos; además proporciona información sobre actividades complementarias, como el ciclo de cine que tuvo lugar a propósito de la muestra (cuyo nombre fue *Reinventar la historia* y la selección de películas estuvo a cargo de Juan Solís y Carlos García Benítez) y otros recursos museográficos como las descargas de Bluetooth. En el apartado dedicado a las actividades educativas dentro de la exposición se lee, al respecto de las hojas de sala:

Hojas de sala

Busca las hojas de sala que te llevan a través de las poses, gestos, escenarios e ideas, de las que se compone la imagen de un líder, y las razones por las que se convierte en héroe.

La papelería a la que se refiere el texto electrónico no son otra cosa que los documentos en los que se invitaba al espectador, de forma lúdica y amena, a participar en el análisis de la constitución de personajes en héroes, a través de hacer notar sus características como poses, gestos, indumentaria, etc.

En suma, no queda claro a qué se refiere la encuesta con los llamados cedularios y con las llamadas cédulas de información general, pero si la seguimos literalmente, las hojas de sala —de las cuales mostramos imágenes y exhibimos como papelería con contenido jocoso, analítico y crítico— fueron poco apreciadas o estimadas por el público encuestado, a quienes les pareció mucho más atractivo, por ejemplo, la selección y ubicación de las obras. Además, si sumamos la evaluación del público relacionada con las cédulas de información general, de las que una gran parte de los interrogados declaró que fueron poco claras, conclui-

mos al respecto que la veta crítica de la exposición fue percibida con dificultad o que no se compartía del todo el ánimo crítico. Esto no indica necesariamente que fuera una muestra ininteligible o incoherente. Para demostrarlo, sirva consultar la dichosa encuesta, mediante la que se preguntó al público: “¿Distinguí fácilmente los temas en los que se divide la exposición?”, a lo que 1161 personas (100%) respondieron: sí (79.07%) y no (20.93%).

El resultado de la encuesta evidencia que el público mayoritario sí diferenció las temáticas abordadas por la muestra o, dicho de otra forma, reconoció formalmente el argumento de la exhibición, pero mantuvo cierta imprecisión o franco distanciamiento respecto a la vertiente crítica y analítica de la misma.

Vestigios historiográficos: notas de prensa

E*l éxodo mexicano* recibió notas periodísticas de diarios capitalinos como *Milenio*, *La Jornada*, *El Economista*, *El Publímetro*, entre otros; reportes en portales web como www.bicentenario.gob.mx, página oficial de los festejos, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Fundación Televisa y Arte e Historia México, así como diversos boletines electró-

nicos. Además, estuvo anunciada en las carteleras oficiales del centenario y el bicentenario mexicano para los meses de abril, mayo y junio, así como en revistas culturales. Asimismo, el recorrido fue videograbado por Fundación Televisa y la empresa dedicada a los documentales históricos Clío TV.

Estas actividades no estuvieron libres de polémica, como lo indica el periódico *La Jornada* en una nota de Mónica Mateos-Vega del 19 de diciembre de 2011, en la que se evidenció que el MUNAL había permitido filmar a Televisa varios eventos sin fines estrictamente culturales, como set para telenovelas y series, por cantidades que resultaban minucias en comparación con lo que las televisoras obtienen como ganancia por la transmisión de sus producciones. El museo se amparó argumentando que ha permitido diversas filmaciones culturales como: “la grabación de la exposición *El éxodo mexicano*, para la Fundación Televisa, así como la grabación del recorrido y explicación del curador Jaime Cuadriello, de la misma muestra, para la productora de documentales Clío TV”. Independientemente del altercado en sí mismo, gracias a esta declaración por parte del museo, sabemos entonces que el recorrido y la explicación fueron almacenados en formato de video.

Evaluación al final de los festejos

Finalmente, al término de los festejos oficiales de 2010 la comisión organizadora de las fiestas del centenario y el bicentenario publicó un informe de actividades titulado *Informe de las principales actividades conmemorativas con motivo del bicentenario del inicio de la independencia nacional y del centenario del inicio de la revolución mexicana*, y entre las actividades enumeradas se encuentra mencionada la exposición *El éxodo mexicano*. En dicho documento, Alonso Lujambio, quien fuera secretario de educación pública en 2010, declaró que “se da cuenta de 94 acciones artísticas, culturales y educativas, de relevancia nacional, llevadas a cabo por la Comisión Organizadora de las Conmemoraciones de 2010 y por diversas entidades y dependencias del Gobierno Federal e instituciones educativas”.

Por una parte encontramos la ausencia de algunos personajes de la cultura en la inauguración de la exposición ya señalada, por otro el comportamiento del público frente al discurso intelectual de la exposición y finalmente el reconocimiento de *El éxodo mexicano* e *Imágenes de la patria* en la numeralia del informe de las exposiciones presentadas en el bicentenario como una de las 19 más relevantes de las 185 llevadas

a cabo y comentada favorablemente por el secretario de Educación Pública, Alonso Lujambio.

En la ficha catalográfica de la exposición dentro del informe, se destaca, al igual que en algunas notas periodísticas referidas con anterioridad, el carácter crítico y reflexivo en relación con la temática de los héroes mexicanos de la exposición; sobre ésta se escribió: “Mediante imágenes se presentó una reflexión en torno a cuestionamientos tales como: ¿qué relación tiene la manera como los vemos actualmente con su historia?, ¿a qué criterios obedece su representación pictórica?, ¿qué relación guardan con la figura de Moisés?” También se menciona que la asistencia total de visitantes fue de 53.000 personas.

Así, en síntesis, con base a lo informado públicamente sobre la exploración *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, concluimos que administrativa e historiográficamente inauguró los festejos del centenario y bicentenario de una institución educativa de reconocida tradición museística, como lo es el MUNAL, iniciativa crítica a la que se sumaron entidades igualmente reconocidas como la UNAM, el INBA y el CENIDIAP, sin dejar de lado la presencia de contratiempos. Reunió diferentes piezas y con ello también diferentes acercamientos de las artes visuales al tema

de los héroes nacionales. Contó con una abultada lista de obra exhibida, en la que igualmente desfilaron autores reconocidos como los acostumbrados artistas anónimos. La museografía no fue especialmente impactante, aunque esto no implica necesariamente una merma en el éxito de la exposición, sino sólo da cuenta de la solución espacial sobre la que se gestó un discurso curatorial con apuesta analítica y reflexiva. Se montaron ocho salas temáticas en las que se mostraban duplas de héroes hermanados por diferentes circunstancias, ideas, proyectos, etc., pero todos ellos designados a través del tiempo como avatares del héroe bíblico Moisés.

El argumento discursivo quedaría ensombrecido por una problemática sobre la que tendremos oportu-

nidad de extendernos más adelante, que consiste básicamente en la permanencia glorificada, incluso a niveles místicos, en el imaginario nacional de las figuras de los héroes forjadores de patria. Buena parte de la exposición “jugaba” o sugería confrontar la veneración histórica, depositada en la figura humana o corpórea de los héroes, con la forma en la que está estructurado el relato bíblico del éxodo, en el cual su efigie protagonista es Moisés. Al final, el público asistente percibía el argumento, aunque la mayoría no compartía la misma vocación crítica del curador y su equipo de trabajo. Sin embargo, resulta positivo, tanto para la exposición como para los festejos en general, que la muestra fuese reconocida por su trascendencia conmemorativa y reflexiva. •

El futuro: “¿Cómo se construye un héroe?”



Hacia la construcción del pasado de *El éxodo mexicano*

En el texto de Rabotnikof, se plantea la problemática sobre el evento conmemorativo en medio de la llamada era de las conmemoraciones. Tal acercamiento traza las directrices en las que podría haberse desarrollado la conmemoración en relación con la particular historia mexicana.

Sobre la celebración mexicana, y sin dejar de lado el tono hipotético debido a que se encuentra escribiendo con dos años de antelación al 2010, dice sobre la singularidad mexicana:

La idea de herencia histórica común aparecerá cuestionada, sino en la retórica oficial, al menos sí en el florecimiento de los particularismos, en las diferentes épocas reconstruidas y reivindicadas y sobre todo en las diferentes formas de colocar nuestro presente respecto de ese pasado (si como pasado original; como fuente de señas de identidad, como pasado-pasado, como lastre histórico, etcétera.

Sorprende advertir en la cita de Rabotnikof el aura crítico con el que podrían desarrollarse las conmemoraciones mexicanas. Ahora mismo, que han pasado ya las dichas conmemoraciones sabemos que, al menos en *El éxodo mexicano*, la cita del texto tuvo aires “proféticos”.

Según las palabras de la investigadora, la “idea de herencia histórica común será cuestionada”. Esto es, el potencial aditivo de un pasado común o relativo a la nación mexicana, con el que durante gran parte del siglo xx se consolidó el estado mexicano posrevolucionario, será desmenuzado por la crítica historiográfica; pasado común en el que por igual encontramos veneración hacia la patria como tierra de nacimiento, exaltación de los símbolos patrios

(bandera, escudo e himno), veneración a los próceres de la patria, y la certitud (al menos como creencia) de ir con rumbo fijo hacia el futuro medianamente cierto.

Esta crítica no provendrá necesariamente de los ámbitos oficiales, nos dice la autora, sino que se encontrará subrepticamente en algún lugar del itinerario en las fiestas conmemorativas de 2010. La reflexión se localizará en los modos, formatos, temáticas o selecciones historiográficas de la agenda bicentenaria. En los tópicos, más que en la totalidad oficializada, se hallará la tónica conmemorativa, es decir, se requiere poner atención a los detalles sobre la forma en la que se abordarán los grandes temas de la historia nacional.

Sobre la exposición *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, sabemos hasta ahora que fue una muestra crítica y en cierta forma “incomprendida” (desde el punto de vista de la ausencia de empatía anímica de gran parte del público, por celebrar con denuedo crítico). Sin embargo, fue bien valorada al final de los festejos y se reconoció su aportación reflexiva. Ahora que conocemos las generalidades de la exposición y hemos explicado las características de la forma conmemorativa construcción del pasado, queda entonces relacionar y constatar que *El éxodo mexicano* fue prác-

ticamente un ejemplo de cómo esta forma conmemorativa despliega sus estrategias críticas y deconstructivas sobre el pasado nacional.

Como se dijo con anterioridad, dicha forma conmemorativa tiene como características una vocación crítica con la que se revisa el pasado y se genera la posibilidad de construcción o reescritura de éste. El pasado en sí mismo pierde valor a cambio del uso como pretexto para la reflexión historiográfica hacia, por ejemplo, momentos particulares del relato histórico. La veta crítica abre la posibilidad de incluir otras historias al margen de las oficiales (o en vías de serlo). Además, teoriza sobre la historia y la filosofía de la historia y, sobre todo, ve el relato histórico en capas, es decir, desarticula la temporalidad y discursos lineales de la historia.

Cuna intelectual: el origen del proyecto y la reflexividad

El proyecto *El éxodo mexicano* tuvo su origen en el seminario impartido por el investigador Jaime Cuadriello del posgrado en historia del arte de la UNAM en el IIE. Como se dijo, contó con el consentimiento tanto del MUNAL (y por ende del INBA y el

CONACULTA) como de la UNAM y el CENIDIAP. ¿Por qué resulta significativo hacer mención de su anuencia y participación? La respuesta es intrincada pero reveladora.

La forma conmemorativa construcción del pasado tiene vocación crítica, sí, como estrategia o manera, pero no implica necesariamente que sea compartida por toda la colectividad, sobre todo en términos de hitos fundacionales, en este caso los héroes “forjadores de patria”. Según Pierre Bourdieu en su libro *El amor al arte*, los museos (e instituciones culturales) traicionan su disposición abierta y gratuita para todo público, pues en realidad sólo es posible asimilar y con ello volver placentera la visita al museo en la medida en la que frecuentemos esta actividad. Pero en la ecuación, resulta importante añadir que la comprensión de los discursos museísticos (de exposiciones, catálogos y actividades) sólo es perceptible para quienes previamente estén familiarizados con ellos (casi siempre las clases sociales privilegiadas), de lo que se deduce que quienes frecuentan asiduamente el museo son, precisamente, a quienes por sus visitas regulares les resulta gustosa y hasta emocionante su visita. Bourdieu explica:

Si tal función de la cultura y el amor al arte es la marca de la elección que aporta, mediante una barrera invisible infranqueable a quienes no han recibido esta gracia, es comprensible que los museos traicionen, en los menores detalles de su morfología y su organización su función verdadera, que consiste en reforzar en uno el sentimiento de pertenencia y en los otros el sentimiento de exclusión.

Él insinúa abiertamente que el museo continúa reproduciendo una política de sutil *apartheid* cultural (en los niveles intelectual y emocional). En el que los que no estén familiarizados con los lenguajes museográficos no alcanzarán a comprenderlos con su primera visita, así, el museo se confabula con el clima cultural separatista, pues hace poco comprensibles sus discursos, con lo que desincentiva a quienes no posean habilidades competentes para la comprensión cultural.

Esto es perceptible en *El éxodo mexicano*, por el hecho de que la cuna de la exposición fuese una institución de reconocido prestigio académico en las disciplinas históricas y estéticas (el IIE), además del contubernio del INBA, el CONACULTA y el CENIDIAP. Instituciones a las que se les aplaude y reconoce la vocación, pero sobre todo la apertura crítica, hacia temas e hitos

históricos tan sensibles como los héroes nacionales, pero, como veremos más adelante, no deja de ser notorio un desfase considerable entre el nivel intelectual de la exposición (el argumento curatorial de vena crítica, no así las obras) y la recepción del público que, como ya adelantábamos, podría no compartir la veta crítica de la muestra.

En el guión museográfico original, fechado en agosto de 2008, se explica la génesis de la exposición en una frase dicha por uno de los candidatos a la Presidencia de la República del controvertido proceso electoral de 2006. Dicha frase, según el guión, dice así: “Yo vengo de Hidalgo, me represento en Juárez y encarno en Zapata.” A raíz de la declaración de este enunciado, la oración fue utilizada como punto de partida para exhibir los usos políticos de la historia y en este caso de los héroes, y se convirtió en el pretexto para planificar una exposición en la que se exhibirían los usos ideológicos de las figuras heroicas mexicanas. Usos y citas que casi siempre tienen en común un patrón mesiánico, tanto de quien los cita como de quienes los siguen, e incluso de quienes escriben post mórtem sobre ellos.

También se menciona el atractivo intelectual de dicha exposición:

El atractivo de una muestra concebida bajo estos aspectos será reconsiderar que, más allá de la conocida genealogía del héroe clásico y titánico (bajo todas las idealizaciones barrocas, ilustradas y románticas), también coexiste el paradigma bíblico con sobrada pertinencia y peculiaridad.

Se enuncian igualmente en dicho documento los criterios de selección de la obra y se destaca la búsqueda de “un ritmo asincrónico pero sumamente sugerente”. Se anticipa la estructura discursiva en torno a la idea de recorrido (de la que la museografía daba cuenta con la división en siete salas temáticas), del que se dice: “El recorrido está planteado destacando las similitudes entre cada una de las siguientes figuras, pero colocadas mediante cortes asincrónicos.”

Así, sabemos que la exposición estuvo planteada desde un principio como una muestra reflexiva y revisionista del pasado mexicano. A partir de su guión, existe la franca desarticulación temporal de la linealidad histórica —historicismo que sigue la forma de conmemoración clásica. Por lo cual, se circunscribe en el horizonte de la conmemoración tipo construcción del pasado, a su vez inscrita en la era de las conmemoraciones. Entonces, las instituciones culturales sabían con

antelación de dos años sobre la postura crítica de la exposición, además permitieron que dicha muestra se presentara en uno de los museos más importantes del país, que eventualmente sigue los patrones analizados por Bourdieu sobre el público que asiste a los museos. El resultado, la intelectualización del discurso museográfico y el gozo aportado por la capacidad reflexiva bien elaborada del proyecto, quizá hizo poco eco en el público, a quienes les parecieron, como ya dijimos, más atractivos los videos en las salas o el montaje museográfico que el material crítico de las hojas de sala; e incluso declaraban no tener mucho interés en adquirir el catálogo de la exposición que, como también se mencionó, es más bien un libro de texto.

La cultura visual: la inclusión de otras visualidades

Sin embargo, acusar al MUNAL de un sentido total de separación, entre públicos alta y medianamente conocedores y los poco entrenados en actividades culturales, es un exceso. Se señala sólo la predisposición intelectual de la exposición como posible obstáculo para su comprensión. Empero, una de las fortalezas incluyentes de la exposición es la cantidad y la calidad

de obra exhibida (en términos de técnicas artísticas, para dejar de lado por el momento el debate sobre la “calidad” de la habilidad artística en la producción plástica). Aunque, aquí también existen algunos acentos que manifiestan el carácter intelectualizado de la muestra.

Según Bourdieu, el tipo de obras exhibidas en un museo delata también su disposición, ya sea “cultísima” o popular. Así, un museo con piezas de autores consagrados tiene mayores niveles en la calidad de la información proporcionada y atrae mucho más público conocedor y otro no tan versado. En contrapartida, un museo con piezas mucho menos “homenajeadas” llama a públicos más inconstantes. Sin embargo, la inclusión de obras consideradas “arte popular” atrae a públicos populares, debido a que las piezas les parecen mucho más asequibles. De este modo, “un museo tiene un público tanto más diversificado en la medida en que ofrezca obras diversas y que, aparte de pintura, proponga objetos capaces de atraer a visitantes de clases medias”.

Sobre la obra, el proyecto de guión museográfico apunta lo siguiente: “Se propone una exposición manejable y compacta de no más de 160 obras, pero de tal densidad semántica que al visitante le quede ex-

plícito, tanto el hilo conductor como las inflexiones de cada núcleo”. Percibimos cómo se apostó por una exposición viable y densa. Sobre su conformación se proyectó que: “la pintura y la escultura estarán apoyadas por la gráfica, con presencia preponderante de ésta”. Desde la génesis del proyecto, las técnicas gráficas serían sobresalientes.

Estos dos comentarios revelan algunas cuestiones de la explosión que rivalizan. Por un lado, notamos que se planeó una muestra de “no más de 160 obras,” frente al resultado final de 339 piezas (179 obras más). En realidad, la cantidad excedida de obra es un dato menor, en la medida en la que poco trascienden para el público general algunas piezas de más en una exposición —a no ser que se “sufra” lo prolongado de una exhibición—. Sin embargo, la propuesta está condicionada por la calidad semántica de las obras, es decir por el nivel intelectual que se requiere para comprenderlas. Así, una muestra de 160 obras “densas” puede fatigar el intelecto de los no acostumbrados a las visitas al museo, o mejor aún, 339 obras densas podrían “fulminar” tanto a intelectos medianamente conocedores como a los poco versados.

Empero, el argumento anterior podría ser sólo una especulación chocarrera sobre la cantidad de obras, lo

revelador es el resultado de la ecuación que propone Bourdieu. Por un lado, señala que “la obra puede ser recibida de manera diferente por receptores de niveles diferentes”. Es decir, cada obra obtiene significados variados en función del público que la contempla, audiencia que, para examinar una obra se vale de sus competencias intelectuales y estéticas (previas, adquiridas o practicadas) que posee. Por otra parte, este autor complementa el argumento al decirnos: “Cuando el código de la obra excede en finura y complejidad al código del espectador, éste no consigue ya dominar un mensaje que le parece desprovisto de toda necesidad”. El público al que le parezca desbordado el nivel intelectual requerido para la apreciación de una obra tiene tendencia a soslayarla.

En suma, Bourdieu afirma que la variedad de obras en un museo atrae a públicos diversos; los numerosos públicos examinan y enjuician de forma variada y, finalmente, que quienes no posean el nivel discursivo necesario para procesar la obra la evaden o rehúyen. *El éxodo mexicano* tuvo efectivamente una cantidad nutrida de obras, además de variadas técnicas. Aunque, no exhibió por igual piezas mixtas (sólo tres) que pintura (58 cuadros), y solamente una de artes visuales, que fue prestigiada e intelectualizada. También, llama

la atención que estuvo ampliamente nutrida de obra gráfica y fotografía, como bien anticipaba su guión museográfico. Ambas disciplinas artísticas mucho más cercanas o popularizadas, pues el público mayoritario está más acostumbrado a consumir fotografías y viñetas en publicaciones periódicas, revistas, afiches, carteles, entre otros productos, que otro tipo de representaciones. Quizás aquí la relación entre cantidad de obras, asequibilidad, y diversidad de públicos está ecualizada: muchas obras diversas, que llaman a públicos diversos, en formatos y técnicas que la mayoría asimila.

Esta conclusión también podría ser aplicada a la representatividad digamos, equilibrada, entre tres tipos o tipologías de autores, a saber: los consagrados históricos, los medianamente conocidos y los anónimos perenes. La lista de obras en general otorga a cada uno de estos grupos una proporción de tercios. Así, existe aproximadamente un 30% de obra consagrada, un 30% de obra media y un 30% de piezas de autoría incógnita. Lo que revela la llamada a tres tipos de público y la representatividad de imaginarios sociales equitativos, en donde ha permeado el culto al héroe.

La petición expresa de “cargados niveles semánticos en una obra” es una llamada implícita a exigir

niveles intelectuales aptos o considerables a los visitantes, lo que distingue la veta crítica de la exposición y constata la tesis de que es un ejemplo del tipo de conmemoración construcción del pasado. *El éxodo mexicano* no fue sólo una galería de retratos de los héroes plasmados en alguna disciplina artística. Fue, en realidad, un argumento crítico sostenido por una serie de imágenes, que en un principio sólo contempló (máximo) 160 representaciones, y luego, aplicado con destreza y pericia profesional o académica, sacó a la luz más de 300 imágenes útiles.

La veta crítica: la desarticulación temporal

Las conmemoraciones de 2010, en general, también manejan en parte esta variante pluralista y crítica. En el informe, se da cuenta de actividades abiertas al público a través de certámenes, como el concurso Tesis sobre historia de México, el concurso Ponle nombre a tu escuela o webs de participación y construcción histórica colectiva, como el portal Historias de familia, portal Orgullo municipal, entre otros. Además de que se propuso hacer una actualización de la iconografía de los retratos de los protagonistas de la historia, como lo indica el in-

forme de actividades, ya citado con anterioridad. En ambos casos, existe apertura para que la sociedad civil participe en la conformación del entramado visual de la cultura contemporánea y de las conmemoraciones en particular. Lo que se vincula, también, con la posibilidad de incluir otras visiones de la historia en este tipo de conmemoración.

Una de las fuentes más reveladoras, que delata a *El éxodo mexicano* como una exposición representativa de la tipología construcción del pasado y de la era de las conmemoraciones, es la estrategia de desarticulación temporal sobre la que está cimentada. Nora Rabotnikof reflexiona al respecto: “No hay nada de relevancia en el pasado sino que la construcción de un momento original o fundacional se puede desplazar en el tiempo a diferentes pasados.”

La autora extiende el argumento sobre el tiempo y explica que, en realidad, el pasado o historia deja de ser substancial, incluso como integridad ideológica, o sea, como algo que “aunque no veamos nos pertenece a todos” o nos da identidad. Lo significativo es la capacidad deconstructiva tanto del “hecho fundacional” (una peregrinación mítica, un hallazgo sorpresivo, una descenso celestial o un éxodo, por ejemplo), como del hecho convertido en signo (o retórica) y aplicado a

otros acontecimientos de diferentes épocas (otras diásporas míticas, otros descubrimientos fortuitos, etc.).

En el guión original, se alude a la idea del Moisés: “La historia de los israelitas ha sido un formidable modelo literario para trasvasar los avatares de la historia de México hasta su misma revolución social del siglo xx.”

En relación con la idea de recorrido en las salas dicen: “Se propone, pues, un recorrido pautado por la presencia de esas figuras que en grado casi transhistórico han encarnado en un ‘Moisés redivivo’, llamado a erigirse en el guía luminoso de pueblo [*sic*].” Podemos añadir a estos comentarios las ya citadas referencias sobre el carácter “asincrónico” o de “referente mosaico” de la muestra.

En las diversas notas de prensa que revisamos encontramos la constante referencia a la museografía de *El éxodo mexicano* como un viaje o recorrido sobre siete salas temáticas. El concepto de viaje o desplazamiento desde el proyecto inicial se contemplaba. Este trayecto, según el guión, conduce y exhibe el discurso transhistórico, o sea, más allá del discurso lineal histórico.

Cada sala temática emparentaba a dos personajes heroicos. De este modo, Hernán Cortés y Juan Diego formaban una dupla; un dúo religioso polémico pero

efectivo, pues los dos estaban vinculados por su carácter providencial religioso. Es decir, el primero “trajo” la religión católica al nuevo continente, inculcada a fuerza de azotes o por vías de la educación, por lo que se le adjudicaba cierta glorificación mesiánica, pues había hecho crecer el “reino de dios” o la “feligresía del señor”. El otro fue el ungido emisario del culto guadalupano, y de hecho el personaje que conciliará religiosidad española, criolla, castiza e indígena. En ambos casos, los hermana el contexto de la religión católica en Nueva España.

En otro ejemplo tenemos a Cuauhtémoc y Emiliano Zapata. Esta dupla es una de las más distantes en el tiempo cronológico lineal (uno pertenece al México de la conquista, del siglo XVI, y el otro al México revolucionario del siglo XX). Sin embargo, a pesar de que median casi cinco siglos entre ellos, la desarticulación temporal, pero sobre todo la oportunidad revisionista de la era de las conmemoraciones, los hilvana. Es decir, a despecho de que ellos no se conocieron en el tiempo cronológico lineal (quizá Zapata habría oído hablar de Cuauhtémoc, pero es seguro que Cuauhtémoc jamás oyó hablar de Zapata) lo que los hermana es la singularidad de sus vidas. O más bien, lo que la historiografía oficial ha ponderado de ellos,

como líderes del pueblo campero, “hijos” también de ese pueblo, pero sobre todo mártires por ideales de los desposeídos: uno muere torturado a manos de sus ambiciosos y pecuniarios captores españoles y el otro traicionado y ultimado a balazos por otro tipo de ambiciosos aprovechados.

En estos ejemplos y dentro de los otros núcleos temáticos de la exposición, lo que fluctúa y se conjuga en las figuras es la idea del “líder” y el “pueblo cautivo” a la espera de ser rescatado. Los personajes en sí mismos, así como sus referencias históricas, no son el tema principal. Al final, Juan Diego es un personaje presente en el imaginario colectivo —compartamos la idea de su existencia biológica o no—, la exposición no pretendía demostrar que los “hombres de carne y hueso” son héroes históricos justificables con fuentes materiales. Más bien, demostraba que la presencia de Moisés-héroes o héroes-Moisés en el relato de la conformación de la nación se corresponde con una “narratividad histórica [en la que], el presente y sus problemas se anulan por pensar en el futuro,” tal como lo expresa el guión museográfico.

Si seguimos la cita de Rabinovitch, el guión deja explícita la referencia a “la historia de los pueblos israelitas” como modelo de relato elegido por la histo-

FIG. 3.3. Logo oficial de las conmemoraciones 2010 mexicanas.

ria de México para fluir como discurso nacional. O en otras palabras, en alguna proporción, hemos construido la identidad nacional en base a un relato que nos exime de construir un presente nacional, pues al igual que el mítico pueblo israelita, estamos esperando a un líder (un Moisés) que nos guíe o que gobierne la nación hacia el futuro (que casi siempre se espera sea positivo, aunque fuese una entelequia).

Como vemos, el pasado, tal como lo advierte Rabotnikof, no es relevante en sí mismo. Esta exposición analiza y traslada un mito fundacional a otros tiempos o hacia “diferentes pasados”; se basa en un argumento general, en este caso el Moisés bíblico (del que también podríamos cuestionar su existencia biológica), y lo aplica a personajes históricos mexicanos, distantes de las épocas bíblicas y separados temporalmente entre ellos.

La estrategia de la dislocación o desarticulación temporal, así como la reconstrucción del pasado en capas, estuvo presente en las conmemoraciones mexicanas de 2010 en varios aspectos; uno de ellos fortuito y exclusivamente mexicano y otro como resultado de la propia agenda conmemorativa.

El primero es el logo para la “coincidencia” calendárica de 200 y 100 años exactos entre sí de los le-

vantamientos insurgentes y revolucionarios (fig. 3.3). La iconografía la conforman los números arábigos dos, un uno y dos ceros excéntricos o anormales (con apariencia desfasada), todos ellos acomodados para que formen el número 2010 en dos diferentes colores, el dorado y el gris. El número completo, como tipografía, es una sinécdoque de las cantidades 200 y 100 (20 y 10 respectivamente), en relación con los centenarios conmemorados. Yuxtapuestos o más bien conjugados, tenemos la lectura de “doscientos años y cien años juntos” en el año 2010. O traducido de otra forma: en el año 2010 se conjugan los 200 años de la independencia y los 100 de la revolución. Lo que dicho así, ahora mismo, es una obviedad, pero lo significativo es que no se asignaran turnos diferentes a cada una de las celebraciones, sino que se festejaran al mismo tiempo. Visto así, es otro síntoma de la era de las conmemoraciones y una celebración del tipo construcción del pasado.

El segundo ejemplo confirma la idea básica del primero. Se trata de las carteleras publicadas para anun-

ciar los eventos oficiales, en las que por igual vemos eventos que celebran la independencia así como otros que, en simultáneo, festejan la revolución. En el programa conmemoratorio, hay eventos críticos como la propia exposición *El éxodo mexicano*, concursos de cortometrajes, numerosas exposiciones itinerantes, convocatorias de participación, etc. Durante los meses en los que tuvieron vigencia estos programas, se revisó la historia de la independencia y de la revolución paralelamente, una forma más de ver el tiempo por capas y no precisamente con el formato lineal.

Herencia historiográfica

Sin embargo, aún queda la sensación de que los postulados críticos, los más profundos, no fueron recibidos con claridad. Prueba de ello es la sorprendente homogeneidad en los comentarios de las notas de prensa de la exposición, sobre todo las que se dedicaron a reseñarla. Por ejemplo, en la nota de *Milenio online* del 26 de marzo de 2010 leemos: “Su objetivo es una revisión sobre la construcción visual de los héroes nacionales.” En la de *Radio Educación* escuchamos: “La muestra invita al espectador a reflexionar en torno a los héroes como símbolos en los que cada gene-

ración deposita sus propios intereses por encima de los propios sujetos históricos.” *El Universal*, el 1 de abril de 2010, se refirió al objetivo de la exposición: “reflexionar en torno a que el pueblo mexicano, a través de sus héroes, se ha distinguido por su carácter errabundo y en constante búsqueda de libertad.” El diario de distribución popular gratuita *Publímetro* expresó: “*El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte* explora la posibilidad de que los héroes nacionales puedan ser comparados con la figura de Moisés.”

Otros redactores se desarrollaron mucho mejor, sus notas aparecieron días posteriores a la inauguración y fueron más reflexivas. Por ejemplo, la serie de notas publicadas por *La Jornada* señala que “en medio de los festejos por el centenario y el bicentenario, que parece no tener mucha dirección, al MUNAL le tocaba la responsabilidad de inquirir y ejercer la crítica sobre estos próceres visuales.” Además, también expresan: “muestra sobre el mundo casi inmaculado de los héroes mexicanos.” A diferencia de las primeras notas, que principalmente “reportan” o comunican el acontecimiento, conforme pasaron los días, la exposición siguió produciendo menciones más reflexivas en las publicaciones.

Sin embargo, estas notas siguen abocándose a la muestra sin explorar un significado más racionalizado de la exposición. Resulta singular que una de las reseñas más meditada sea también una de las que mejor describe el significado intrínseco de la exposición. La nota en cuestión no perteneció a algún diario o publicación especializada en arte y cultura, sino al periódico *El Economista* en su edición en línea, que en la sección de entretenimiento publicó el 21 de abril de 2010 un texto sobre la exhibición *El éxodo mexicano*, escrito por Concepción Moreno.

En dicho texto, a diferencia de las otras referencias hemerográficas, se menciona el indisoluble binomio nación-héroes que conformaron la muestra. Se citan también las reflexiones de Benedict Anderson sobre las “comunidades imaginadas” en la formación del estado-nación. E incluso, se asocia todo este conjunto de conceptos: –formación de la nación, héroes que forjan la patria y comunidad imaginada que se asume parte integrante del estado– con el imaginario colectivo. No detalla ni enumera piezas, ni describe las salas, sólo se dice del recorrido: “Las salas están organizadas de manera que permiten apreciar este imaginario. Más que un recorrido temporal es un recorrido conceptual.” Es evidente el nivel recíproco entre el

bagaje cultural de quien escribe y el nivel intelectual de la exposición.

También constata la facilidad para asimilar el contenido, pues Concepción Moreno declara: “A pesar de que la exposición no tiene orden cronológico, uno sí puede notar patrones temporales en los temas y los personajes.” Queda manifiesto que la autora reconoce el discurso curatorial y museográfico, además de compartir la postura crítica del curador, aun sin consultar el libro-catálogo.

De lo anterior se desprende la siguiente reflexión: la necesidad de conocer la “clave” o “código” (marco teórico) para la efectiva y recíproca comunicación museográfica o cultural –sobre todo de bienes artísticos–. Al respecto, Bourdieu apunta: “la aprehensión adecuada de la obra cultural, y en particular de la obra de alta cultura, supone, en tanto que acto de desciframiento, la posesión de la clave según la cual la obra se codifica.”

La exposición *El éxodo mexicano* en el contexto de la era de las conmemoraciones, siguiendo la tesis de la tipología de la construcción del pasado para México, tal como lo anticipaba Nora Rabotnikof, cuestionó “la idea de herencia histórica común” depositada en los héroes, con lo que reflexiona sobre la disciplina histórica.

Para “aprehender” o asimilar la muestra sin caer en la tentación del furor celebratorio y marcadamente nacionalista, era necesaria la “posesión” del código bajo el cual se construyó el discurso curatorial. Este andamiaje teórico está, efectivamente, en el libro-catálogo y en los vestigios historiográficos que difundían diversas interpretaciones sobre el argumento crítico de la muestra, entre ellos, ya citados con anterioridad encontramos: los prólogos de la revista *Letras Libres*, el suplemento *Laberinto* del periódico *Milenio*, entre otros. Sin embargo, sin la lectura concienzuda, o por lo menos iniciada, de este material, era previsible que la mayoría del público visitante, aun los medianamente conocedores, formularan una asimilación incompleta de la muestra, derivada entre otras cosas de la falta de “clave” para decodificar la propuesta. Así es como lo podemos notar en la calidad reflexiva de las notas de prensa conforme su publicación se aleja de la fecha inaugural.

El texto que sirve de prólogo al libro-catálogo quizás advierte parcialmente sobre este requisito previo. El título del prólogo escrito por Enrique Krauze es: “México en clave bíblica”. De nuevo, aquí se hace referencia a la formación del estado-nación llamado México, del que pronostican será revisado bajo el

código bíblico, en alusión al relato del éxodo. Deducimos entonces que fue recomendable conocer la historia de México y algunas nociones sobre religiosidad católica, para comprender con holgura la exhibición. Así, reflexión histórica, posesión de claves o códigos revisionistas específicos, y el examen del pasado en base a tiempos asincrónicos, delataron las características de la tipología construcción del pasado en *El éxodo mexicano*.

En suma, advertimos entonces que *El éxodo mexicano* fue una exposición que reflejó o manifestó la forma de conmemoración construcción del pasado. La muestra fue una revisión de la historia en capas, con lo que intrínsecamente reflexionó sobre la disciplina histórica. Cada héroe nacional fue correlacionado con otro y la historia nacional oficial en conjunto asociada con el pasaje bíblico del éxodo. Esta crítica en sí misma también es una forma alternativa de hacer y escribir la historia nacional. En estos momentos, y como decían las notas de prensa: sin rumbo claro de las celebraciones bicentenarias y menos aún del país en su totalidad, la exposición incluyó o permitió una rescritura histórica alterna.

El pasado en sí mismo no fue el motivo de la celebración. Es decir, ni los héroes nacionales como per-

sonajes históricos —como bien podría ser una exposición en la que, por ejemplo, se relate la vida y obra de los ídolos apoyada en sus artículos personales, sus escritos, la indumentaria, etc.—, ni la biblia y el pasaje exódico fueron los homenajeados. Tanto el carisma laico de los héroes como el apego religioso por las santas escrituras fueron los temas con los que se invitó al público asistente a reflexionar sobre varios tópicos nacionales, en una “disposición mosaico,” esto es sin orden de prelación. Así, a veces se cuestionó el apasionado fervor laico hacia los héroes, y en otras la despreocupación nacional por asumir la construcción del presente; por momentos se debatió la ausencia de figuras heroicas contemporáneas y con ello una desatención por el futuro, como también se evidenció la influencia mesiánica en las actitudes de algunos políticos, entre otros asuntos.

Si la muestra no usó como eslogan frases parecidas a “celebremos a los héroes” o “un sepulcro para ellos de honor” fue porque su postura no estuvo del lado de la conmemoración clásica; forma conmemoratoria

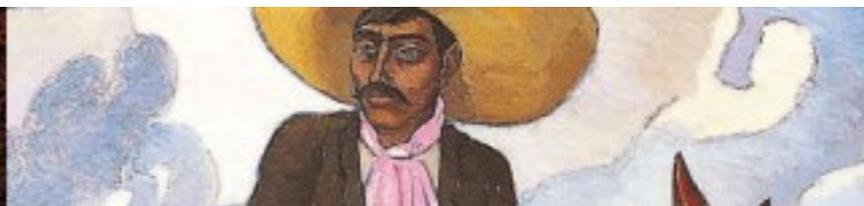
donde loas y fanfarrias habrían hecho acto de presencia. La exposición utilizó como rúbrica: “¿Cómo se construye un héroe?” Que el lema haya sido una pregunta es una premonición del escrutinio de dos temas manifestados en la muestra: por un lado los héroes nacionales y, por otro, que esos héroes nacionales se “construyen” o erigen (al igual que la idea de nación) o, mejor aún, que son una construcción ideologizada sobre la que se puede indagar y cuestionar. La exposición fue franca, desde el cartel anunciaba su carácter crítico.

Si, después de todo lo dicho, resulta que existen otras cuestiones que creemos que la exposición abordó o que omitió, será porque nuestra capacidad crítica ha caído en la “tentadora” propuesta de la muestra y de paso en la forma construcción del pasado. Sin embargo, gracias a este feliz encuentro con la “tentación” nos habremos dejado seducir por la crítica revisionista y ahora, como en su momento el curador y su equipo de trabajo, estaremos nosotros cuestionando y examinando la historia nacional. •

Facturas y manufacturas de la identidad



Exposición: *Facturas y manufacturas de la identidad*



Susi Ramírez

Fernanda Gisholt

La exposición conmemorativa *Facturas y manufacturas de la identidad*, curada por Mireida Velázquez Torres (historiadora del arte) con la asesoría de María Estela Duarte y el apoyo en diseño museográfico de Rodrigo Luna, fue presentada al público del 8 de abril al 30 de noviembre de 2010 en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, bajo la dirección de Osvaldo Sánchez Crespo. Con más de 400 piezas, la exhibición recibió patrocinio del Banco IXXE y fue avalada por instituciones como CONACULTA, Amigos del Museo de Arte Moderno y el INBA.

El discurso curatorial presentó una crítica al movimiento intelectual y político que se dio durante las primeras décadas del régimen posrevolucionario, el cual apoyó el surgimiento de las artesanías como imagen de lo mexicano, otorgándoles la categoría de artes populares; de esta manera la ideología del poder político influyó el lenguaje plástico mexicano del siglo xx. Dicha apropiación del discurso cultural y plástico sustentó el concepto unificador de nación.

Siguiendo las líneas de investigación establecidas en el seminario México 200 años, sobre las relaciones entre las esferas culturales y políticas en las conmemoraciones del bicentenario, así como las nuevas configuraciones de imagen de nación, nos planteamos como primera reflexión: si la exposición logró proyectar una imagen de patria crítica a la construcción identitaria que ha-

FIG. 4.1. *Sin título*. MAM. Fotografía panorámica de la exposición. Tomada del sitio http://www.arts-history.mx/semanario/index.php?id_notas=13042010141051

bía sido creada desde el partido oficial anterior (Partido Revolucionario Institucional) y por ende presentó un discurso empático a la alternancia del poder político en México.

Partiendo desde el discurso crítico que se presentó, consideramos que tuvo un sentido pluralista histórico al releer la historia oficial y dar una versión distinta a través de un discurso museográfico lleno de referencias a los objetos y obras que caracterizaron el movimiento artístico de las artes populares. Entendemos el pluralismo histórico como una expresión historiográfica de apertura discursiva que revela perspectivas diferentes de la historia oficial anterior; ahora permitidas desde el Partido Acción Nacional como parte de una conmemoración en la cual se ejerció su visión de la historia, misma que rescataba “la bandera del pluralismo, porque la nación es una realidad abierta, abierta

a la historia, es multicultural, pluriétnica; es cuna [...] de un vínculo responsable entre diferentes” en un nuevo ejercicio simbólico del gobierno de México.

La crítica de *Facturas* se materializó en una diversidad de formas, temáticas y soportes relacionados con la actividad artesanal (el barro, la cerámica, la madera, la pintura, los telares, la joyería, los impresos y el papel picado; y la variedad de su temática en torno a asuntos como la ritualidad popular que van desde los exvotos, pinturas devocionales y judas, hasta las ceremonias tradicionales ligadas a la muerte, además de objetos cotidianos). Por la complejidad del mensaje de la exposición podría estimarse más adecuado para un público intelectual que para el público general, quienes posiblemente quedaron prendados de la estética de las piezas o de los artistas establecidos en el imaginario nacionalista, como Diego Rivera. •

Una mirada en la exposición de *Facturas*



La exposición se ubicó en una sala de la primera planta del museo, en forma de semi-círculo asimétrico con algunos cortes al centro (ver fig. 4.2).

La curadora abrió la muestra describiendo la Exposición Nacional de Artes Populares de 1921, con la cual se marcaba el inicio de los festejos oficiales por el primer centenario de la consumación de la independencia (después de 11 años de lucha armada). Acorde con el origen y las promesas de revolución, el presidente Álvaro Obregón buscó dar a las conmemoraciones un carácter popular y un espíritu de mexicanismo, en esta ocasión el principal destinatario sería el pueblo, y la imagen que se quería dar al exterior era la de un país pacífico.

Iniciaba el recorrido visual en el primer núcleo, denominado “La nueva nación y sus íconos cohesivos”, donde se presentaron los signos de identidad y pertenencia en los que se apoyó el nuevo gobierno, respaldado por la élite cultural, para legitimarse en el poder.

En este primer núcleo se hace referencia a la historia patria republicana y a la religiosidad popular, así como al pasado decimonónico y fundacional mexicano, a través de diferentes piezas como los bustos de héroes de la independencia y la revolución: Miguel Hidalgo, Francisco I. Madero, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y Emiliano Zapata.

También se utilizó la imagen del águila devorando a la serpiente, la cual nos remite al origen mítico de México y a las continuas luchas por la de-

FIG. 4.2. *Facturas y manufacturas de la identidad*, Distribución de acuerdo a las fotografías de la exposición. Realizado por las autoras del artículo.

fensa de la soberanía, vista como símbolo alusivo de un valor nacional compartido. En el recorrido, este imaginario de un estado naciente (ligado al mito fundador de Tenochtitlan) dialogó con los artículos religiosos, principalmente con los que provenían del culto guadalupano, como los exvotos y las esculturas talladas en madera de la Virgen de Guadalupe. La cita de sala expuso su importancia como ícono cohesivo: “Ella es la prueba de la unidad fundamental de México y un valor creado, definido y permanente”.

La construcción de una visión de la nación congruente con sus íconos nacionales se da seguida de un proceso de reconocimiento y consolidación del arte popular, donde las élites intelectuales jugaron un papel importante para promover y legitimar el nuevo régimen durante la primera mitad del siglo. La exposición abordaba esta cuestión proponiendo como temática: “Las élites culturales y su entusiasmo por el arte popular”, en donde se hizo referencia a la relación entre los intelectuales del país y el gobierno. Fueron precisamente los intelectuales quienes encomendados por el gobierno hicieron labores de investigación, con el fin de establecer una estructura para los productos culturales mexicanos.

En los años veinte personajes como Gerardo Murillo, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard y Jorge Enciso, principalmente, con apoyo del gobierno obregonista, realizaron diversas expediciones al Bajío, Valles poblanos, Oaxaca y Yucatán; esto se tradujo en el reconocimiento por primera vez de las artes populares como objeto de estudio, lo cual resultó en diversos proyectos editoriales y de difusión, que dieron a conocer, no sólo en el país sino internacionalmente, el trabajo de los artesanos mexicanos.

En la exposición se presentaba, como consecuencia del impacto que tuvo la investigación, el método de Adolfo Best Maugard, quien elaboró un nuevo sistema de enseñanza artística basado en los motivos ornamentales de las artesanías. Se trata de siete elementos base, que al ser combinados crearon un estilo estético, inspirado en la cerámica de Tonalá, Jalisco, y de los motivos decorativos de vasijas prehispánicas principalmente teotihuacanas.

En este proceso de exploración e investigación fueron las élites letradas las que legitimaron las artesanías, concediéndoles la propiedad de arte. Numerosos artesanos traspasarían la línea que los diferenciaba del artista, convirtiendo sus obras en un nuevo estilo identificado como “talento artístico innato del pue-

blo”. El ejemplo de Mardonio Magaña se presentó en la exposición del MAM, el cual fue descubierto y apoyado por Diego Rivera y el coleccionista de arte Francisco Iturbe. Destaca una pieza de su autoría, *Maternidad* (1939), talla en madera parte del acervo del Museo de Arte Moderno.

La exposición incorporó una explicación del cómo las apropiaciones por parte de la élite intelectual, de la vestimenta e inmobiliario mexicanos a través de lo popular, provocaron un nuevo estilo cultural, otorgándole a las artesanías la categoría de objeto de colección; así lograron que la clase media transformara su gusto y a su vez generar un nuevo estereotipo de lo mexicano.

Esta “moda” se presentó de manera muy clara en el apartado museográfico que hizo referencia precisamente a la indumentaria y la feminidad, el cual compartía el espacio con una vitrina que presentaba “La proyección del arte moderno en la platería de Taxco”. En ambas las vestimentas y los accesorios aparecieron como elementos representativos de una identidad. Los trajes de tehuana, los rebozos, los huipiles, así como las joyas de plata, entre muchos otros elementos propios de la indumentaria vernácula, fueron retomados por las mujeres, que hicieron de su feminidad un símbolo de exaltación nacionalista.

Frida Kahlo, un personaje muy popular en nuestros días, fue promovida en su momento como símbolo de lo nacional. Kahlo, perteneciente a los grupos liberales de la élite cultural posrevolucionaria, se convirtió en imagen de lo mexicano, tanto en el país como en el extranjero. En la cita de sala se le dio un lugar primordial a su imagen, en palabras de Aída Sierra: “Frida se apropió de las ropas de las tehuanas ya no sólo en su vida cotidiana, sino en la imagen que ella creó de sí misma”, una de las obras más importantes y reconocidas de la colección del Museo de Arte Moderno es *Las dos Fridas*, de Frida Kahlo, y fue la que identificó el contenido de este núcleo.

Frente a retratos de personajes como Lupe Marín y Rosa Roldana portando indumentaria mexicana, se encontraba precisamente la vitrina de plata mexicana, donde se podían advertir piezas muy parecidas a las que portan las mujeres retratadas; fue una manera de ejemplificar el contacto que existió entre los plateros de Taxco y el medio intelectual del país. Además estos sirvieron de lazo con diferentes artistas extranjeros, lo cual permitió una circulación internacional de los diseños de platería y nos permite repensar la construcción del imaginario del arte popular mexicano y del propio diseño de las piezas, desde el extranjero.

En esa necesidad de promover lo propio como elemento de identidad, se retomaron los tipos del charro y la china poblana bailando el jarabe tapatío como arquetipos de lo mexicano, considerándose de alguna manera íconos nacionales, los cuales conforme pasó el tiempo se modificaron en favor del espectáculo. Una tradición visual perteneciente al imaginario rural de una parte del país, se estableció como memoria oficial de toda la nación. Entre las piezas presentadas encontramos dialogando dibujos anónimos de la china poblana, realizados para impresión de timbres postales en 1930, con obras como *La tehuana*, de Miguel Covarrubias.

La exposición jugó con la polémica del campo artístico, al plantear una postura crítica ante esta ficción originada por el estado, en la que se esquematizó y subyugó la diversidad multiétnica y cultural a una imagen que provenía del centro, bajío y occidente del país. Esta construcción del imaginario oficial generó diferentes reacciones contemporáneas como la de J. Clemente Orozco expuesta en sala:

Somos nosotros los primeros responsables de haber permitido que se haya creado y robustecido la idea de que el ridículo “charro” y la insulsa “china poblana” representen el llamado “mexicanismo”...

Es inevitable el hecho de que, al ver un charro o una china y se oigan las horrendas notas del jarabe, se asocie el recuerdo del nauseabundo “teatro mexicano”, todo lo cual forma lo que llaman “las cosas nuestras”. ¿De quién? ¿Por qué lo más cursi y lo más ridículo que tiene una clase social ha de pertenecer a todo un país?

Continuando con el recorrido, el apartado “El diálogo entre las bellas artes y el arte popular” marcó los lenguajes plásticos del México moderno, los cuales se llenaron de una lectura local, narrada por un expresivo figurativismo, con una carga nacionalista, lo que originó una vanguardia netamente mexicana que se diferenciaba del resto de los movimientos estéticos latinoamericanos.

A lo largo de la exposición se muestra cómo permeó lo popular en las soluciones formales. Los pintores de la época dejaron atrás las técnicas de la academia y fueron en busca de una plástica más espontánea que dejara ver lo mexicano. Los géneros pictóricos tradicionales se reinterpretaron a partir de los motivos mexicanos, logrando soluciones plásticas que resultaban muy atractivas principalmente para el público extranjero de la época.

La revaloración de lo popular también impactó en la fotografía, la exposición abordaba el paso que se dio “Del registro visual a la evidencia de una nueva vanguardia fotográfica”. Donde precisamente la necesidad de catalogar las diferentes expresiones populares llevó a la exploración de las formas a partir de las características plásticas de los objetos, lo que devino en propuestas como *Las dos garzas*, de Edward Weston.

Después de abordar los lenguajes plásticos de México en la modernidad, en la exposición se presentó una última sección, en la cual se hacía referencia a los mercados en México, y en la que se organizó un espacio amplio para la aglutinación de artesanías de distintas regiones. No se dio información sobre el origen y características de cada objeto, se los presentó

como anónimos. Es ante esta saturación de piezas que se invitaba al espectador a la reflexión.

La tendencia a masificar la producción cultural distorsionó la imagen real de lo popular, en ese momento ya distribuida en objetos propagandistas que reflejaban el estereotipo idealizado del mexicano en los años cincuenta del siglo xx. Pero este opacaba la multiculturalidad de la nación, aportaba una imagen superficial y exótica de un país pacífico y sin problemas. Calendarios, cromos y charolas decoradas para servir cerveza mostraban la imagen de la china y el charro como íconos nacionales, cuyos rostros y cuerpos habían sido transformados según los patrones de representación anglosajones, de la misma manera que un cromo comercial publicitario de alguna de las grandes empresas de bebidas carbonatadas y cervezas. •

Galería 4.1 Introducción

Galería 4.2
Método Best Maugard

Galería 4.3 Tehuanas

Galería 4.4
El charro y la china poblana

Galería 4.5
La nueva nación y sus
íconos cohesivos

Galería 4.6
La élites culturales y su
entusiasmo por el arte popular

Galería 4.7
La proyección del arte
moderno en la platería

Galería 4.8
Apropiaciones morfológicas
y repertorios populares:
paisajes, juguetes y ritos

Galería 4.9
Las fiestas de la vida
y la muerte

Galería 4.10
Testimonios fotográficos
sobre una investigación
sobre arte popular

Un imaginario sobre otro imaginario, la historiografía de la idea de artes populares prerrevolucionaria



La importancia del momento histórico e historiográfico bajo la mirada curatorial tiene una intención relacionada con un pluralismo histórico a través de las imágenes artísticas posrevolucionarias y la influencia que ese proceso dejó en la estética de vanguardias. Como expresaron Laura Moya y Margarita Olvera, es una construcción y resignificación de una memoria cultural correspondiente a “los recuerdos ya institucionalizados, no necesariamente ligados a experiencias de primer y segundo orden, sino mediadas ya por el tiempo y la sucesión generacional”. El uso del tiempo en el sentido de Nora Rabotnikof fue pasado-presente (como en toda conmemoración), una construcción del pasado desde el presente para cuestionarlo, hecho facilitado por la distancia temporal y la alternancia política, pero a la vez traído al presente y a la escena de los estereotipos de nuestra representación que siguen vigentes. Sin embargo, al rescatar ese momento, quedó al descubierto el uso que los artistas y gobiernos posrevolucionarios hicieron del tiempo mítico en la construcción de una identidad nacional: ligada al pasado prehispánico desde su presente, silenciando el pasado afrancesado y del arte académico del régimen anterior e incorporando las efervescencias del relativismo cultural y las vanguardias modernistas, *naïf* o primitivistas. Así, el uso del tiempo eliminó el futuro de la fórmula, y decidió saltar del 2010 al 1921-1950, dejando a la vista el imaginario del indio eterno, idealizado en sus tradiciones coloniales. Este indio se representó con objetos del centro, bajo y occidente del país como símbolo del alma pura nacional.

Aunque el uso del espacio y el tiempo fueron cruciales en algunos aspectos de la exposición, como la referencia histórica a los festejos del centenario de la consumación de la

independencia y a la construcción del nuevo régimen político, o la inclusión de las regiones artesanales privilegiadas por la mirada de los artistas; el discurso intelectual de la exposición arrebató importancia al recorrido, con la utilización de piezas de arte popular, las cuales mostraban su relevancia en la construcción identitaria nacional a través de un lenguaje estético resignificado para la legitimación política.

Precisamente el discurso de *Facturas y manufacturas* rescató la construcción de un imaginario social en un momento coyuntural del poder político en México. Se trataba de una respuesta necesaria frente al problema de legitimidad de un estado, para reinventar y a su vez para controlar-representar a una clase social con un lugar distinto en relación al discurso del poder. Como escribió Bronislaw Baczko el imaginario es “una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva”, o, como bien explicaba Georges Balandier, “todo poder político acaba obteniendo la subordinación por medio de la teatralidad”, misma que representaba a la sociedad gobernada, en el sentido de Laura Moya, a la sociedad reconocida, con un lugar visible designado. Gracias a los elementos simbólicos que se utilizaron para la construcción del imaginario, pudo convertirse en una potencia unificadora que combinaba con au-

dacia informaciones y valores, verdad y normatividad, y sobre todo una representación simbólica del tiempo mirando al pasado; en el caso específico de *Facturas*, la búsqueda de un punto medio entre el tiempo de las tradiciones indígenas y el México rural mestizo, o bien la unificación en la que dominaría el elemento mestizo.

Baczko hace énfasis en la difusión mediática del imaginario asegurando que “el impacto de los imaginarios sociales sobre las mentalidades depende ampliamente de su difusión, de los circuitos y de los medios de que dispone”, el movimiento de artes populares no hubiera tenido el mismo efecto sin la plataforma mediática que le proporcionaron las nuevas instituciones educativas y artísticas en los años veinte; sin el muralismo y la obra pública, o sin la continuidad que se le dio como proyecto de representación plástica nacional a través del tiempo. Estamos frente a una exposición que a su vez está difundiendo-informando a través de su propio imaginario curatorial cómo se construyó ese mito-escalador de las artesanías hacia el arte culto.

Alicia Azuela estudia a fondo el proceso por medio del análisis de dos casos en momentos simbólicos importantes: pone cara a cara la celebración conmemo-

rativa de 1910 y 1921, como dos rostros de una moneda que tuvieron más relación de la que sus discursos quisieron reflejar, tanto en los espacios ritualizados, como en los símbolos utilizados en sus conmemoraciones.

En las conmemoraciones del centenario de la consumación de la independencia de 1921, el discurso buscó representar al público popular por medio de una construcción intelectual de las élites del México de los años veinte, quienes desde su imaginario y su bagaje cultural externo a las clases populares, mostraban entre líneas sus interpretaciones de la realidad mexicana; sin embargo, el resultado no fue tan accesible a las clases populares como se pregonaba, “existen algunos estudios que demuestran que finalmente las fiestas no fueron tan populares como se prometió”. Este fenómeno no es particular de México o América Latina, por ejemplo, esta circulación cultural ya se había experimentado en Francia más de un siglo antes, en la conformación de la literatura de la Biblioteca Azul por profesionales de la escritura y la imprenta, que reescribieron textos de eruditos:

La cultura folclórica, pedestal de la religión de la mayoría, estuvo profundamente ‘trabajada’ en cada

época por las normas o las prohibiciones de la institución eclesiástica. Saber si se debe denominar popular aquello creado por el pueblo o bien aquello que le está destinado es pues un falso problema. Antes que nada importa descubrir la manera en que, en las prácticas, las representaciones o las producciones se cruzan y se imbrican distintas figuras culturales.

¿Cómo lograr que se viera distinto a las artesanías tomadas por manufacturas a lo más, objetos cuidadosamente copiados por artesanos, posible promesa de desarrollo industrial mexicano? Manuel Gamio había puesto la semilla del cambio de valor en su libro *Forjando patria* al describir cuidadosamente la necesidad de incorporar la artísticidad indígena y mestiza en un proyecto cultural que rescatara los valores originarios de la cultura indígena.

Una situación muy interesante, en el mundo de las representaciones y específicamente en las exposiciones como la de Arte popular, fue la recontextualización y resignificación entonces de la obra expuesta (la puesta en escena de la pieza, del ritual de la pieza): “todos queremos admirar y aplaudir la belleza donde quiera que se halle y en cualquiera de sus formas

y en la exposición”. La ritualidad del espacio y la práctica conmemorativa contribuyeron a la recontextualización de las artesanías, pues se observaron los objetos como pieza centrales de una puesta en escena y el público los identificó como arte. Además, existía un interés económico –previo a la revolución– en la exportación y comercio de artesanías en el interior y exterior del país: “según la logística de las ferias comerciales hasta entonces organizadas, les ofrecieron tomar a consignación sus productos, y ponerlos a la venta de así desearlo”.

Por otra parte, los estudios de Azuela y Bourdieu pueden ayudarnos a entender el puente existente entre el pensamiento y la tradición intelectual del porfiriato y la posrevolución, tejidos y sustentados en las experiencias de sus actores. Artistas como Dr. Atl, Roberto Montenegro, Diego Rivera, Adolfo Best Maugard, José Clemente Orozco, Jorge Enciso, Germán Gedovius, Saturnino Herrán, Joaquín Clausell y otros, partícipes del rescate de las artesanías como arte popular, habían pertenecido de una u otra manera al proyecto artístico anterior a la revolución mexicana. Es decir, ya se había gestado un grupo joven con iniciativa artística. Dr. Atl había organizado la Sociedad Mexicana de Pintores en 1910 para participar en los

festejos del centenario, de ahí se desarrollaron alianzas y convicciones de ruptura política con el régimen porfirista, debido “al conservadurismo de las autoridades frente a su obra artística francamente nacionalista y socialmente comprometida”, y la ruptura artística considerada modernista, ampliamente estudiada por Fausto Ramírez:

Se fomentó la experimentación a partir de novedades estilísticas en boga, con el simbolismo o el impresionismo, y se enseñó el correspondiente manejo técnico y formal. Igual se vieron propuestas decadentistas propias del modernismo que en el nivel expresivo dieron prioridad a la emotividad y al subjetivismo sobre el naturalismo en la representación de paisajes y temas costumbristas.

Sumado a lo anterior, el giro intimista y expresionista que significó la práctica pictórica en exteriores de las escuelas al aire libre también revistió la pintura mural nacionalista y popular que se gestaría a partir del gobierno de Álvaro Obregón. En el comportamiento de los actores sociales en el campo artístico ya descrito pueden leerse los flujos y luchas de poder que acompañaron a otros movimientos, como a la éli-

te artística que promovió las vanguardias en Francia en el siglo XIX; o más allá a la lucha inherente al campo artístico estudiada por Bourdieu en *Las reglas del arte*, encontramos esa necesidad de legitimación, *illusio* (de institucionalización) de grupos que cambian de posición, y la consecuente continuidad o ruptura con los cánones de la tradición plástica anterior:

El productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y

reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra.

Los artistas podían apoyarse en la efervescencia europea amante del primitivismo y a la vez utilizar la *illusio* para llegar a introducir al mundo del arte culto, además de las vanguardias, con las que habían sido influidos en sus viajes a Europa, las premisas vanguardistas en las artesanías mexicanas. De manera que la aparente ruptura con el pasado porfiriano, la vinculación con el capital cultural que cohesionaba discursivamente el nuevo gobierno, podía obtener apoyo institucional del campo de poder político, y éste beneficiarse del control visual y cultural de las clases populares. •

Desde la gestación del pensamiento liberal, el problema incómodo



La presencia indígena como indicador heterogéneo territorial y cultural en países latinoamericanos fue uno de los problemas recurrentes a los que se enfrentaban los ideólogos de los estados nación. Tanto liberales, conservadores como intelectuales fueron creando estrategias de homogeneización y civilización de los indígenas, ya fuera por métodos racionalizantes como por medio de apropiaciones culturales que les obligaran a participar de una asimilación. Parte de esos métodos fue la vinculación del mito fundador nativo en la escritura de sus historias nacionales, la leyenda negra de la conquista, la mestización de los héroes libertadores, el eurocentrismo cultural y la idea de inmigración europea o norteamericano como factor civilizador. Esas estrategias atravesaron el siglo XIX y lograron adaptarse al nuevo régimen en mayor o menor medida en el discurso científico del antropólogo Manuel Gamio, con las particularidades históricas presentes en esa modalidad indigenista más socialmente comprometida e ideologizada a favor de movimientos internacionales socialistas.

Es imposible deslindar la exposición *Facturas y manufacturas* tanto de su vínculo presentista como de su relación con el pasado decimonónico. El discurso liberal, conservador y científico había creado una serie de antecedentes en el pensamiento intelectual que decían explicar la esencia de los mexicanos y la necesidad de utilizar (revalorar) las manufacturas como factor importante en la representación del mexicano. Ya lo describe Claudia Ovando Shelley, en la primera mitad del siglo XIX la artesanía no sólo representaba un indicador de buena mano de obra, sino un elemento cohesionador, una posibilidad de nacionalismo cultural.

Desde el poder, Lucas Alamán propuso la exhibición de piezas en un museo especial, en revistas como el *Seminario de la Industria Mexicana* (1841) o el *Seminario Artístico* (1844-1846)

y el *Museo Mexicano* (1844) se construyeron discursos que moralizaban a los artesanos, exaltaban su pericia mimética, y se buscaba la inversión extranjera en manufactura mexicana. También se organizaron muestras de piezas en las exposiciones industriales de 1849, como tácticas diplomáticas culturales para representar la modernidad y esencia mexicana al mismo tiempo, y a la vez garantizar la intervención gubernamental para ofrecer condiciones de factura y comercio de las mismas, por medio de la educación artesanal (la Escuela de artes y oficios fue fundada en 1843). Finalmente intelectuales de la época y registros de viajeros construyeron un retrato del México artesano similar, con excepciones como la del norteamericano George F. Ruxton; también esbozaron en sus escritos, particularmente Manuel Payno y Guillermo Prieto, los perfiles mitológicos mexicanos como: la china; el lépero; que era un símil del artesano; o el charro, en la detallada descripción de la silla de montar y el traje

campesino-rural mexicano. El desarrollo de estereotipos tiene herencia directa de estos observadores viajeros y costumbristas que dejaron su huella romántica en el discurso liberal de la época.

Por otra parte, un último elemento a considerar es la gestación de la revalorización del arte popular como arte culto anterior al movimiento de 1921, con la vuelta al figurativismo en San Carlos, la pintura que hizo Saturnino Herrán para la Escuela de artes y oficios en 1910, en la que exaltaba el mundo obrero y las artesanías: “el trabajo obrero de la construcción, y los artefactos de la cultural material de la clase baja —ollas comunes de barro— desempeñan un papel predominante en la composición”. Lo anterior deja a la discusión una visión rescatadora de la artesanía, por lo menos diez años antes del proyecto cultural posrevolucionario que sí llegaría a tener un alto impacto tanto al interior del campo artístico como del campo cultural y político mexicanos. •

Proceso creativo al interior de *Facturas*



FIG. 4.4. Edward Weston, **Dos garzas de laca de Olinalá**, 1924. Tomada de Mireida Velázquez *et al.*, *Facturas y manufacturas de la identidad, las artes populares en la modernidad mexicana* (México, Museo de Arte Moderno, 2011), 206-207.

FIG. 4.3. Fernando Leal, **Emiliano Zapata**, 1958. Tomada de Mireida Velázquez *et al.*, *Facturas y manufacturas de la identidad, las artes populares en la modernidad mexicana* (México: Museo de Arte Moderno, 2011), 99.

Al estudiar el guión curatorial inicial de Mireida Velázquez encontramos un mapa preliminar de las intenciones curatoriales que se lograron reunir en la exposición. Al compararlo con el registro de la exposición nos topamos con aquellas opiniones que no se lograron concretar. Al inicio la curadora había planeado presentar la obra de Edward Weston *Dos garzas de laca de Olinalá* (véase la fig. 4.4) en una reproducción fotomural en la entrada, es decir, como la imagen que recibiera al público; pero finalmente lo que se representó fue la pintura de Fernando Leal *Emiliano Zapata* (fig. 4.3) junto con un estudio de escultura del mismo personaje.

Esta decisión deja en evidencia la intención intelectual de la exposición propuesta por Velázquez Torres, y posiblemente la necesidad del MAM de atribuirle importancia al momento

FIG. 4.5. S.A. Judas, s.f.
Registro fotográfico de
Facturas y manufacturas por
miembros del proyecto de
investigación PAPIIT, 2010.

FIG. 4.6. Diego Rivera, **Lucila y los judas**, óleo sobre tela,
1954, acervo patrimonial. Museo de la Secretaría de Hacienda
y Crédito Público. Tomada de Mireida Velázquez *et al.*, *Facturas
y Manufacturas de la identidad, las artes populares en la modernidad
mexicana* (México: Museo de Arte Moderno, 2011), 25.

conmemorativo, al subrayar la figura de un héroe revolucionario de estrato “popular” o indígena; esa decisión se puede vincular a otra, como la apertura del recorrido con un núcleo temático: “La nueva nación y sus iconos cohesivos”.

Existieron limitaciones de tiempo que impidieron que todas las obras planeadas se concretaran para la exposición, entre ellas fotografías que Leo Matiz

tomó a Frida Kahlo, las del archivo de Miguel Covarrubias, obra gráfica de Ernesto G. Cabral.

Se generó un discurso museográfico a través de piezas artesanales, obras de autores reconocidos del campo del arte mexicano de la primera mitad del siglo XX y referencias discursivas al nacionalismo posrevolucionario. Para su producción se utilizaron los colores verde seco, naranja, amarillo y blanco en los distintos muros, lo que definió la imagen de la exposición en tanto secuencia espacial; no obstante, se adaptaron los elementos estéticos a diferentes niveles semánticos museográficos, es decir, se podían generar diversas interpretaciones espaciales: hacia la disposición tradicional de la narrativa del espacio museográfico o tal vez hacia la secuencia temática de los núcleos de la exposición o finalmente al gran entramado que cruzaba el recorrido de la crítica y la reflexión historiográficas.

Un acierto de la comunicación museográfica fue la yuxtaposición de obra de artistas consolidados junto a producciones artísticas de origen popular, lo que permitía identificar visualmente ese diálogo estético entre ambos lenguajes plásticos, que predominó a lo largo de todo el recorrido; uno de los ejemplos más interesantes lo encontramos en las figuras de cartón

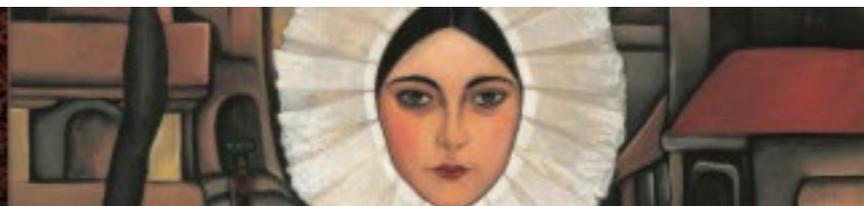
conocidas como judas, los cuales se presentaban sin autor, únicamente se especificaba que pertenecían a la colección de Diego Rivera (véase la fig. 4.5), en diálogo con una pintura de su autoría titulada *Lucila y los judas* (véase la fig. 4.6), en la cual aparecen al fondo dichos judas y otros más, como parte de una atmósfera reinterpretada por el pintor como un escenario onírico surrealista, casi terrorífico, que custodia a la modelo.

Como elementos educativos utilizados para la experiencia museográfica se encuentran las citas textuales colocadas a gran formato sobre las paredes de la exposición, las cuales connotaron ciertos aspectos críticos o propios de la época; la curadora se valió de estas citas para dar secuencia a su discurso. Se leen las voces de actores temporales como: Anita Brenner y su emotiva obra esencialista *Ídolos tras los altares*, fundada en la teoría del relativismo cultural; la alabanza que hizo Henríquez Ureña del Método Best; o Diego Rivera legitimando a los Judas; o a Mardonio Magaña, el Dr. Atl refiriendo la moda de los objetos de factura popular casi inconsciente en distintas clases sociales. Asimismo, también contó con aspectos más definidos como la asociación sensual de la tehuana, escrita por Mathieu Fossey en 1837; la referencia a la construc-

ción de la mexicanidad en el charro y la china de Pérez Monfort; o la cita de J. C. Orozco, que era la más fuerte de toda la exposición: “somos nosotros los primeros responsables de haber permitido que se haya creado y robustecido la idea de que el ridículo ‘charro’ y la insulsa ‘china poblana’ representan al llamado ‘mexicanismo’”; afirmación que fue motivo de queja entre los visitantes. Pero también se leen intelectuales más cercanos a nuestro tiempo como James Oles, Octavio Paz y Oliver Debroise.

Otro elemento de gran importancia fueron las cédulas de obra, en las cuales hubo gran contraste entre la información de las obras de artistas reconocidos y la información de la obra de las colecciones de arte popular. La mayor parte de la obra del segundo acervo fue descrita como anónima, “autor desconocido”, y no contaba con referencia de zona cultural o época específica, sólo se proporcionaban datos de materia prima y correspondencia a cierta colección. Hubo un vacío de información evidente, lo cual se pudo constatar en los comentarios del libro de visita. El elemento ritual tuvo un papel preponderante en el ejercicio del poder simbólico museográfico, es decir, la interacción con las piezas artesanales dentro del museo no sólo atrajo por la connotación artística de

las mismas, sino también por la experiencia estética frente al imaginario del “mexicano artista”, ese diálogo con el discurso oficial “aceptado” de la identidad mexicana. Ese era el “riesgo” de la inclusión de piezas artesanales, son tan atractivas en su factura en sí, que los visitantes podían perderse en la técnica, el tamaño, la curiosidad, el color, la materia y demás detalles. No era sencillo para la curadora dirigir la atención hacia un discurso intelectualizado. Si bien su postura ante las artesanías como objetos anónimos podría considerarse como una reproducción del propio discurso de las artes populares, es importante aclarar que la curadora quería retratar el momento histórico de la apropiación de las artesanías como arte mexicano, en ese sentido las piezas se expondrían con la misma información con la que se habían expuesto en los años veinte y treinta. •



En el catálogo se incluyen textos de Teresa Vicencio (directora del INBA) y Osvaldo Sánchez (director del MAM), además del principal patrocinador, Enrique Castillo Sánchez Mejorada (presidente de IXE), quien hizo una presentación breve y nacionalista sin dejar de promocionar su asociación bancaria: “en IXE sabemos que existe una mejor manera de hacer las cosas”.

Por otro lado, se incluyen los estudios de reconocidos especialistas en arte popular mexicano. El de Ana Garduño, “El elitismo del arte popular”, y el de Karen Cordero, “La invención del ‘arte popular’”, entrelazaron la problemática histórica de la conformación de las artes populares tanto en el discurso como en la práctica artística posrevolucionaria, llevada por elites cultivadas al ámbito cultural nacionalista. La primera autora se centra en los juegos de poder en escena y sus relaciones internacionales con estéticas de vanguardia, y la segunda se enfoca en una gestación previa al obregonismo, que conecta el régimen del porfiriato con el México de los años veinte mediante políticas revalorizadoras del arte popular. El artículo de Mireida Velázquez siguió de

cerca la intención curatorial, apoyándose en la historia de la legitimación revolucionaria, en el sentido de la conmemoración de 1921, en los juegos de poder entre artistas y políticos que hubo en la época, y en la estética vanguardista que retomó elementos del movimiento del arte popular. El artículo de Ricardo Pérez Monfort es una síntesis histórica de la manera en que fueron apareciendo los ahora estereotipos nacionales del charro, la china, la tehuana, como símbolos emblemáticos de la cultura popular mexicana (parte del siglo XIX y la consolidación de la identidad “típica” en la primera mitad del siglo XX). Finalmente continúa un extenso artículo que desglosa la exposición en 11 núcleos descriptivos de obra; y un apéndice documental en el que se presentaron fragmentos documentales de la época, impresos en *Artes populares* (1932), *Mexican Folkways* (1930), *The Freeman* (1923), *Scribner* (1918); y por último una bibliografía a la que sigue la versión completa de los textos en inglés, en poco menos de una tercera parte del catálogo (ahí no se incluyeron imágenes). •

Cómo se vio *Facturas y manufacturas*



Estudiar la recepción de la exposición *Facturas* no ha sido el objetivo primordial de esta investigación, ya que no participamos en el registro de la reacción del público en el momento de exhibición. Sin embargo, somos conscientes de su importancia en el fenómeno conmemorativo de las exposiciones del bicentenario, y por esa razón decidimos utilizar las fichas de encuesta que realizó el museo y las herramientas de análisis disponibles en este breve apartado.

Partimos del entendido de que el público que asistió a la exposición lo hizo en circunstancias determinadas por factores como: la decisión propia u obligada de visita al Museo en la fecha y hora determinadas, el ir acompañado o solo y el clima y la sociabilidad que experimentó durante el recorrido; sin embargo, también influyó si poseían el capital cultural y artístico para interpretar la exposición en uno u otro sentido, en las palabras de Bourdieu, este público produjo su propia recepción respondiendo a su propio *habitus*.

Uno de los elementos que influyó en la recepción de la exposición fue la ubicación y trayectoria cultural del museo que la albergó. El Museo de Arte Moderno está ubicado en el circuito museístico Reforma-Chapultepec, un espacio cultural bastante concurrido por el lado del castillo Chapultepec, pero visitado en menor medida por el lado del MAM. Es un museo que usualmente atrae público de la ciudad de México del círculo vinculado al mundo del arte conceptual y al arte moderno, aunque es accesible para otro tipo de sectores. En el caso de esta exposición hubo visitantes no sólo locales, sino también de otros estados: el Estado de México, Michoacán, Jalisco, Aguascalientes, San Luis Potosí, Chihuahua, Querétaro, Guanajuato, Monterrey, Puebla, Baja California, Veracruz, y ex-

Cuadro 4.1. Ejemplo de ficha utilizada por el equipo del MAM para el registro de la opinión de los visitantes. Escaneo realizado por las autoras del artículo.

Gráficas elaboradas por Susi Ramírez Peña a partir de la base de datos construida por las coautoras de este ensayo, tomadas de las fichas de comentarios de la exposición *Facturas y manufacturas*.

tranjeros de Ecuador, Colombia, Argentina, Estados Unidos, Perú, Italia, Francia, Hungría, Escocia, Paraguay, Australia, Canadá, Estonia y Alemania. Lo que hace pensar que el tema era atractivo en sí para un amplio público.

Gracias al equipo de difusión del MAM pudimos consultar las fichas de encuesta promovidas por la exposición *Facturas y manufacturas* (véase el cuadro 4.1) que han sido otro eje para esbozar la respuesta del público. Sin embargo no tuvimos participación directa en su aplicación o diseño, por lo que consideramos que el análisis que podemos hacer de ellas es limitado, además de que contamos con la dificultad de saber su representatividad en el total de visitantes a la exposi-

ción durante los ocho meses que duró la muestra. A pesar de lo anterior, las fichas nos proporcionaron datos de la fecha de visita, nombre, lugar de origen, edad y profesión de los visitantes; incluyeron tres preguntas, cada una para calificar la exposición, el espacio y los textos de sala, además de un recuadro abierto dedicado a las sugerencias o comentarios, mismo que nos permitió obtener información cualitativa del puño y letra de los visitantes.

Las gráficas aquí presentadas son una recopilación de datos obtenidos del libro de comentarios. Decidimos enfocarnos exclusivamente en los cuatro primeros meses: abril, mayo, junio y julio, ya que en su totalidad son los que reúnen la mayor cantidad de público en la exposición (en mayo y julio encontramos mayor número de fichas de encuesta), a su vez en ellos se concentra el material con el contenido necesario para aproximarnos, a partir de diferentes criterios, al perfil del visitante y la respuesta que generó la exposición en éste.

Iniciamos con la descripción del origen de los visitantes, ya fuera nacional de la ciudad de México, de otras ciudades de la República mexicana, o extranjeros; por edades divididas en rangos escolares y después en décadas; y finalmente por ocupación, relacionándolos con el quehacer artístico, analítico y curioso.

Así descubrimos que muchos defensores la visitaron, pero también foráneos (véase el cuadro 4.2), que el público de *Facturas* fue principalmente joven, entre los 16 y 29 años (edad escolar y de socialización constante, véase el cuadro 4.3), y que más del 50% de los visitantes eran estudiantes, seguidos por los profesionistas o trabajadores que no tenían ocupación relacionada directamente con el arte o las ciencias sociales (véase el cuadro 4.4).

Atendiendo las tres preguntas cerradas al público, encontramos que el público benefició los tres rasgos a calificar casi homogéneamente, sobre todo en la exposición en general y el manejo del espacio y el diseño en el museo (véase los cuadros 4.5 y 4.6).

Sin embargo, si vemos la dedicada a los contenidos de texto y consulta, el público no privilegió la categoría “Muy estimulante”, prefirió la de “Interesante” e incluso se deja ver un crecimiento en la de “Aburridos” y “Deficientes” (véase el cuadro 4.7). Esto también se reflejó en las preguntas abiertas.

Del espacio para hacer comentarios o sugerencias encontramos que los visitantes admiraron la exposición, pero a la vez no dejaron de criticar aspectos de la muestra (véase el cuadro 4.8).

En el rubro positivo (véase el cuadro 4.9), hubo la tendencia a agradecer la belleza de la exposición en menos de un renglón o con dibujitos felices, sin mucha reflexión al contenido, acción que clasificamos de

“exposición general”; de ahí le siguió el gusto por las piezas o los artistas consolidados en el imaginario, a ese lo denominamos “Contenido de obra o artista”, para terminar en la admiración al trabajo curatorial, principalmente en los textos de apoyo a la museografía.

Sin embargo, las quejas o comentarios negativos fueron mucho más complejos en su composición. La atención giró en torno a los textos del recorrido (véase el cuadro 4.10): por un lado los de sala, o la ausencia de información en folletos (37%), pero por otro podemos ver la fuerza que tuvo el tema de las fichas o cédulas de obra, tanto en el ámbito curatorial, con el 14% para reclamar la falta de información de las piezas (origen geográfico o cultural, tiempo de factura, etc.), como en el ámbito museográfico, por la colocación de las fichas casi al nivel del piso (16%). Le siguieron la falta de interacción en la exposición (música, objetos para tocar) y el caso de los vigilantes (casi siempre en el caso de adolescentes), que no les dejaban disfrutar el recorrido y los regañaban.

A continuación presentamos algunos casos de opiniones positivas y quejas en aspectos específicos. En el primer apartado positivo se sentían orgullosos al ver las piezas: “Felicidades. ¡Qué elegancia! Hacía mucho tiempo que no me sentía orgullosa de ser mexicana. Gracias por esta exposición”, o por otro lado decían que ayudaba a entender su identidad: “Esta expo realmente es bella ya que al conocer nuestras reliquias regionales simbolizan nuestra mexicanidad y nos orgullecen de nuestro México”. Por otra parte, las quejas giraban en torno a la museografía: “las cédulas al nivel del piso son una falta de respeto y consideración al público de la tercera edad. Los ancianos no pueden arrodillarse en cada obra”, o el choque ideológico con las frases en muro: “Señores, ¿a quién se le ocurre anotar la expresión estúpida de José Clemente Orozco?, yo admiraba su obra, ahora ya no”, o de la falta de información técnica en cédulas: “Me gustaría que hubiera más información de dónde son las piezas de que parte de la República”.

Por otro lado pudimos observar también las necesidades del público de acuerdo con su edad y a su nivel de escolaridad, un joven estudiante de secundaria escribía: “Somos alumnos de secundaria, no entendimos todas las obras pero ‘está bien chido’”, o

“Aunque bine a fuersas me gustó la exposición” o las interpretaciones seudohistóricas: “una expo bastante vacía y europea, criolla, no mexicana”. Hubo quien sugirió cambios museográficos: “El museo está interesante pero aparte de guías, necesita música para ambientar la visita y tal vez más sillas en cada una de las salas para la gente cansada”.

La persona que expresó una opinión más similar al discurso de la curadora fue una socióloga: “Una buena exposición a cerca de como se ha ido transformando la identidad del mexicano, aunque falta hacer énfasis en la situación actual del país en cuanto al cambio de identidad”, y otro caso criticó su labor conceptual:

A pesar de ser una interesante recopilación de íconos del pasado artístico de nuestro país, es latente la falta de organización de manera cronológica y una conceptualización tanto de los textos como de las obras. La percepción estudiantil y académica no refleja por sí sola el éxito del montaje.

Los extranjeros agradecieron haber visto a Frida y a Diego, lo hermoso de las piezas de arte popular, y en un caso solicitaban más traducciones al inglés. Al-

gunas fichas presentan dibujitos o letreros creativos en la parte del comentario.

También nos encontramos con respuestas más espontáneas y gráficas que no siempre respondían al espacio e intención de la ficha, sino a un espacio en blanco que podía ser utilizado para la libre expresión, el caso se repitió constantemente en los registros de menores de 20 años o en registros en blanco.

Podemos vislumbrar que las opiniones se concentraron en la estética de las piezas, la sensación de que eso era la identidad nacional y la emotividad que eso provocaba, o en quejas de aspectos museográficos que molestaban; pero no en el discurso curatorial.

Una explicación a la resistencia al discurso curatorial de la exposición podría relacionarse con el gusto inmerso en el capital cultural del público mexicano, gracias a diversas experiencias de inserción artística del arte popular; principalmente el caso de la educación pública, difusora de la historia oficial consensuada en un sentido simbólico entre el poder político y la sociedad mexicana por más de setenta años. Este gusto

del público funcionó como uno de los principales elementos museográficos no explícitos de la exposición, como elemento ritual profundamente histórico y estetizante. El rol que jugó este capital cultural, en la interpretación de la exposición como una muestra de “lo mexicano” y lo hermoso de las artesanías, deja ver un gusto predeterminado en el público por la temática, y probablemente esa situación limitó su apertura a otra lectura de las artes populares como un fenómeno de poder, de creación de sentido y de legitimación política en México. Bourdieu refiere cómo en muchos casos el público busca la obra de arte con un interés inconsciente y premeditado por su gusto (a la vez determinado por su experiencia y capital cultural), y al hacerlo comprueba que le gusta aquello que anteriormente ya le gustaba. Por consiguiente, le desagrada lo que no estaba previsto en su expectativa de ese encuentro milagroso con la obra de arte. El caso del arte popular tenía una posibilidad más amplia de recepción, pues los objetos expuestos son más accesibles en la cotidianidad. •



Algo similar sucedió con los seis reportajes que encontramos en línea. El primero fue publicado por la revista *Opción* el 9 de abril de 2010 (al día siguiente de la inauguración), el texto inicia con los nombres de artistas (Rivera, Kahlo, Izquierdo, Chávez Morado, Anguiano, Montenegro, Mérida, Beloff etc.) cuyas obras estuvieron expuestas en *Facturas y manufacturas de la identidad*. Eso llamó mucho la atención, el reportero deseaba destacar de la exposición el vínculo con el artista, y lo mantuvo a lo largo del texto, con breves menciones a la exposición de 1921. Más adelante señaló la presencia de Osvaldo Sánchez en la inauguración y sus palabras: “la exhibición busca reivindicar el papel que el arte popular mexicano tuvo en el devenir estético de la modernidad en México”.

Un artículo publicado en línea el 20 de abril del mismo año, en el blog MX DE, cuya entrada estaba dedicada a exposiciones, inició quejándose de otra exposición que se le recomendó ampliamente. Agradecía la presencia de Zapata y los judas entre otras piezas (véase las figuras 25 y 27), sin embargo el contenido crítico de la exposición no fue percibido: “es un recorrido interesante a través de las tradiciones de México, ayudándonos a conocer la forma en que se viven las costumbres en otras partes del país”. El 13 de abril *Art history seminario*, presentó una descripción resumida de los 11 núcleos temáticos presentados en la página de la exposición del MAM, sin ningún comentario de visita.

Los comentarios más interesantes en cuanto a contenido fueron publicados en prensa, en *La Jornada* y *La Jornada de Oriente*; el primer caso fue publicado el 14 de junio de 2010 bajo la firma de Mery MacMasters y abre con una imagen del espacio dedicado a las tradiciones en torno a la muerte que aparecían en la exposición: “*Las vírgenes locas*, de José Chávez Morada, expresó

que la detonación viene de un país que ‘no acepta la multiculturalidad y multiétnicidad [...] eso aparte de la belleza innegable del arte popular’ según palabras de la curadora”. No es sino hasta medio artículo que se menciona el discurso curatorial de Velázquez, tanto desde el momento histórico como sobre la preocupación estética y la construcción de estereotipos, cerrando con un hincapié en las piezas de Best Maugard, *Lucía y los judas* de Rivera, o la obra de Alfonso X. Peña. A grandes rasgos fue un artículo descriptivo que dio mayor importancia al aspecto de difusión cultural e histórico de la exposición. El segundo artículo, publicado el 22 de julio de 2010 en *La Jornada de Oriente* inicia quejándose de la exhibición de Zapata en Morelos en el Castillo de Chapultepec, por la forma en que se abordó con “desprecio” la figura del caudillo, “insulto a nuestra propia inteligencia”; por lo que refiere haber visitado el MAM y sorprenderse agradablemente por “la temática y museografía”. El autor de este artículo, Israel León O’Farril, fue el único que logró describir el objetivo discursivo de la exposición:

Explica la forma en que los artistas plásticos colaboraron de manera activa a la formación del nacionalismo mexicano, primero a través de un discurso

derivado de las ideas de Sierra, Molina Enríquez, Vasconcelos y de Gamio, y más adelante, aprovechando el trabajo artesanal del que abunda en nuestro país y generando expresiones propias.

El autor destacó el espíritu crítico de la exposición, agradeciéndola: “El espectador puede formarse una idea clara de los objetivos del poder con respecto a los elementos de lo que nos han dicho que es lo nacional, de su manipulación en pos de intereses de grupo.” Fue refrescante haber encontrado este artículo, y a la vez es significativo que fuera el único de los seis. Finalmente en la red encontramos otro artículo en *Globedia*, publicado en la red el 1 de diciembre de 2010, que también inició con palabras de entrevista a Velázquez; la curadora expresaba la necesidad de revalorar la herencia cultural y artística en México: “estamos estancados y seguimos siendo concebidos, tanto al interior del país como en el extranjero, a partir de esas imágenes del charro y la china poblana”; y finalmente en la misma entrevista, Velázquez señaló tanto los estudios que formaron parte del catálogo como la falta de atención en las colecciones de arte popular mexicano en la actualidad. •

Conclusiones



El objetivo de *Facturas y manufacturas de la identidad* fue presentar la construcción del imaginario unificador de la nueva nación posrevolucionaria, partiendo de las artesanías del centro bajo y occidente de México y mediante la resimbolización del arte popular y la invención del “mexicano artista”.

En esa construcción simbólica se evidenció la apropiación de las artesanías por el campo artístico y el poder político, gracias a la coyuntura social que siguió a la lucha armada. La integración del arte popular al discurso nacionalista tuvo un papel unificador, pues se le dio un valor identitario vinculado a la “innata” sensibilidad estética descrita por Manuel Gamio. De igual manera, la muestra reitera cómo este tipo de arte generó y proyectó una imagen artística pacificadora en el escenario internacional a través de la figura del charro, la china poblana y la tehuana.

La exposición abarca de los años veinte a los años cuarenta, con referencias ocasionales al imaginario liberal republicano y al mito fundador, y termina con el desgaste icónico del estereotipo popular en los años cincuenta. El manejo del tiempo que presenta la curadora está enfocado en el pasado fundador de la historia de bronce, partiendo de la *Exposición nacional de arte popular* en 1921, seguida de un proceso de reconocimiento y consolidación del arte popular que promovió el nuevo régimen político. A la vez, el contenido visual expuesto en las artesanías sostiene relaciones con elementos de la guerra de independencia, de la religiosidad católica, los íconos republicanos y, finalmente, las imágenes publicitarias con el cromo mexicano emparentado al WASP en los años cincuenta (ver fig. 4.7). Este uso del tiempo, como expresaron Laura Moya y Margarita

FIG. 4.7. Eduardo Cataño, *Artesanía mexicana*, óleo sobre tela. Colección Familia Alducin, 1950. Tomada de Mierdica Velázquez et al., *Facturas y manufacturas de la identidad, las artes populares en la modernidad mexicana* (México: Museo de Arte Moderno, 2011), 215.

Olvera, es una construcción y resignificación de una memoria cultural que corresponde a “los recuerdos ya institucionalizados”, una construcción crítica del pasado facilitada por la distancia temporal y más aún por la alternancia política, y (la crítica es dirigida al discurso de la historia oficial) actualizada en la escena conmemorativa gracias al capital cultural educativo y a los estereotipos del mexicano aún vigentes.

En la exposición predominaron los elementos alusivos a la imagen de una nación colectiva y anónima, que quitó importancia a la historia patria. Observamos desde las imágenes del pueblo (profundamente devoto o partícipe de la revolución), cómo la reproducción en fotomural del Cuerpo de Rurales del archivo Casasola, e incluso la presencia de utensilios de cocina en la instalación del mercado, todos fueron representantes del México rural como un todo silencioso y homogéneo; y a la vez también se muestra cómo el mexicano construido como estereotipo llegó a tener una imagen comercial en charolas de cerveza, un ícono vistoso y exótico.

La curadora repitió patrones de representación de la artesanía popular como arte anónimo y descontextualizado de su zona cultural de origen, lo que decepcionó al público interesado en el tema. Así que las

piezas artesanales restaron importancia al discurso por sus cualidades estéticas y la propuesta curatorial no logró renovar las formas tradicionales de exhibición del arte popular; ni del revisionismo histórico, pues su nivel de crítica se limitó al juego de poder entre los actores artísticos y políticos del periodo.

La exposición dejó al espectador una lectura de cómo las artesanías fueron recontextualizadas para darles el nivel de arte popular. No obstante, su análisis permitió leerla como una nueva puesta en escena en el Museo de Arte Moderno, durante el periodo conmemorativo del 2010, que la transformación curatorial llevó de ser una propuesta conceptual de crítica historiográfica a ser una presentación conmemorativa que intentó criticar la memoria oficial —desde sus objetos simbólicos y sus héroes—, justo en el momento que el campo político era gobernado por la alternancia, es decir, precisamente en otra coyuntura política.

Al igual que otros investigadores, la curadora se encontraba inmersa en las dinámicas de poder en el campo intelectual y el momento conmemorativo de la exposición. El discurso curatorial de *Facturas* nos permite ver cómo los especialistas en el tema y el Museo de Arte Moderno recrean las lecturas de las artes populares y asignan sus propias interpretaciones

del fenómeno, resaltando y omitiendo los elementos que consideran o no pertinentes. Al recrear esa lectura la curadora intentó vaciar el contenido semántico de las obras y objetos expuestos para darles un “nuevo” sentido, que le permitiera sostener su discurso y su posición en el campo intelectual del arte contemporáneo. Sin embargo, esa imposición simbólica no logró resignificar el conjunto de obras, lo que generó diferentes interpretaciones por parte del público.

Probablemente no existían las condiciones apropiadas para que un discurso así fuera atendido y aceptado. Tal vez es el momento de preguntarnos si la carga simbólica del discurso nacional oficial, precedente por más de medio siglo de difusión y reiteración en distintos niveles del estado mexicano, realmente podía ser recompuesto o repensado desde las conmemoraciones nacionales, y en este caso desde una exposición como *Facturas y manufacturas*.

Las conmemoraciones de 2010 estuvieron rodeadas de un ambiente de inestabilidad entre los dirigentes culturales encargados del macroprograma conmemorativo. En parte por la debilidad del régimen de la alternancia para manejar el simbolismo conmemorativo, por el problema político de legitimidad que tuvo el nuevo presidente electo en 2006; y por otra parte

por la sensación de vacíos de poder en la estructura ideológica general del mismo. Lo anterior permitió una efervescencia crítica y temática desde distintos espacios intelectuales que no recibió censura alguna, al final de cuentas, era mejor que se hiciera “algo” a nada; “los historiadores profesionales, académicos, reclamaban su participación ‘incluyente y plural’ –tal es el *leitmotiv* del ‘auge de las comisiones’– en la organización de los festejos”.

Al tiempo que se exhibió *Facturas y manufacturas de la identidad*, hubo otras exposiciones ligadas temáticamente. Por ejemplo, en el Museo de Culturas Populares de Coyoacán se presentó *Imágenes de una historia. Estampas de lo popular mexicano* a partir de junio de 2010, esta exposición presentaba obras de arte popular actual e históricas pertenecientes a colecciones como el INEHRM, Soumaya, CNDPI Casa Risco y Centro Cultural Fabela, pero el discurso no hacía crítica alguna a las artes populares, ni a su uso por parte de los grupos de poder. Por otro lado el Museo de Arte Popular exhibió, en abril del mismo año, una muestra de trajes, *México vestido de tradición* de la colección María E. Zuno de Echeverría, sin intención curatorial que superara la descripción. Más tarde, en septiembre del mismo año presentó *Villa y Zapata. Una iconografía re-*

volucionaria, la cual tenía un discurso curatorial que presentaba la evolución de la imagen de estos dos héroes como íconos populares a través de documentos, fotografías y objetos. Aunque esta última exhibición sí puede ser vinculada a la que aquí nos ocupa, *Facturas y manufacturas* se distinguió por su pluralismo histórico y estético en un momento crucial de diálogo entre la artesanía y el arte culto mexicano.

Al final, la pregunta quedó en el aire: ¿tenemos o no parte de esa esencia de arte popular? *Facturas y manufacturas* intentó proyectar una crítica a la construcción identitaria nacional desde las artes populares, develando el proceso intelectual que les dio el papel de esencia mexicana. Al hacerlo permitió un acercamiento plural al pasado, creando distancia de la historia oficial priista que no obstaculizaba el discurso del partido en el poder. Sin embargo, al exponer las piezas y los objetos idealizados por un público diverso y en su propio *habitus* sólo logró ser aceptada como una exposición sobre la identidad mexicana. •

*La Revolución Mexicana en el espejo
de la caricatura estadounidense*



La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense



Una exposición alternativa en el escenario de las conmemoraciones de los 100 años de la Revolución

Argelia Ortiz y Laura Nallely Hernández

En el año 2010, el campo simbólico de las exposiciones de temática nacionalista fue muy amplio debido a las celebraciones del bicentenario de la Independencia y centenario de la Revolución. Inevitablemente, el consumo cultural giró en torno a esta conmemoración; según el reporte de las actividades emitido por el Gobierno Federal, se realizaron 2,435 acciones que abarcaron actos cívicos, publicaciones, espectáculos, concursos, series de televisión, películas e, incluso, una telenovela.

Como parte de las exposiciones celebratorias se presentó *La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense* en el Museo de Arte Carrillo Gil, del 6 de octubre de 2010 al 20 de marzo de 2011. El presente ensayo dedicado a la exposición consta de dos partes: en la primera se hace un análisis de las caricaturas que integraron la muestra y, en la segunda, se aborda la museografía de la exposición. •

Los símbolos y la retórica de la imagen de las caricaturas satíricas estadounidenses alusivas a los movimientos de la Revolución Mexicana



Los estudios sobre las conmemoraciones de las revoluciones han sido tema del interés de los investigadores de las ciencias sociales y humanidades desde años atrás. En el caso de México, los estudios sobre las celebraciones de los movimientos armados tomaron más fuerza en torno al año 2010. En esta tesitura, Laura Moya y Margarita Olvera, en su artículo “Conmemoraciones, historicidad y sociedad”, identifican cuatro líneas de investigación susceptibles de agruparse en los siguientes puntos:

1. “La invención de la tradición” de los rituales conmemorativos
2. El desvanecimiento de la memoria colectiva dominante
3. Las identidades sociales multidimensionales
4. Las representaciones de la identidad de los patrimonios internacionales y/o locales

A estos enfoques referidos por las investigadoras, en el presente estudio se agregaría uno nuevo: el estudio de las exposiciones que abordan los movimientos sociales de la Revolución Mexicana, en el contexto de las celebraciones de su centenario en el año 2010.

En el caso de las caricaturas políticas de la exposición que se analiza, éstas muestran predominantemente posiciones en contra de los actores sociales que participaron en la gesta de la Revolución Mexicana y que, en su mayoría, han sido erigidos desde el discurso oficial como héroes nacionales. Es oportuno hacer notar que la muestra permanece fuera del marco de los imaginarios colectivos de las conmemoraciones oficiales que parten del estado. Resulta excluyente al ámbito de la tradición del “pasado imperativo”; es decir,

no corresponde a “la conmemoración en su forma clásica, nacional”, tampoco a un modelo de imaginario social impuesto desde las instancias oficiales, sino que muestra otra arista muy diferente: la que publicaron las editoriales de los medios impresos estadounidenses mientras ocurrían las pugnas políticas y las guerras internas en México. Cabe señalar que fue hasta el año 1920 cuando el movimiento armado fue nombrado oficialmente como Revolución Mexicana, durante el gobierno de Álvaro Obregón.

Podría decirse que la exposición de la caricatura estadounidense sobre la Revolución Mexicana se encuentra dentro de las conmemoraciones alternativas de corte documental ya que, por un lado, representó como discurso dominante una visión que se opone al imaginario colectivo de las conmemoraciones oficiales en México y, por otro, se basó en una selección de obras que fueron publicadas entre los años 1911 y 1928 en periódicos y revistas.

Para esta investigación, en primera instancia, se compromete el estudio de la exposición en el marco

de las conmemoraciones del centenario de la Revolución Mexicana, el complejo simbólico que se desprende de los contenidos montados y los imaginarios colectivos representados a través de la muestra.

Eugenia Allier y José Carlos Hesles, en su artículo “Las vísperas de las fiestas del bicentenario en México”, ponen en la mesa del debate la gran contradicción que le tocó experimentar al grupo político del PAN cuando estaba en la presidencia. Las causas se derivan de la ideología y del entramado simbólico de las conmemoraciones de la Independencia y la Revolución, que desde sus orígenes están más ligadas al PRI y PRD, partidos que en 2010 ocupaban los lugares de la oposición. Estos investigadores afirman que es en las celebraciones donde se puede estudiar de mejor manera la configuración de los imaginarios sociales y las identidades: “[...] Las conmemoraciones son procesos privilegiados para analizar fenómenos como la formación de ‘comunidades imaginarias’, la ‘invención de la tradición’ y, en fin, las ‘ilusiones identitarias’.” •

Los imaginarios colectivos propios y ajenos: las miradas de los otros a través de la lupa de la caricatura política



Desde su origen, la caricatura política ha sido un instrumento utilizado para legitimar o deslegitimar a personajes y grupos de la esfera política. También ha servido para cuestionar y poner en duda a figuras públicas y sistemas económicos. En los años treinta del siglo XIX, Honoré Daumier se dio a conocer como caricaturista en *La Silueta*, publicación francesa que criticaba al rey y al clero. Por otro lado, los artistas norteamericanos se nutrieron de los dibujos satíricos procedentes de Inglaterra y Francia. En México, es en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la caricatura política vivió una primera etapa de auge.

Orlando Figes y Boris Kolonitskii, en su trabajo “Interpretando la revolución rusa”, hablan de los efectos que pueden alcanzar las caricaturas políticas en los cambios históricos del siglo XX, poniendo como ejemplo la influencia de este medio en el desprestigio de la clase monárquica y el sistema económico en la Rusia zarista en el contexto preliminar a la revolución y a la caída del antiguo régimen de ese país.

Las caricaturas no necesariamente aluden a la realidad de los acontecimientos históricos. No obstante, lo que resulta más claro es que sí representan las posiciones políticas de personajes, grupos y editoriales estadounidenses en la medida en que permiten dilucidar algunos aspectos sobre la historia de la caricatura política en el periodo abordado, su faceta de evolución en el plano iconográfico y, por último, sus funciones dentro de las posiciones políticas de poder durante el movimiento armado en el contexto internacional. En estos tres aspectos se puede comprender mejor en su dimensión documental.

Vemos que a través de las caricaturas, los imaginarios sociales que se traslucen provienen desde posiciones de poder. Esto como consecuencia de la afectación de sus intereses eco-

nómicos y políticos a causa de las guerras en México. En ese entonces, había cuantiosas sumas de capitales estadounidenses invertidos, principalmente en minería y petróleo. Los empresarios y políticos extranjeros de alguna manera visualizaban sus posibles pérdidas a causa de la inestabilidad política. Por ello, era de esperarse que exteriorizaran su rechazo hacia este escenario por medio de la caricatura política como una modalidad de deslegitimación de lo que ellos interpretaban principalmente como desorden social.

En los años que circundan a la Revolución Mexicana, el estadounidense William Randolph Hearst, prominente empresario del periodismo sensacionalista norteamericano, era dueño, junto a su familia, de 350,000 hectáreas al norte del país, además de un firme partidario de las políticas expansionistas. A principios del siglo xx, Hearst era dueño de 28 periódicos que llegaban a las ciudades más importantes de Estados Unidos. Este es un factor importante a considerar en la construcción de los imaginarios sociales procedentes del exterior, los cuales, en este caso, crean una imagen negativa de la lucha armada en México.

Los símbolos que se difunden en las caricaturas estadounidenses se despliegan en tal periodo. Las imágenes que integran la exposición muestran un Méxi-

co bárbaro, lleno de cadáveres y líderes sucios, chaparros, grotescos y con sed de sangre y muerte. De los dirigentes, Francisco Villa es quien aparece un mayor número de veces.

Un elemento constante es el estereotipo iconográfico del mexicano de estatura pequeña, con sombrero de ala ancha, botas y pistola; otras veces lleva puñal o machete en mano. Es caracterizado, por medio de trazos y acotaciones verbales, como flojo, iracundo, violento e incivilizado. Esto remite a la denominada “leyenda negra”; al respecto, Alicia Azuela afirma que: “se construyó en la Europa de los siglos xvi y xvii como arma de propaganda contra la hegemonía española en las guerras coloniales” Al ser España el país que conquistó México, sus supuestos defectos se sumaron a los de los habitantes de los pueblos prehispánicos, que fueron vistos como salvajes. El estereotipo que aquí se encuentra se aleja abismalmente del modelo de héroe construido desde el imaginario oficial mexicano.

El Tío Sam es la figura que aparece como héroe. Probablemente, esta iconografía del estadounidense heroico materializada en él conserve algún tipo de relación con el imaginario colectivo que se desprende del Destino Manifiesto, que entre otras cosas refiere a

una superioridad racial de los migrantes europeos WASP (*White, Anglo-Saxon and Protestant*, “blanco, anglosajón y protestante”) y a la divina encomienda de llevar su civilización a otras culturas del mundo. Albert Weinberg ha señalado también la existencia de un conjunto de fuentes doctrinarias asociadas de una u otra manera con los objetivos de expansión territorial:

El expansionismo norteamericano como un “ismo” o ideología, cuyo contenido puede ejemplificarse —aunque no se agota— en las ideas del Destino Manifiesto. La ideología de la expansión norteamericana es un abigarrado cuerpo de doctrinas de justificación. Incluye dogmas metafísicos sobre cierta misión providencial y “leyes” casi científicas relativas al desarrollo nacional, conceptos sobre el derecho nacional e ideales de deber social.

Según el curador Juan Manuel Aurrecoechea, “la idea de la exposición era llamar la atención sobre un fenómeno político y cultural que se dio durante la gesta revolucionaria, ya que la caricatura no sólo fue testigo de los acontecimientos, sino actor importante y vocero de los poderosos intereses estadouniden-

ses en México” y, por otra parte, “se trató de mostrar cómo se construyó, en un momento de insurrección popular, un imaginario racista que sería determinante en las relaciones entre México y los Estados Unidos, no sólo en términos puramente raciales, sino de una supuesta superioridad de una ‘civilización’: los ‘modernos’, ‘progresistas’ y ‘democráticos’ Estados Unidos, sobre México y lo mexicano”.

Por otra parte, en la exposición también se mostraron seis caricaturas publicadas en *Regeneración*, periódico en el que colaboraron los hermanos Jesús, Ricardo y Enrique Flores Magón, quienes entre noviembre de 1912 y marzo de 1913 estuvieron en la cárcel acusados, junto con otros colaboradores de la publicación, de una supuesta violación de las leyes de neutralidad estadounidenses.

Regeneración, órgano de los revolucionarios anarquistas, reprodujo caricaturas de Ludovico Caminita, Barnett y Johnson, publicadas en *Los Angeles Daily Tribune*, *Social Democracy* y *Chicago Herald*. Estas caricaturas son una excepción en la muestra, ya que tratan de entender a la Revolución Mexicana y mostrar las causas sociales que la rodean. •

Tres puntos de análisis en la exposición



En este ensayo se abordan tres constantes que forman parte de la propuesta teórica de los estudios sobre imaginarios sociales que integran estos trabajos: 1. la construcción conceptual del tiempo; 2. los símbolos que se despliegan en torno de la patria, y 3. los símbolos contruidos respecto a los actores sociales participantes en la Revolución Mexicana, que pueden aparecer como héroes o antihéroes

La configuración del tiempo: caminos hacia la movilización de sentidos

Laura Moya y Margarita Olvera, en su artículo “Conmemoraciones, historicidad y sociedad”, plantean tres categorías de tiempo vinculadas con el pasado en el contexto de los estudios de la celebración de las revoluciones. Estos conceptos son: continuidad, atemporalidad y parcialidad. Los dos primeros corresponden más a los escenarios de las conmemoraciones de tipo oficial, es decir, aquellas que tienen una periodicidad año tras año en los aparatos gubernamentales y en las que se despliegan un conjunto de símbolos que pretenden recrear el pasado en el tiempo presente. Este proceso de recreación otorga a la fiesta conmemorativa la apariencia de trascender a través de los años, y es así como se resignifica en su carácter de atemporalidad.

La exposición de la Revolución Mexicana desde la perspectiva de las caricaturas estadounidenses parece romper con las nociones de continuidad y atemporalidad de las conmemoraciones puesto que no representa un reforzamiento de significados del imaginario simbólico que se originó en las instituciones oficiales. De lo contrario, los símbolos y el imaginario so-

cial predominante, que son representados a través de las obras, pueden resultar opuestos y hasta cuestionadores del imaginario colectivo que se estaba construyendo mientras sucedían las revueltas armadas y las crisis políticas en el México de las dos primeras décadas del siglo xx. Aunque no hay que olvidar que en nuestro país también hubo caricaturas antirrevolucionarias.

Líneas temporales en torno de la exposición

En el estudio de la exposición se han podido identificar tres líneas de tiempo: el periodo delimitado por el curador, las etapas históricas que corresponden al contexto de las publicaciones abordadas y el tiempo in situ que define el visitante durante su recorrido frente a la muestra. Estas adquieren significados entrelazados a lo largo del recorrido de la exposición. Sin embargo, para su estudio se vuelve conveniente abordarlas por separado.

1911- 1928. Recorte temporal definido por el curador

Corresponde a la delimitación cronológica que hubo realizado el curador a través de la selección del perio-

do que abarcan los años en que fueron publicadas las caricaturas políticas, que se inicia en 1911 y termina en 1928. Su planteamiento temporal no se ciñe a las fechas oficializadas por el estado, ya que no pretende confrontar las obras con el discurso que se construyó al institucionalizar la Revolución. Es medular tener presente que las caricaturas políticas estadounidenses de la muestra se publicaron desde antes de la conformación oficial del imaginario colectivo posrevolucionario.

Hay que recordar que los dos años de importancia capital para el imaginario oficial de la Revolución Mexicana instituida desde el estado son 1910 y 1920. El primero fue cuando Francisco I. Madero redactó el Plan de San Luis, documento donde convocó al levantamiento armado para el mes de noviembre siguiente con el fin de quitarle el poder de la presidencia a Porfirio Díaz, quien había gobernado en ese cargo alrededor de 30 años. Este acontecimiento fue el que retomaron el presidente en turno, Álvaro Obregón, y el Congreso de la Unión para instituir, en el año 1920, el día 20 de noviembre como fecha oficial de la conmemoración de la Revolución Mexicana.

La exposición abre con una sátira de un funcionario público estadounidense de apellido Harrison, quien

es dibujado como un niño elegante y caprichoso que llora frente a su abuela mientras le dice que Díaz “ha tenido ocho años de mandato”, y al pie, un texto remata: “y él sólo cuatro”. Esta publicación del *Chicago Daily Tribune* ya muestra una posición claramente definida respecto a lo que está pasando en México con la sucesión presidencial. Resulta más revelador aún el dibujo del primer mandatario mexicano sentado en la silla presidencial, vestido de traje militar, con pistola y espada desenfundadas.

El recorte temporal del curador llega hasta el año de 1928 y entre las últimas imágenes que expone está la caricatura de una escena del asesinato del entonces presidente de México, Álvaro Obregón. Ésta se publicó en el *Des Moines Register and Dealer* el 18 de julio, un día después del asesinato de Obregón.

Línea temporal del contexto histórico de las publicaciones de las caricaturas en los E.U.

El periodo propuesto por el curador es el que tiene como referencia esta línea, pero su importancia radica en su dimensión histórica, la cual se define a partir del contexto que circunda las caricaturas estadounidenses, particularmente los escenarios económicos y

políticos de los Estados Unidos, sus vínculos con México y sus relaciones político-comerciales con las editoriales norteamericanas que publican sus posiciones por medio del discurso de la caricatura política.

A lo anterior hay que agregarle que el estereotipo del mexicano flojo, salvaje, sucio es una imagen decimonónica, es decir, ya existía antes de que se publicaran estas caricaturas; la diferencia es que se acentuaron las características negativas para descalificar la lucha de los mexicanos.

Por otra parte, abarca también el periodo de formación del imaginario social en México, que va de 1910 a 1920, pero se extiende ocho años más, tiempo en que se institucionaliza la Revolución. En relación con esta segunda línea de tiempo es que se pueden comprender las piezas de la exposición como imágenes que en la actualidad adquieren el estatus de documentos históricos.

Línea temporal que construye el espectador como visitante de la muestra conmemorativa de 2010

El visitante de la muestra es quien define esta línea. Aparece marcada principalmente por dos aspectos:

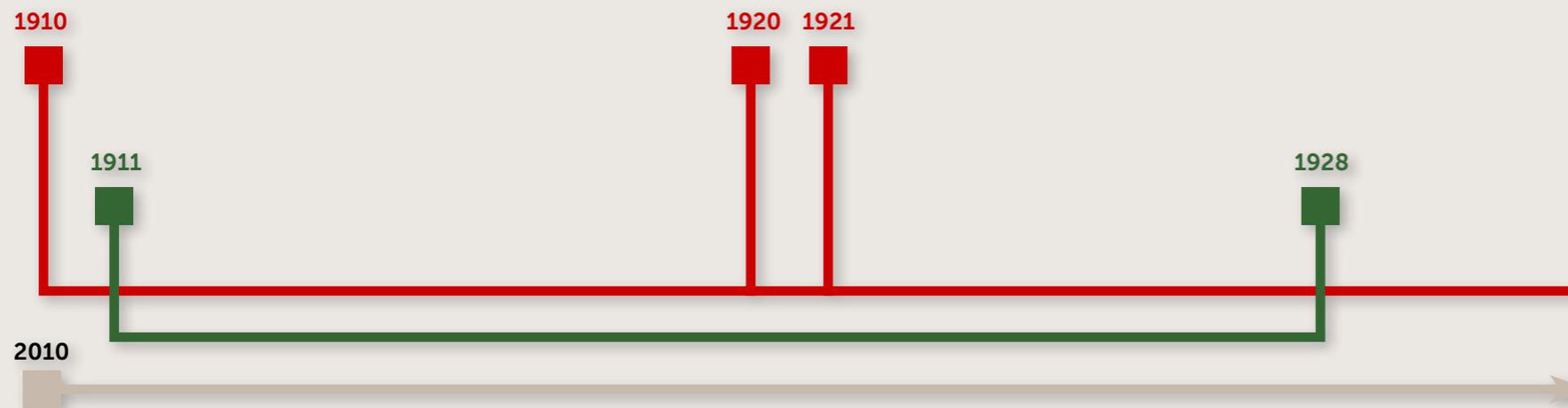
por una parte, el “tiempo objetivo” del recorrido del espectador y, por otra, el “tiempo subjetivo” que opera en su psique en el momento de la contemplación de las obras. Ambos se presentan de modo simultáneo

y participan en la construcción de los significados a través de la mirada del que recorre la muestra.

Cuando hablamos de “tiempo objetivo” nos referimos al tiempo físico del espectador. Es aquel que destina en segundos o minutos a la contemplación de

cada una de las obras, a los ritmos temporales que construye en su trayecto por las salas y a su interacción con la propuesta del plano de recorrido de la museografía. El “tiempo psicológico” del visitante corresponde a la reconstrucción del pasado que elabora en un proceso mental mientras percibe las piezas, textos, colores, imágenes, decorados, montaje, etc. En esta temporalidad psicológica entran en operaciones mentales un conjunto de re-significaciones derivadas de las propuestas del montaje de la museografía, las competencias culturales del visitante y sus competencias afectivas.

Esquema temporal: líneas de tiempo que se conjugan en la exposición



Años importantes	
1910	Año oficial marcado como el inicio de la Revolución Mexicana
1911 - 1928	Año inicial y año final de la muestra de la caricatura política de producción estadounidense, determinada por el curador.
1920	Año en que el Congreso de la Unión decreta el 20 de noviembre como día conmemorativo de la Revolución Mexicana.
1921	Primera conmemoración oficial de la Revolución Mexicana, posterior al decreto. La clase política mexicana gobernante realiza “una noche mexicana y la primera exposición de arte popular.”
2010	Año de la Exposición “La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense.” Línea temporal en la que el visitante construye significados mientras recorre el espacio, observa las piezas y los recursos museográficos.

Construcción de discursos en torno a la Revolución Mexicana a través de la iconografía de las caricaturas estadounidenses

Propuesta teórico-metodológica la retórica de la imagen de Roland Barthes

El discurso de la caricatura se construye a partir de la exageración de las características físicas y psicológicas de los personajes que se describen a través del dibujo y se apoya en el texto escrito para completar el sentido del mensaje global o con el propósito de agregar nuevos significados.

Barthes plantea una propuesta metodológica para el análisis de contenido de la imagen gráfica y pone como ejemplo la fotografía publicitaria. Este discurso comparte similitudes con la caricatura política, en la medida en que ambos géneros nos muestran mensajes que tienen muy claros los objetivos de comunicación, pues no se producen en un clima de ingenuidad, sino por el contrario, están predeterminadas las intencionalidades perseguidas a través de la imagen, inclusive desde antes de su creación.

Por un lado, la publicidad tiene como primer objetivo central vender un producto (o servicio) y, por otro, la caricatura política busca crear, promover o reforzar el convencimiento del lector hacia una postura política determinada. Para ello, el discurso de la caricatura política se vale de recursos gráficos y verbales que apelan a la sátira, el humor, la parodia y algunas veces hasta la crítica.

El método de análisis de Barthes plantea tres mensajes en la imagen gráfica:

- a. Mensaje lingüístico
- b. Mensaje connotado
- c. Retórica de la imagen

Para el análisis de las caricaturas, el mensaje lingüístico se refiere al que aparece en forma de frase o enunciado escrito, acompañando a la imagen: “El texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros.” El mensaje connotado incluye una descripción de los elementos iconográficos asociados a símbolos que se buscan representar por medio del dibujo y el diseño; a este nivel corresponde el campo de los significados asociados a las convenciones culturales. La retórica de

la imagen comprende los significados globales que se construyen en la totalidad de la imagen representada, a partir del resultado de la conjunción entre el mensaje connotado y el mensaje lingüístico.

En este apartado se abordarán las teorías que nos han resultado oportunas para el análisis de algunas piezas de la muestra. Por una parte están los imaginarios sociales, de Bronislaw Baczko y, por otra, la retórica de la imagen, de Roland Barthes. A partir de la primera se identifican los símbolos que se construyen sobre la Revolución Mexicana desde los discursos de las caricaturas estadounidenses y la segunda ayuda a analizar cómo se construyen esos discursos que definen la dimensión simbólica.

Imágenes de la patria: del modelo de mujer victoriosa a la civilización en medio de apuros y revueltas

El concepto de patria está representado de manera recurrente con la imagen de una mujer de cabellos y vestido largos. Su referente más remoto probablemente sea la Victoria, escultura descubierta en los años sesenta del siglo XIX en la isla de Samotracia, fechada en el siglo II a.C. Al parecer,

desde la antigüedad estuvo asociada a las victorias guerreras.

En las obras de arte, la mujer como símbolo asociado a la patria y a la libertad aparece claramente en el siglo XIX. Un ejemplo de esto es la pintura *La Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix (1830), así como varios modelos escultóricos de Europa y Estados Unidos.

Respecto a este símbolo, el historiador Enrique Florescano, en su estudio *Imágenes de la patria a través de los siglos*, afirma que en la segunda mitad del siglo XIX, ya se representaba a la patria en las caricaturas mexicanas. Esta era personificada generalmente como una mujer de alargados cabellos oscuros y vestido amplio que se extiende hasta llegar cerca de los pies, al estilo grecorromano. Como anota este investigador, este modelo tiene sus orígenes en la iconografía de Marianne, imagen de la simbología creada en torno de la revolución francesa. Un ejemplo significativo es una litografía del dibujante Constantino Escalante, que se publicó en el periódico mexicano de sátira política *La Orquesta* en diciembre de 1861.

Al hablar sobre los significados adquiridos de la imagen patria en el contexto de las revoluciones, Mónica Quijada nos dice: “Esa carga revolucionaria de la

idea de patria como sinónimo de libertad respecto de todo despotismo, consolidada por la revolución francesa, se incorporó a la idea tradicional de patria como la tierra natal.”

Es importante acotar que en las caricaturas presentes en la muestra, la patria no es un icono cerrado. Tiene desde connotaciones ontológicas, hasta connotaciones locales; abarca la representación de libertad, república, civilización, el pueblo, la patria como geografía y la patria como la nación cargada de intereses económicos. Esto se verá más claramente a través del análisis de tres obras aplicando el método de Roland Barthes, descrito en un apartado anterior.

Sátira, humor y crítica en la representación de tres estereotipos de la patria

Fig. 5.1 La patria sacrificada

Aparece representando a la civilización sacrificada en la caricatura *The Lust for Blood is Bred in the Bone* (Tiene lujuria de sangre hasta los huesos). Esta imagen fue publicada en *The New Orleans Times-Picayune* en febrero de 1913



Mensaje connotado	Mensaje lingüístico	Retórica de la imagen
<p>Una mujer de cabellos y vestidos largos está tendida sobre una piedra de sacrificio. La falda de su vestido cae en pliegues. Calza sandalias. Hacia el costado derecho, cerca de sus pies, está un hombre robusto con sombrero de ala ancha, en su mano izquierda levanta el corazón sangrante de la mujer y en la derecha, esconde un puñal del que caen gotas de sangre.</p>	<p>La palabra <i>civilization</i> en letras mayúsculas sobre la falda de la mujer tendida. La palabra <i>Mexico</i>, también en altas, en el sombrero del hombre. El enunciado <i>The Lust for Blood is Bred in the Bone</i>, en el globo que sugiere el pensamiento de un pequeño pato.</p>	<p>La civilización fue sacrificada por el salvaje mexicano, que actúa guiado por su instinto asesino. Levanta triunfante el corazón ensangrentado mientras esconde la mano con la que ha cometido el crimen. Se apela al imaginario colectivo que se tiene de las culturas nativas prehispánicas. Según las narraciones difundidas por los españoles del siglo XVI, realizaban sacrificios de doncellas. El mensaje lingüístico completa el significado que nos lleva a interpretar que la civilización fue sacrificada por un mexicano violento, sanguinario y bárbaro, que no razona sobre su actuar y que se deja dominar por sus impulsos, lo que lo lleva a matar sin ninguna razón.</p>



Fig. 5.2 La patria sanguinaria, desorientada y sin objetivos

Es plasmada como el motín hecho mujer en la caricatura *Mexico- Viva, What's his name! Till day after tomorrow!* (México: ¡Viva quién...! Por lo pronto). La imagen fue difundida en *The New York Tribune* el 20 de febrero de 1913.

Mensaje connotado	Mensaje lingüístico	Retórica de la imagen
<p>Una mujer de cabellos negros despeinados y vestido largo, su cuerpo de pie parece tambaleante; está en posición de tres cuartos y gira la cabeza volteando hacia atrás. En la mano derecha, un objeto punzocortante que sostiene en posición de ataque. Levanta la mano izquierda hacia arriba en señal de triunfo. Alrededor de ella, están los bosquejos de cuerpos humanos muertos, tendidos en el piso.</p>	<p>Situado al pie de la caricatura se puede leer: “<i>Mexico- Viva, What's his name! Till day after tomorrow!</i>”.</p>	<p>La patria, que representa al pueblo salvaje que se amotina, aparece como una mujer desaliñada, violenta y desorientada. Actúa sin importarle qué o quién dirija sus acciones de ataque. Es la representación de la violencia por la violencia. En este caso, lleva implícita la falta de proyecto social y político de los enfrentamientos armados, que están produciendo muertos y derramamiento de sangre sin justificación. La frase “<i>Mexico- Viva, What's his name!</i>” alude a que no importa quién esté dirigiendo las luchas armadas, ni los objetivos que se persiguen.</p>



Fig. 5.3 La patria como rehén de la anarquía

Es dibujada como una mujer secuestrada en la caricatura *To the Rescue!* (¡Al rescate!). La imagen fue difundida por el periódico *New York American* el 13 de marzo de 1916.

Mensaje connotado	Mensaje lingüístico	Retórica de la imagen
<p>Es una mujer de cabellos largos. La falda cae hasta cubrir casi la mitad de los pies. Tiene la cabeza inclinada de tal manera que esconde su rostro; se observa frágil. Lleva las manos atadas y está siendo jalada por un hombre de piel oscura. Este tiene un sombrero de ala ancha en la cabeza y puñal en la mano derecha; porta un cinturón sobre el cual está escrita la palabra <i>Anarchy</i>. Se observa un tercer personaje en medio de los dos anteriores. Se trata de un hombre delgado, alto, con barba blanca. Usa sombrero de copa alta y viste un frac con estampado de la bandera estadounidense. Con ambas manos parece tratar de separar al hombre y a la mujer.</p>	<p>En la parte baja de la falda del vestido de la mujer está la palabra <i>Mexico</i>, con letras mayúsculas. En el cinturón del hombre está escrito, también todas en altas, <i>anarchy</i>. El título de la caricatura, en mayúsculas, es: <i>To the Rescue!</i>.</p>	<p>El Tío Sam, símbolo de Estados Unidos, está rescatando a la patria mexicana, representada por una mujer delgada y sin rostro. El Tío Sam trata de salvarla de su secuestrador violento y sanguinario que es la anarquía, personificada en la figura estereotipo del mexicano: moreno, desparpajado en el vestir y con sombrero grande. El mensaje lingüístico “To the Rescue!” refuerza el significado global de lo que está mostrando la caricatura. El mensaje es que Estados Unidos, al ser una nación civilizada, va a rescatar a México de la barbarie.</p>

Los héroes y antihéroes: caricaturas satíricas de los combatientes en las luchas armadas

En la definición de los héroes y antihéroes de las caricaturas estadounidenses, es necesario tomar en cuenta, a modo de recordatorio, que se hace referencia a la construcción simbólica del imaginario social desde los grupos de poder económicos y políticos norteamericanos que se representaban por medio de las editoriales, que iban publicando al tiempo que se desarrollaba el movimiento armado. Es preciso señalar que, paralelamente en México, conforme se desarrolla el movimiento social, hay imaginarios que se generan desde los corridos, cantares que nacen para difundir los hechos a los distintos pueblos. En este tiempo todavía no se podía hablar de héroes, ya que sólo eran caudillos que dirigían las gestas.

No hay que olvidar que es hasta 1920 cuando los gobiernos posrevolucionarios oficializaron un imaginario que se construyó desde el pueblo y uniformó como héroes a los personajes que murieron en la lucha armada, es decir, institucionalizó la Revolución Mexicana. También hay que tomar en cuenta que en

el imaginario popular, el requisito para ser un héroe es que el personaje haya muerto.

Si tomamos en cuenta que en las caricaturas vemos la lucha bajo la lente de los intereses norteamericanos, aparecen frecuentemente como antihéroes los que ahora consideramos figuras heroicas de la gesta revolucionaria. Por eso es que, a diferencia de otras exposiciones conmemorativas, no encontramos la representación convencional del mártir revolucionario que es ungido al grado de héroe y en cuyo derredor se puede observar todo un constructo iconográfico para enaltecerlo. Los que para nosotros son héroes desde entonces aparecen como antihéroes para los ojos de los estadounidenses. La representación de Huerta, Villa o Carranza como primitivos, brutos y violentos termina siendo la imagen de todos los mexicanos a través de repetir una y otra vez ese estereotipo. No hay diferencia entre uno y otro.

Teniendo presente lo mencionado anteriormente, en la muestra nos vamos a encontrar principalmente con un estereotipo de antihéroes. En esta lista podemos encontrar a la mayoría de los personajes que fueron dirigentes de los grupos armados, ya fuera del grupo conservador, como en el caso de Victoriano Huerta, o de los revolucionarios liberales, como lo

Cuadro 5.1 Antihéroes	
Personaje y concepto asociado	Publicación
Villa, asesino	<i>The Sun</i> , 18 de diciembre de 1913 y 10 de enero de 1914
Villa y Huerta, asesinos	<i>The Sun</i> , febrero de 1914
Villa, bárbaro y divisionista.	<i>Des Moines Register and Dealer</i> , 4 de abril de 1914
Huerta, Villa y Zapata, como serpientes	<i>Chicago Daily Tribune</i> , 24 de abril de 1914
Carranza, enemigo de la paz.	<i>Washington Star</i> , junio de 1914
Anarquía, representada por un hombre con sombrero grande, botas y puñal	<i>New York American</i> , 13 de marzo de 1916
Carranza, opositor a los programas de educación, infraestructura y civilización	<i>New York American</i> , 13 de marzo de 1916
Obregón, Carranza y Villa como una víbora de tres cabezas	<i>New York American</i> , 1 de mayo de 1916
Los capitales internacionales representados por simios	<i>Puck</i> , 1° de abril de 1914

fueron Emiliano Zapata y Francisco Villa. A Madero lo vemos como un personaje adulto en cuerpo de niño asustado. Venustiano Carranza también aparece como antihéroe, cuando es representado como enemigo de la paz, encarnada en una paloma blanca a la que intenta golpear. Huerta, Villa y Zapata son caracterizados como serpientes ponzoñosas, los tres en el

Cuadro 5.2 Héroes	
Personaje y concepto	Publicación
Madero idealista y mártir.	<i>New York Tribune</i> , 24 de diciembre de 1913
El Estado norteamericano representado en el águila y el escudo estadounidense.	<i>Chicago Daily Tribune</i> , 24 de abril de 1914
Tío Sam, el rescatista de la patria mexicana en manos de la anarquía.	<i>New York American</i> , 13 de marzo de 1916
Tío Sam, el generoso portador de educación	<i>New York American</i> , 7 de octubre de 1916

mismo nivel de descalificación, sin distingo de ideología, grupo político o movimiento social.

Otro icono de la antiheroicidad es la anarquía, que en parte ha sido descrita en la caricatura alusiva a la patria-rehén. La anarquía es un concepto que se utiliza, más allá de su sentido lato y sus referentes históricos, con una doble carga simbólica, es un antihéroe que llega a tener una representación iconográfica dual: explícita e implícita. La anarquía implícita a la que nos referimos en estos casos también apunta a estereotipos de sujetos caracterizados por sus impulsos incontrolados de violencia y su afición por el desorden social.

Uno de los rasgos dominantes que aparecen en las caricaturas estadounidenses es la recurrencia iconográfica de dibujos de animales, como serpientes, perros y gatos, en la representación de conceptos alusivos a la Revolución Mexicana. En repetido número de veces, las serpientes fueron utilizadas para representar a los distintos dirigentes sociales de los movimientos armados. Por otro lado, la figura del perro rabioso o la imagen de los gatos peleoneros fueron dibujadas para referirse a la Revolución. El recurso iconográfico de los animales estuvo asociado a las características negativas, como son el salvajismo, la irracionalidad y el peligro.

Un caso interesante es el retrato de Francisco Villa hecho por John T. McCutcheon, dibujante del *Chicago Daily Tribune*, quien en julio de 1914 se sumó a los corresponsales que cubrían la ocupación militar en el puesto de Veracruz. Villa aparece vestido con indumentaria militar, sentado en una silla. El encabezado dice: “Mr. McCutcheon visitó al más notable hombre de México.”

En cuanto a los héroes, la figura que aparece un mayor número de veces como tal es el Tío Sam, cuya iconografía se define por un hombre esbelto, rubio, alto, vestido con frac, sombrero de copa alta y zapatos elegantes. En su indumentaria porta los elementos simbó-

licos de la bandera estadounidense, que son las barras y las estrellas. Representa a un personaje civilizado que rescata a la patria mexicana, secuestrada por la anarquía. Por último, es agente portador de la educación, el progreso y la democracia, como puede verse en el mensaje connotado de la caricatura publicada en el *New York American* intitulada Dentro o fuera (7 de octubre de 1916). Ahí, vemos al Tío Sam cargando entre manos una casa con el título de banco y un libro que tiene escrita en la portada la palabra *educación*, y a su lado se ve una mano que lo señala, sobre la que se lee el término *civilización*. •

Museografía, curaduría, y espacios de legitimación de la caricatura política



FIG. 5.4 Cartel de la exposición.

La *Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense* se presentó en el Museo de Arte Carrillo Gil del 6 de octubre de 2010 al 20 de marzo de 2011. Este recinto pertenece al conaculta y al INBA, instituciones del Gobierno Federal. En cuanto al perfil del sitio, en su página de internet se afirma que desde “los noventa aseguró su lugar como un espacio independiente, siempre libre en cuanto a sus propuestas y, sobre todo, como un laboratorio para las artes visuales y sus nuevos lenguajes.”

La curaduría estuvo a cargo del investigador Juan Manuel Aurrecoechea, quien realizó la recopilación del material en Estados Unidos y en el Archivo Histórico Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

De acuerdo con la directora del MACG, Vania Rojas, se buscó que las imágenes para la difusión de la muestra fueran contundentes. Finalmente, la imagen de la publicidad es la que genera suficiente expectativa para que el público decida invertir su tiempo en visitar el museo. De esta manera, la más difundida fue una pieza a color titulada *Mad Dog*, de Joseph Keppler Jr., dibujo que representa a la Revolución Mexicana como a un perro rabioso. Esta caricatura se utilizó para los anuncios en gran formato que se colocaron en el metro de la Ciudad de México.

En los medios escritos y en la invitación a la apertura se utilizó la caricatura titulada *Well... and what of it?* (Bien..., ¿y qué con eso?), de Gil Baird. El número de personas que acudie-

ron a la exposición rebasó las 14 mil, de las cuales, la mayoría fueron jóvenes. En cuanto a la recepción en la prensa, con excepción del periódico *La Jornada*, la mayor parte de las notas que aparecieron sólo reprodujeron el comunicado de prensa emitido por el museo.

Es notorio saber que el curador que realizó este proyecto fue beneficiario de la beca Guggenheim. Además, la embajada estadounidense en México apoyó la investigación en los archivos de su país. En unas palabras pronunciadas en la inauguración de la exposición, James Williams, ministro consejero de asuntos culturales de Estados Unidos en México, dijo lo siguiente:

Muchas de estas imágenes son negativas en cuanto a una representación de la imagen de mi país (los Estados Unidos) en un momento histórico determinado en su relación con México. En muchas formas, las imágenes son insensibles y dolorosas. En otras son racistas; así, por definición, también reflejan la ignorancia. Entonces, ¿qué tiene que ver con el cargo de una misión diplomática para construir puentes de entendimiento? ¿Por qué identificarnos con una explicación de esta índole? La respuesta es

sencilla: porque existen. No se puede negar la existencia de tales caricaturas o el ambiente de su creación. Pretender que no existen no altera el hecho. El propósito de recordar la historia, aun dolorosa, es aprender de ella misma.

Después de exhibirse en la Ciudad de México, la muestra viajó al Centro Cultural Clavijero en Morelia, Michoacán, donde permaneció del 28 de abril al 31 de julio de 2011 (cabe señalar que en este lugar también se presentó *Cine y Revolución*, muestra que también se analiza en esta publicación). El funcionario encargado de inaugurarla fue Jaime Hernández Díaz, titular de la Secretaría de Cultura de Michoacán, quien afirmó que la exposición tenía “un sentido actual por la manera en que nos ven los estadounidenses”. Dos años más tarde y con un número reducido de piezas, se presentó de nuevo en el Distrito Federal; esta vez, la sede fue el Exconvento de Culhuacán y permaneció ahí del 5 de septiembre al 3 de octubre de 2013.

En cuanto a la obra, la exposición reunió 119 obras de 36 caricaturistas provenientes de 26 periódicos y publicaciones que se editaron entre 1911 y 1928, además de una animación titulada *Diplomacy*, realizada por Pat Powers en 1916.

Debido al alto costo que implicaba traer las piezas originales de Estados Unidos, la mayor parte de las imágenes fueron reproducciones. Por otra parte, el curador encontró algunas de estas caricaturas en el Archivo Histórico Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores, ya que hubo publicaciones norteamericanas que llegaron a México a través de los representantes diplomáticos. La dependencia hizo el préstamo de 29 obras y asumió el costo de la restauración de las mismas.

A veces el visitante tiende a fetichizar el objeto, es decir, sólo darle valor a los originales, ya que son los que vienen de “otra época” o “fueron tocados por el artista”, es decir, tendrían “aura”, en términos de Walter Benjamin. En este caso hay que recordar que desde su origen, la caricatura es un dibujo hecho para ser reproducido miles de veces, por lo que, siendo puristas, la única caricatura realmente original es la que se queda el autor o la redacción del periódico. Otro ejemplo de esto serían las hojas volantes ilustradas por José Guadalupe Posada que se exhiben en los museos. En este caso, si el público quisiera ver el objeto hecho directamente por el artista, tendrían que mostrarse las contadas placas de zinc que sobreviven hasta nuestros días.

Tabla 5.4 Autores y periódico en el que se publicaron sus caricaturas

Autor	Publicación
Jay N. Darling	<i>Des Moines Register and Dealer</i>
John T. McCutcheon	<i>Chicago Daily Tribune</i>
Clifford K. Berryman	<i>Washington Star</i>
William A. Rogers	<i>New York Herald</i>
Oscar Cesare	<i>The New York Sun</i>
Edwina Dumm	<i>The Columbus Monitor</i>
Robert Minor	<i>St. Louis Post Dispatch y The Masses</i>
Samual D. Erhart	<i>Puck</i>
J. J. Clackens	
Joseph Keppler Jr.	
Barnett Johnson	<i>Los Angeles Tribune</i>
Mkee Barclay	<i>The Baltimore Sun</i>
Weed	<i>The New York Tribune</i>
Boardman Robinson	<i>The Chicago Daily News</i>
Luther D. Bradley	
Charles L. Bartholomew	
Carlo de Fornano	<i>The New York Call</i>
Ludovico Caminita	<i>Regeneración</i>
Winsor McCay	<i>The New York American Journal</i>
Gil Baird	
Harry Murphy	
Bud Fischer, autor de la tira Mutt y Jeff	
Frederick Burr Opper	<i>The World</i>
Rollin Kirby	
M. R. Macauley	
Webster	<i>The Evening Star</i>
W. Kemble	<i>Leslie's</i>
Fred Morgan	<i>The Philadelphia Inquirer</i>
Nelson Green	<i>The New York Evening Telegram</i>
Carey Orr	<i>The Nashville Tennessean</i>
Lute Pease	<i>Newark Evening News</i>
Charles A. Sykas	<i>Philadelphia Evening Leader</i>
Robert Carter	<i>Washington Herald</i>

FIG. 5.5 Vista general
de la exposición.

Museográficamente, las 119 imágenes y el video que formaron parte de la exposición se dividieron en 38 grupos temáticos; cada uno de estos describía un hecho o suceso histórico. De esta manera, las caricaturas quedaron ordenadas de forma cronológica y así se estableció una lectura lineal de la muestra. Cada grupo tenía un texto de presentación que describía brevemente el contexto –o suceso de la Revolución– del que hablaban las obras, las cuales nos permiten distinguir la visión de Estados Unidos: en varios casos, describen sucesos que para ellos fueron noticia mientras que en México pasaron casi desapercibidos. El objetivo de estos grupos temáticos era situar a los visitantes que no son expertos en esta etapa de la historia de México, a

quienes se iba llevando de la mano en un recorrido de hechos sucesivos.

En el montaje, se utilizaron el rojo para destacar el texto curatorial, el gris en las salas que conformaban el recorrido y el negro para los créditos. En la selección de colores, la labor del museógrafo es de vital importancia, ya que “establece una lectura visual del recorrido, de manera tal que no haya ninguna duda [...] [y] tiende a construir áreas para destacar, acentuar, esconder o disimular cualquier aspecto que considere necesario”. Si apelamos al imaginario que nos remiten estos tonos, veremos que el rojo es un color que invita a la actividad y llama la atención; por esta razón, posiblemente se utilizó en el texto de presentación de la muestra. En contraposición, el gris

es un color neutro. La particularidad de este es que no compite con la luminosidad de los colores que están cerca y da uniformidad a la lectura, ya que no contrasta con la tonalidad de las piezas. Finalmente, para dar un carácter formal, el negro se utilizó en los agradecimientos.

En muchas ocasiones, el trabajo del museógrafo puede llegar a alterar el discurso del curador, ya que puede marcar énfasis en algunos hechos sobre otros, pero en este caso, el curador tuvo el poder sobre la museografía y la forma de presentar la exposición al público.

El espacio careció de “espectacularidad”, es decir, no había una saturación de elementos ni de dispositivos audiovisuales. Se recurrió a la iluminación para enfatizar las caricaturas; este es el elemento que se utilizó como apoyo a la museografía. En una entrevista realizada al curador para esta investigación, éste dijo que uno de los objetivos era que sólo se iluminaran las piezas para atraer la atención:

A mí me gustan las museografías sencillas, por eso era un poco oscura y se iluminaban las caricaturas para que las pudieras ver sin distraerte con los marcos o con los recursos museográficos de los

que hoy están llenas las exposiciones. [...] Mucha serigrafía, mucho acrílico, mucha tipografía, muchas computadoras, mucho video, mucho audio, finalmente aturde.

Generalmente, en el imaginario del público la sola palabra *caricatura* está ligada al relajo o desparpajo; por esto mismo se buscó darle un carácter serio a las piezas exhibidas:

Una exposición de caricatura se presta mucho para echar relajo, para hacer ampliaciones, para poner personajes en tercera dimensión. Había un diorama de una caricatura en la que estaban recortadas las figuras, las veías como en tercera dimensión. Una vez está bien, pero la exposición podía haber abusado de eso, abusado de la gráfica, abusado del humor, y yo no quería.

Sin embargo, para dar dinamismo a la exposición, hubo algunas ampliaciones a color tamaño mural y otras de gran formato de las caricaturas que fueron portadas de la revista *Cartoons Magazine*, mismas que se colocaron al centro de cada piso del museo, ya que la muestra no se dividió en salas temáticas. Estas porta-

FIG. 5.6 Guía infantil de la exposición.

das presentan de manera condensada la idea de superioridad que tenían los estadounidenses de esa época sobre los mexicanos –ellos son el progreso y nosotros, el atraso. Por otra parte, los libros y recortes de revistas originales se pusieron en vitrinas independientes, así como integrados al muro, tratando de hacer un equilibrio entre reproducciones y las piezas originales.

La museografía se adecuó a la arquitectura del Museo de Arte Carrillo Gil. A través de los núcleos temáticos y la distribución de paneles se logró que el tránsito en los espacios fuera claro; de esta manera, la disposición de los objetos en las salas dio sentido al discurso cronológico que buscó el curador. Al no haber salas, se mostró una visión en continuo que dio idea de los hechos a través del tiempo. En cuanto a la solución espacial, la muestra tuvo comentarios favorables. En uno de ellos, Teresa del Conde apunta: “El

curador de la exposición, Juan Manuel Aurrecochea, recién becado de la Guggenheim, sin duda hizo un buen trabajo de investigación y el equipo del museo supo dar cuerpo al material, lo cual es un logro”.

Además, para acompañar la visita, se diseñó un pequeño libro guía, el cual se vendió a un bajo costo. La finalidad de este fue dejar a cada individuo la libertad de reflexionar acerca de los contenidos conforme recorría la exposición. También, cabe señalar que aunque esta muestra era de contenido político, se creó una guía infantil para acercar a la exposición a niños de 7 a 12 años. En ella se enfatiza que el “mundo de la caricatura es un mundo imaginario donde puedes describir a otra persona de un modo chistoso. [...] Siempre es una opinión personal sobre cómo ves a los otros y cómo ellos te ven a ti”. En este tenor, había un espacio en el cuadernillo para que los niños se caricaturizaran a sí mismos y le pidieran a alguno de sus amigos que también los dibujara. Del mismo modo, los hacía pensar sobre cómo imaginarían a un chino o un estadounidense explicándoles que los estereotipos se basan en los rasgos más notorios de las personas.

En la parte final del recorrido, el museo ofreció la posibilidad de interactuar y opinar sobre la muestra. Los visitantes podían escribir un comentario en

FIG. 5.7 Pizarrón de comentarios.

un pizarrón negro que se pintaba semana a semana hasta que se volvía a llenar. Así, el espectador rompió con la solemnidad que otorga el espacio museístico para transgredir el recinto al rayar la pared. La muestra recurrió a la emotividad al enfrentar al público con la perspectiva que los estadounidenses tenían (y posiblemente continúen teniendo) de los mexicanos. Al verse reflejados, a algunos, lo único que les quedó fue expresarse mal de los gringos en el pizarrón. De esta manera, el muro negro se llenó de toda serie de comentarios; en varios se mostró indignación por las

imágenes que se presentaban en lugar de generar simpatía.

Según Vania Rojas, directora del MACG, los jóvenes fueron los más interesados en dibujar en el pizarrón: “El público de los 16 a los 20 aproximadamente aportó muchísimo porque están llenos de ideales, quieren hacer resonancia, quieren levantar la voz ante muchas inconformidades. Fueron el público que más se apropió de este lienzo para hacer dibujos muy críticos.”

En cuanto a la apropiación de la obra, como apunta Pierre Bourdieu en sus estudios sobre museos, las competencias culturales del visitante, las prácticas culturales y el nivel de estudios serán los que le permitirán una mejor asimilación de los contenidos. Para comprender el tema propuesto por la exhibición tal vez necesite de una segunda reflexión, que en este caso, pudo ser motivada por la guía que vendía el museo. •

Galería 5.1 Introducción

Galería 5.2 Fichas 1 a 10

Galería 5.3 Fichas 11 a 20

Galería 5.4 Fichas 21 a 25

Galería 5.5 Fichas 26 a 38

Conclusiones



La *Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*, en el contexto de las conmemoraciones de 2010, abre una ventana hacia otras miradas sobre el imaginario colectivo oficial, a partir de otros discursos que no habían sido sacados a la luz en México. Con esta exposición, también, el recinto contribuye hacia un proceso de legitimación de la caricatura política como documento histórico y político.

El hecho de que haya sido distinta a las otras exposiciones conmemorativas, como *México 200 años, la patria en construcción* o *El éxodo mexicano*, es lo que la vuelve particularmente interesante, ya que en el contenido se enfatiza que es un discurso construido desde Estados Unidos.

Posiblemente, entre sus aportaciones esté la formulación de cuestionamientos que nos conduzcan a redefiniciones de los estudios sobre los imaginarios colectivos en México, los temas de lo mexicano, la mexicanidad o las mexicanidades, los símbolos creados alrededor y sus reproducciones simbólicas. •

Cine y Revolución





Conmemorar la Revolución en “aquel país que se llama cine mexicano”

Erika W. Sánchez Cabello

La exposición *Cine y Revolución* se presentó del 26 de mayo al 25 de julio de 2010 en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en la Ciudad de México, y contó con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), entre otros. En este trabajo reflexionamos sobre la manera en que llegan a nosotros los sucesos y personajes históricos a partir de *Cine y Revolución*, bajo la premisa misma de la exposición: “la historia que conocemos de la Revolución Mexicana es en buena medida la que nos ha contado el cine.”

Al mismo tiempo, hacemos un acercamiento a la participación de las imágenes en celuloide en los festejos centenarios de 1910 y 1921 y a su papel como constructoras de identidades en eventos trascendentales.

El Antiguo Colegio de San Ildefonso

La naturaleza original de la sede de la exposición *Cine y Revolución*, el Antiguo Colegio de San Ildefonso —ubicado en el número 16 de la calle Justo Sierra, en el centro histórico de la Ciudad de México—, no es la de un museo. Sin embargo, en 1991, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el CONACULTA y el entonces Departamento del Distrito Federal (DDF) “unieron esfuerzos y recursos para restaurar integralmente este importante edificio, con el fin de recibir la magna exposición *México: esplendores de 30 siglos* y transformarlo en una sede para exposiciones temporales de relevancia.”

El Antiguo Colegio de San Ildefonso tiene una estrecha relación con la difusión de imágenes sobre la Revolución: al finalizar el conflicto armado, durante el obregonismo, José Vasconcelos “se propuso educar a las masas por medio de ideas e imágenes plasmadas en los muros de edificios públicos”. En San Ildefonso convive la obra de importantes artistas como Diego Rivera, Jean Charlot, Fernando Leal, David Alfaro Siqueiros, Ramón Alva, Fermín Revueltas y José Clemente Orozco, misma que contribuye a la construcción de lo que Thomas Benjamin llama la revolución recordada.

La revolución recordada

La Revolución Mexicana que discuto en estas páginas existe sólo en palabras, en el papel: es el discurso de la memoria

En 1919, Moisés Sáenz expresó: “Nosotros en México distinguimos la Revolución, con mayúscula, de las revoluciones con minúscula.” Según Thomas Benjamin, la Revolución con mayúscula, a la cual quería aludir Sáenz, resultaba justificada, todopoderosa y lo abarcaba todo.

En las primeras décadas del siglo xx [...] comentaristas, periodistas, políticos, intelectuales, propagandistas y otros portavoces de la insurgencia, hombres y mujeres en todo territorio mexicano, los llamados “voceros de la Revolución”, inventaron y construyeron la Revolución con mayúscula en sus volantes, impresos, hojas sueltas, proclamas, historias, artículos y editoriales. Durante las dos décadas que siguieron a la declaración de Sáenz en 1929, el gobierno mexicano aprendió a mostrar, difundir y representar la Revolución con mayúscula en festivales, monumentos y en la historia oficial, para educar e inspirar a sus ciudadanos.

La exposición *Cine y Revolución* liga a los asistentes a la revolución recordada, a la Revolución con mayúscula, la que según nos dice Thomas Benjamin inventaron no sólo el gobierno, sino diversos agentes, los ideólogos o “voceros de la Revolución” y los protagonistas de la misma, para dar cuenta de la “construcción” y “encarnación” que fundó el mito y el ritual que inauguró una “tradición revolucionaria”, la cual fue integrada de forma gradual al aparato del régimen político posrevolucionario y a la memoria colectiva de la sociedad mexicana. •



En 2008, el entonces presidente Felipe Calderón anunció la iniciativa de crear un museo nacional de cine, que debería estar listo para 2010. Cuando se invitó a Pablo Ortiz Monasterio, destacado fotógrafo reconocido a nivel internacional, a reflexionar sobre esta idea, le pareció que hacer un museo era un proceso largo y complejo, por lo que propuso hacer una magna exposición sobre el cine y la Revolución, la cual debía ayudar en la construcción de un museo de cine. Ortiz Monasterio tomó como ejemplo la experiencia de Berlín, donde se hizo un museo de cine, el cual tardó 40 años en concretarse; en 2009 el investigador lo visitó y le pareció caduco, pues consideró que un museo no es un edificio, “sino una relación con distintas comunidades y un proyecto largo”.

Fueron convocados a participar en este proyecto historiadores, museógrafos y cineastas, todos ellos coordinados por Pablo Ortiz Monasterio. Especialistas en la historia del cine mexicano como Eduardo de la Vega, Ángel Miquel, quien se desempeña como profesor investigador de la UAEM; Raúl Miranda y Octavio Moreno Toscano. Se incorporaron al equipo de trabajo investigadores como Álvaro Vázquez Mantecón, profesor investigador de la UAM; Claudia Arroyo, Hugo Lara, David Wood, Elisa Lozano, Gregorio Rocha y Alicia Vargas.

Al tratarse de un equipo de producción grande y complejo surgieron tensiones referentes a la producción museográfica y problemas de comunicación, intereses y opiniones, destacando las diferencias conceptuales e ideológicas entre perspectivas historiográficas y prácticas museográficas: “En ocasiones la divergencia de puntos de vista se refería al hecho de que el diseño museográfico privilegiaba la estética visual sobre el enfoque analítico.”

Finalmente el proyecto *Cine y Revolución* tuvo dos importantes productos: la exposición y el libro-catálogo *Cine y Revolución: la Revolución Mexicana vista a través del cine*, coeditado por la Cineteca Nacional y el IMCINE.

En la inauguración de la exposición, Sealtiel Alariste, el entonces coordinador de Difusión Cultural de la UNAM, afirmó que “en el marco de las conmemoraciones de 2010, cobra un sentido particular cómo, a través de la cultura, el estado mexicano intensificó el proceso de construcción de la identidad nacional, enriqueciendo con el trabajo de académicos e investigadores la visión sobre hechos fundamentales de nuestra historia.”

Consuelo Sáizar, presidenta del CONACULTA, realizó la declaratoria de apertura. En la ceremonia estuvieron presentes Pedro Armendáriz, presidente de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas; Marina Stavenhagen, directora del IMCINE; Paloma Porraz, coordinadora ejecutiva del Antiguo Colegio de San Ildefonso; José Esteban Martínez, representante de Amalia García, gobernadora de Zacatecas, y Pablo Ortiz Monasterio, coordinador de curadores de la exposición.

Elena Cepeda, secretaria de cultura del Gobierno del Distrito Federal, definió esta exposición como una herramienta para que todos los mexicanos conservaran la memoria sobre un pasaje trascendental para la construcción de México: “Queremos que todos los jóvenes de la ciudad compartan con nosotros esta memoria del cine mexicano que nos muestra muchos nuevos aspectos sobre la Revolución Mexicana y de quienes la inmortalizaron en imágenes.”

Después de la inauguración, la mayoría de las notas periodísticas de diarios capitalinos como *Milenio*, *La Jornada* o *Publímetro*, así como diversos boletines electrónicos y carteleras oficiales, describen los pormenores de la exposición y citan algunas de las declaraciones del equipo de curadores. Sin embargo, en *El Economista*, Juan Manuel Badillo critica varios aspectos de la exposición y exige “que alguien explique dónde quedaron los ocho millones de pesos y los más de dos años que se invirtieron en la exposición *Cine y Revolución*, [...] porque lo que se ve en las salas no es lo que prometieron en los discursos y en las palabras.”

Llama también la atención la crítica de Enrique Espinosa, pues sostiene que tanto el libro como la exposición muestran el cine de una Revolución Mexi-

cana “con minúsculas”, aludiendo al opuesto de la Revolución con mayúscula de la que habla Thomas Benjamin, pues la considera sólo “un subgénero del western con aires criollos de folclorismo ramplón.”

En general los críticos desaprobaron la falta de sustancia analítica en el montaje museográfico; sin embargo, *Cine y Revolución* obtuvo el premio anual Miguel Covarrubias 2011 que otorga el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) al mejor trabajo de diseño e instalación de exposición.

La exposición está llena de elementos que muestran que el mismo cine de la Revolución pocas veces fue crítico; la importancia de la misma radica en que mostró como la cinematografía ha sido constructora de símbolos que moldean la identidad mexicana. •

El recorrido museográfico

*Un museo no es un libro de historia.
La Revolución es un terreno abierto
a debate aún hoy en día*

FIG. 6.1 Aspecto general de la sala Introducción en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, imagen del catálogo *Cine y Revolución, La Revolución Mexicana vista a través del cine*. México, CONACULTA-IMCINE, 2010, pp. 14 - 15.



El objetivo general de la exposición fue “compilar, analizar y mostrar la multiplicidad de imágenes que ha generado el cine sobre el movimiento armado” que inició en 1910. El espacio expositivo fue novedoso: utilizó desde objetos y recursos convencionales, hasta la integración de nuevas tecnologías como las proyecciones múltiples.

La muestra estuvo conformada por 516 piezas provenientes de 26 colecciones, gráfica, pintura y fotografía, además de proyecciones cinematográficas, una instalación sonora y dos videoinstalaciones. El visitante pudo aproximarse a las diversas propuestas estéticas y narrativas, mediante clips de películas, fotogramas, fotos, carteles, vestuarios, documentos, equipos de filmación y otros objetos. La exposición ofreció un itinerario por las películas, los acto-

res, los creadores, los temas y los ambientes que dieron origen a una amplia iconografía cinematográfica sobre este episodio de nuestra historia.

La museografía, el mobiliario y la gráfica estuvieron a cargo del taller de museografía que dirige Alejandro García Aguinaco. Inspirados en “el manejo de materiales que se relacionan con los símbolos de la época (el auge del ferrocarril y la industria)”, el diseño y montaje se realizaron “a base de herrajes metálicos y polines de madera que fueron ordenados vertical y horizontalmente, acondicionados como soportes de las vitrinas y las mamparas museográficas”, dando forma a un ambiente que buscaba evocar las escenografías del cine de la Revolución.

A través de la repetición de paneles de triplay buscaron hacer una relación de éstos con la orografía del suelo mexicano. Para el mobiliario se utilizaron acabados naturales, alfombras ecológicas y fieltros en colores rojo y gris. Según el propio taller de museografía, su propuesta gráfica tomó como fuente de inspiración el imaginario de los carteles del cine de la Revolución. Las composiciones del cederario y el material de difusión hacían énfasis en las líneas diagonales y el alto contraste entre el negro y el blanco, el gris y el rojo.

La exposición tenía una buena cantidad de elementos educativos y estuvo estructurada en nueve salas distribuidas de la siguiente manera:

- Una sala introductoria en la que se logró crear una expectativa positiva con andamios que sostenían una línea del tiempo que atraía al visitante al interior al mostrar la filmografía y algunos carteles de películas emblemáticas década por década.
- Seis salas temáticas, las cuales llevaban por título el nombre de una película (*Viaje triunfal*, *La sombra del caudillo*, *Enemigos*, *Vino el remolino y nos alevantó*, *Recuerdos del porvenir* y *Si Adelita se fuera con otro*). Cada una de ellas estaba curada por un especialista diferente con la finalidad de establecer un abanico de interpretaciones y lecturas alrededor del cine y la Revolución.
- Una sala de proyecciones que daba un carácter ritual a la exposición: el ritual de entrar a la sala oscura y ver todas esas películas emblemáticas sobre la Revolución reunidas en un espacio creado para ser parte de la experiencia museográfica.

**Galería 6.1 Filmografía
de la Revolución**

- Una sala dedicada al centro de documentación, donde se ofreció acceso a recursos virtuales y digitales, creando lo que Lauro Zavala llama “tiempo educativo”, pues era un espacio para la investigación, ofrecido a todo tipo de público, dentro de la misma exposición.

El programa 1 se presentó miércoles viernes y domingo.	
10:30	<i>Viaje triunfal, 25</i> ” (Salvador Toscano 1911/2010)
11:00	<i>Vámonos con Pancho Villa, 92</i> ” (Fernando de Fuentes, 1935)
13:00	<i>Enamorada, 99</i> ” (Emilio el Indio Fernández, 1944)
14:45	<i>Así era Pancho Villa, 83</i> ” (Ismael Rodríguez, 1957)
16:15	<i>La soldadera, 88</i> ” (José Bolaños, 1967)
El programa 2 se presentó jueves y sábado	
10:30	<i>La sombra del caudillo, 129</i> ” (Julio Bracho, 1960)
13:00	<i>The professionals, 117</i> ” (Richar Brooks 1966)
15:15	<i>Entre Pancho Villa y una mujer desnuda, 87</i> ” (Isabel Tardán y Sabina Berman 1996)
17:00	<i>Los Zapatos de Zapata , 27</i> ” (Luciano Larobina, 2001)
17:30	<i>Viaje triunfal, 25</i> ” (Salvador Toscano 1911/2010)
El programa 3 se presentó los martes.	
10:30	<i>Viaje triunfal, 25</i> ” (Salvador Toscano 1911/2010)
11:00	<i>Vámonos con Pancho Villa, 92</i> ” (Fernando de Fuentes, 1935)
13:45	<i>Viva Zapata, 113</i> ” (Elia Kazan, 1952)
14:45	<i>La sombra del caudillo, 129</i> ” (Julio Bracho, 1960)
17:00	<i>Entre Pancho Villa y una mujer desnuda, 87</i> ” (Isabel Tardán y Sabina Berman 1996)

Cuadro 6.1 Programas presentados en la sala de proyecciones.

El visitante podía iniciar el recorrido o acceder a la sala de proyecciones, donde se presentaba un ciclo que comprendía tres programas:

Durante el recorrido, los asistentes pudieron acceder a la instalación sonora de Antonio Fernández Díaz titulada *1910*, un túnel donde se escuchaban diversas grabaciones de secuencias de las cintas de este periodo. Presentada en total oscuridad, la pieza de audio, con duración de seis minutos, pretendía forzar a los visitantes a aguzar sus sentidos para que, tomados de un pasamanos, emprendieran un viaje sonoro sacado de la Revolución.

En cada sala se presentaron una serie de piezas de video elaboradas ex profeso para la exposición con extractos de películas documentales y de ficción: *El país de las vistas y culto al poder, La Revolución filmada, Viaje triunfal* en dos versiones: la versión completa y la versión de tres minutos, *Rostros de Pancho Villa, Caudillos, Crueldad y ejecuciones, Enemigos y adiós caudillos, Monumento, Movimiento, Duelo, Detrás de las cámaras, El cine dentro del cine, Amores y desamores, Bellas y valientes y Mirada extranjera*. Se trata de una serie de compilaciones “inscritas en un proceso de actualizar e interrogar a las imágenes previamente filmadas en otros contextos,” utilizadas como un instrumento más

para reforzar el sentido de cada uno de los núcleos temáticos.

Las instalaciones de video, como *Caudillos* de Nicolás Echevarría y *Duelo* de Elisa Miller, consistían en montajes experimentales con dos pantallas donde se establecía un diálogo entre escenas, algunas de las cuales eran de la misma película. Éstas fueron innovadoras y enriquecieron la fuerza dramática y visual de las películas. Sin embargo, recibieron fuertes críticas incluso dentro del mismo equipo de curadores, quienes argumentaban que “más allá de su innovación estética, estos montajes contribuían poco hacia un entendimiento más profundo de la importancia cultural y política de las narraciones cinematográficas. En realidad, al mostrar escenas icónicas del cine de la Revolución dialogando con una gran cantidad de elementos comunes, los montajes reafirmaban el papel del cine en la construcción de una imagen de nación.

Viaje triunfal y la imagen de Madero a 100 años

La primera sala, denominada “Viaje triunfal”, ofreció un registro cronológico de los pioneros del

cine mexicano que captaron en directo la lucha armada, como Salvador Toscano, Jesús H. Abitia, Enrique Rosas o los hermanos Alva, así como un recuento de las cintas producidas en esa época. A través de tres retratos de Francisco I. Madero —uno de ellos del ejemplar de junio de 1911 de *Revista de Revistas*, otro realizado por Jesús H. Abitia y un retrato filmado perteneciente al archivo Toscano—, se pretendía mostrar a Madero como un personaje noble y de claras aspiraciones democráticas.

En este primer núcleo, una de las piezas de video llamada *El país de las vistas* presentaba el paralelismo de los oficios del fotógrafo de fijas y el camarógrafo, mostrando que, por ejemplo, en la película de la inauguración del ferrocarril transístmico iban juntos los fotógrafos de cine con los fotógrafos de foto fija, que eran el mismo gremio: iban a los mismos eventos, miraban de la misma manera, registraban las mismas cosas. A final de cuentas, juntos estaban creando, con imágenes fijadas y en movimiento, una imagen determinada, un imaginario de nación.

Destaca la proyección de la película que da nombre a esta sala, *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, D. Francisco I. Madero* (1911), la cual es un compendio de escenas tomadas por el cineasta

Galería 6.2 El viaje triunfal

Salvador Toscano y su colaborador Antonio Ocañas, con autorización de Madero, a bordo del tren especial donde realizó el viaje desde Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México.

Es, probablemente, la primera película, largometraje o documental que existe en el planeta, porque documenta cuando Madero se revela, se fuga de la prisión de San Luis Potosí, se va a Estados Unidos y desde ahí convoca a Carranza, a Pascual Orozco y a todos los líderes del norte para declarar la guerra a Porfirio Díaz. Después ganan la guerra, se va Porfirio del país, Madero toma el tren desde Coahuila y se va deteniendo en todas las estaciones, y hacen una película de todos los campamentos por los que pasa, los discursos que dio Madero habiendo ganado la guerra, las negociaciones que sostiene y todo el viaje que hace en tren; eso se estaba exhibiendo en julio de 1911 con gran éxito. Es un momento de la Revolución fantástico.

La película también tiene su origen en el proyecto *Cine y Revolución*: su presentación oficial se dio como parte de las actividades paralelas a la exposición y pudo apreciarse dentro de la misma como parte del

programa que se presentó en la sala de proyecciones. Con ella, la figura de Madero, principal referente del Partido Acción Nacional (PAN), al panteón cívico aparece, como veremos enseguida, como protagonista de la exposición y de los festejos.

El importante rescate de la película *Viaje triunfal* se hizo tomando en cuenta la disponibilidad de los materiales, es decir, haciendo un inventario de los fragmentos que se conservan de la época y su correspondiente estructura, a partir de los carteles y programas de mano, que se hacían muy detallados para que el público se enterara de lo que iba a ver. Con todo esto lograron reconstruirse 24 minutos de la cinta.

Al describir el proceso de selección y reconstrucción de la película, el investigador Ángel Miquel no hace ninguna referencia a criterios ideológicos, ni a la relación que guarda a nivel simbólico el PAN con el llamado *apóstol de la democracia*. Sin embargo, el resultado de su investigación exalta la figura del héroe con el que se identifica el partido que se encontraba al frente del Gobierno Federal en 2010.

El rescate de este documento filmico va de la mano con el contexto de los festejos en los cuales se realizaron una serie de eventos que evidenciaron interés en la revisión de la iconografía de Madero

por parte de académicos, así como la realización de actividades con el apoyo de instancias culturales federales abanderadas por un partido político que se reconoce como “el depositario del legado de libertad de sufragio de Francisco I. Madero”.

Con el ciclo de actividades culturales *Madero a 100 años*, organizado por el CONACULTA, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el INAH y la Coordinación Ejecutiva Nacional de las Conmemoraciones 2010, comenzó el 11 de noviembre el programa conmemorativo del centenario del inicio de la Revolución Mexicana preparado por el Gobierno Federal.

El ciclo *Madero a 100 años* fue una amalgama de ofertas que incluían una exposición de obra plástica y documental, una serie de charlas y la proyección de dos películas, con las cuales se recordó el pensamiento y el legado de Francisco I. Madero. La ceremonia oficial para conmemorar los 100 años de la Revolución Mexicana dio inicio el 20 de noviembre con la develación de una escultura de Francisco I. Madero del artista Javier Marín en las afueras del Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México.

Según los organizadores, el ciclo buscó contribuir a la reflexión de uno de los momentos más importantes del movimiento revolucionario: su génesis, donde se

ubican hechos que han permitido a México llegar a la democracia. Como parte del ciclo, el doctor Renato González Mello dictó la conferencia “Madero como elemento iconográfico”, donde enumeró una serie de omisiones en torno a la figura del iniciador de la Revolución, principalmente en la iconografía mural.

En la conferencia, González Mello sostiene que Francisco I. Madero no fue un motivo iconográfico importante para la pintura mexicana del siglo XX, aparece poco y mal en los murales de David Alfaro Siqueiros y de Diego Rivera y dejó de aparecer en monedas y billetes; sólo existe una imagen de él en Palacio Nacional. González Mello añade que su ausencia es muy significativa, pues se trata del iniciador de la Revolución Mexicana, y explica que cuando Martín Luis Guzmán fue director de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, omitió la inclusión de la iconografía de Madero en las ediciones encargadas a pintores famosos de la época.

El historiador destacó que aunque Madero fue una de las piezas centrales en los debates sobre la Revolución, al igual que Francisco Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza, hablar de él “es hablar de una ausencia, de una omisión, una supresión en la iconografía nacional.” Concluyó que su iconografía

simplemente fue omitida, que el vacío de imágenes en torno a su figura dice mucho, en particular si es comparado con los demás próceres de la Revolución.

Algunos motivos para esta omisión pueden encontrarse en la construcción hegemónica priista de la historia, en la cual la figura de Madero no tiene un peso importante. Caso aparte es el año de 1960 en el cual se colocó una escultura del ápostol de la democracia frente a la residencia presidencial de Los Pinos; y se acuñaron un millón de monedas de plata con la imagen de Hidalgo y Madero, todo esto como parte de la conmemoración del Sesquicentenario de la Independencia de México y el Cincuentenario de la Revolución Mexicana.

En el 2010 el PAN, además de identificarse con algunos de los principios defendidos por Madero, como todo régimen eligió un personaje histórico relevante que exaltó en la conmemoración para legitimarse en el poder vía la reapropiación de la figura del héroe.

Viaje triunfal es un ejemplo del revisionismo académico que, como parte del pluralismo histórico, no responde por completo a las nociones, símbolos y creencias asociadas con la tradición del estado y que al buscar visiones alternas a las representaciones de la historia oficial coincide, a veces sin querer, con un

partido que se mantuvo como opositor al hegemónico Partido Revolucionario Institucional (PRI) del siglo XX y que en 2010 se encontraba en el poder.

La sombra del caudillo. Historia de bronce forjada en celuloide

Como mencionamos anteriormente, la construcción del imaginario de la Revolución Mexicana no fue exclusiva del gobierno sino creada y difundida por diversos agentes culturales. Tal y como se demuestra en “Viaje triunfal”, primer núcleo de la exposición, uno de esos grupos de agentes lo constituyeron los empresarios cinematográficos que tuvieron que adaptar su quehacer para registrar el surgimiento de nuevos caudillos y desplazarse a los distintos campos de batalla para filmar elementos que nunca habían estado presentes en el registro cinematográfico del porfiriato. Un ejemplo claro es el caso de Salvador Toscano, quien según su nieta, la historiadora Verónica Zárate, “en el momento en que [...] subió al tren con Madero se convirtió en protagonista y salvaguarda de la memoria del país.”

Eduardo de la Vega sostiene que los pioneros del cine comenzaron a seguir a los caudillos surgidos a lo

**Galería 6.3 La sombra
del caudillo**

largo de la Revolución Mexicana sentando “las bases de todo un concepto filmico” en el que los héroes revolucionarios inspiraron un tipo de cine que hacía eco a la llamada “historia patria”. Así, la Revolución Mexicana surge del cinematógrafo como el gran relato de esta “historia de bronce forjada en celuloide.”

En este gran relato que, dice Benjamin, es la Revolución Mexicana, confluyen la memoria colectiva, la mitología nacional, la historia oficial y extraoficial, la formal y la popular, “todas ellas unificadas en una sola versión que favorece la fraternidad y la solidaridad nacionales entre sus ciudadanos.” Y eso es quizás lo que podemos ver en el recorrido museístico de la exposición: un discurso que muestra cómo el cine apoya una historia ya consumada y vertida a favor de una ideología dominante; sin embargo, este discurso no busca ser transgresor ni polémico, sino unificador.

La segunda sala temática, “La sombra del caudillo”, aborda a los personajes centrales de la Revolución que cobraron vida en el cine de ficción y que permitieron consagrar en el celuloide a caudillos como Emiliano Zapata y Pancho Villa. El recorrido museístico mostró a los asistentes la figura de Francisco Villa como la mejor adaptada a la cinematografía nacional y extranjera; donde el llamado Centauro del Norte

fue protagonista, comparsa o referente histórico de documentales y, de cerca de 80 cintas de ficción. En el mismo sentido, en el libro-catálogo, Eduardo de la Vega dedica casi la totalidad de su capítulo Caudillos a hablar de la evolución de la imagen de Villa en la cinematografía mexicana.

Y es que la relación de Villa con el séptimo arte es más nutrida que la de Zapata, El Centauro del Norte participó en el cine de varias maneras, desde los primeros documentales que registraron el movimiento encabezado por Madero (1911) donde aparece “formando parte de la dirigencia militar “. Destaca el año de 1914 cuando firmó un contrato con la Mutual Film para que se filmaran sus batallas. A su muerte en 1923 surgieron las primeras películas que ayudarían a construir el imaginario en torno a su figura, el cual fue alimentado por un sin número de cintas nacionales y extranjeras durante todo el siglo XX y hasta los primeros años del nuevo siglo.

Como ya mencionamos, en las salas se mostraban piezas de video que abordaban cada uno de los núcleos temáticos. En esta sala, por ejemplo, se proyectó Rostros de Pancho Villa, una selección de escenas clave que representan la participación de Villa dentro de un gran número de películas. Al presentar fragmentos



FIG. 6.2 Imagen del catálogo *Cine y Revolución, La Revolución Mexicana vista a través del cine*. México, CONACULTA-IMCINE, 2010, p. 67.

de *¡Viva Villa, cabrones!* (Luis Estrada, 2003) y *And Starring Pancho Villa as Himself* (Bruce Beresford, 2004), y los documentales *Los Rollos perdidos de Pancho Villa* (Guillermo Rocha, 2003) y *Pancho Villa, la Revolución no ha terminado* (Francisco Taboada, 2004), la exposición corroboraba el hecho de que en la primera década del siglo XXI el atractivo de este personaje no había disminuido.

También formaba parte del recorrido la ya mencionada videoinstalación *Caudillos*, la cual pretendía mostrar una alegoría de la Revolución Mexicana me-

dante el “diálogo entre dos proyecciones” a partir de una serie de recursos, como presentar secuencias que se repiten en varios filmes: de Zapata la escena de la ejecución de las películas *Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1951) y *Emiliano Zapata* de (Felipe Cazals, 1970); o bien incluir escenas inspiradas en fotos de importancia histórica como la que retrata a Villa y Zapata en la silla presidencial, la cual fue representada en *Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1951) y *Zapata, el sueño del héroe* (Alfonso Arau, 2003).

La foto fija en tamaño mural de una escena de la película *Emiliano Zapata* (Felipe Cazals, 1970) es reveladora del peso jerárquico que se dio a la figura de Zapata a través del uso y sentido del espacio en el montaje de la exposición: su filmografía no destaca en cantidad, el segundo capítulo del libro-catálogo, titulado “Caudillos”, sólo le dedica un párrafo, pero los curadores reconocen con esta pieza su importancia como figura emblemática de la Revolución.

**Galería 6.4 Enemigos
Viva la Revolución**

**Galería 6.5 Vino el
remolino y nos alevantó**

Recuerdos del Porvenir y Si Adelita se Fuera con Otro

El quinto núcleo realizado por Elisa Lozano fue una especie de detrás de cámaras del cine de la Revolución. La cédula introductoria de la sala “Recuerdos del porvenir” nos señala que en ella veremos “las formas de producción y el trabajo de numerosos equipos humanos que hicieron posible la magia del cine” y el artículo correspondiente en el catálogo comienza aclarando que versará sobre los cinefotógrafos, fotógrafos de fijas y artistas plásticos “que participaron en algunas cintas de ficción sobre la Revolución Mexicana”.

La estrategia en sala fue presentarnos por ejemplo una fotografía del equipo de producción de *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943) que daba fe de como, al terminar el rodaje, los fotógrafos de fijas registraban a todos los participantes en la creación del filme; así mismo, dos fotos fijas de la película *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944) muestran como gracias a maquillistas, peinadoras y vestuaristas es posible la transformación de Dolores del Río de diva a mujer envejecida; y una foto fija de *La cucaracha* (Ismael

Rodríguez, 1958) en la cual podemos identificar los elementos que caracterizaban el vestuario de las soldaderas.

Finalmente, la sexta sala temática titulada “Si Adelita se fuera con otro”, estaba dedicada a mostrar los roles de los hombres y mujeres revolucionarios, a partir de los estereotipos que representaban las estrellas del cine mexicano, como Pedro Armendáriz, María Félix, Dolores del Río, María Elena Marqués, Jorge Negrete, Gloria Marín, Silvia Pinal, Antonio Aguilar, Pedro Infante, Luis Aguilar, entre otros.

Bajo la premisa de que “Una parte esencial del cine mexicano como industria y como producto cultural ha sido la instalación de figuras emblemáticas en el imaginario icónico nacional” en la sala se exhibieron *plotters* con imágenes de los artistas que representaron e idealizaron los roles de género de la sociedad mexicana. •

**Galería 6.6 Recuerdos
del porvenir**

**Galería 6.7 Si Adelita
se fuera con otro**

Galería 6.8 Fotomurales

Actividades paralelas



Dentro de las actividades paralelas a la exposición fue presentado el libro *Fragmentos. Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano (1900-1930)* producto de la investigación encabezada por Pablo Ortiz Monasterio, David Wood y Ángel Miquel. El libro fue editado por el CONACULTA, el IMCINE, la Fundación Toscano y la Universidad de Guadalajara. En dicha presentación participaron Marina Stavenhagen y Verónica Zárate Toscano, presidenta de la Fundación Carmen Toscano.

Así mismo se realizó el ciclo de charlas Cine y Revolución. Conversando con los expertos: tres conversaciones, con formato de paneles, en las que participaron dos o tres invitados y un moderador o anfitrión (un especialista de la exposición), que conducía al grupo en un tono de charla amistosa. Los invitados no necesariamente eran especialistas de cine, sino reconocidos personajes de diferentes áreas que aportaron un punto de vista diferente, más amable y próximo al público.

El ciclo fue realizado los días 1, 8 y 15 de junio del 2010 en el siguiente orden:

- En la charla “El cine antiguo de la Revolución”, los investigadores Juan Felipe Leal y David Wood, moderados por el historiador Ángel Miquel, abordaron la historia de los primeros filmes del llamado género revolucionario: sus creadores, protagonistas y las causas que motivaron a grandes caudillos, como Francisco Villa, a utilizar el cine como un medio de difusión.
- En “La mirada extranjera” compartieron sus ideas Raffaele Moro y Bernd Hausberger, así como Leonardo García Tsao, director general de la Cineteca Nacional y crítico de

cine. La charla fue moderada por el investigador Álvaro Vázquez Mantecón. Hablaron de la peculiar mirada que en el extranjero se fue formando acerca de la Revolución Mexicana.

- En “La música en el cine de la Revolución”, el compositor Antonio Fernández Ros, el documentalista de música Emilio Hernández y los cronistas e investigadores de la música y cultura popular Pablo Dueñas y Jesús Flores y Escalante, moderados por el investigador Hugo Lara, analizaron la influencia que tuvo la Revolución en la música y las canciones populares que se hicieron un acompañante indispensable de las creaciones de grandes productores, quienes dedicaron incluso una parte importante de sus largometrajes a las figuras musicales del momento. •

Lo que no se vio



Durante los trabajos de planeación de la exposición estaba contemplado un séptimo núcleo temático: “¡Que viva México!”, el cual mostraría el imaginario de las representaciones de la Revolución Mexicana construido por el cine extranjero: “Las mentalidades básicas de diversas naciones, en determinadas épocas, de unos cineastas específicos de industrias cinematográficas diversas, de estéticas cambiantes, que han contribuido a la construcción de lo que llamamos *Miradas extranjeras del cine sobre la Revolución Mexicana*.”

También tenía como objetivo ir tras las huellas de la fuerza estética de lo filmado por Eisenstein en nuestro país, a partir del filme *¡Que viva México!*, el cual “se convierte en el eje dimensional cinematográfico del que partirán los grandes filmes de ficción sobre la Revolución Mexicana, incluyendo los extranjeros.” A partir del legendario episodio no filmado, *Soldadera*, Raúl Miranda, investigador de cine mexicano y subdirector de Documentación y Catalogación de la Cineteca Nacional, pretendía informar sobre el constructor de la síntesis de las imágenes en movimiento de la cultura mexicana posrevolucionaria con la exhibición de clips y stills de películas, así como carteles y lobby cards sin embargo, debido a dificultades en la obtención de materiales, éste núcleo temático no se incluyó en la exposición pero sí en la pieza de video *Mirada extranjera* y en el catálogo, al cual me referiré a continuación.

Raúl Miranda expone, tanto en el guión museográfico que trabajó para este núcleo temático como en su capítulo dentro del catálogo, su enorme conocimiento sobre la materia y nos lleva por la múltiple representación de los mexicanos revolucionarios en la mirada de los cineastas norteamericanos y europeos, desde los años de la guerra hasta los *spaghetti westerns*, sorprendiéndonos con ejemplos de películas que retratan a la Revolución Mexicana en

los cines filipino, egipcio y turco. La crítica señaló su ensayo en el catálogo como el más destacado e interesante, sobre todo por tratarse de un cine difícilmente visto en México. •

El catálogo



Tanto la exposición como el catálogo que la acompañó presentaron una visión lineal y cronológica, una “revisión de cómo a través del tiempo se modificó la imagen de la Revolución Mexicana en el cine a partir de algunas películas que el paso del tiempo ha convertido en emblemáticas.” El catálogo *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine* nos muestra claramente la investigación realizada detrás de la propia exposición.

Perfectamente ilustrado con imágenes que buscan dar al lector un contexto de la museografía y de las piezas exhibidas y dividido en siete capítulos –que no corresponden a los seis núcleos temáticos en que estuvo organizada la exposición, pues como ya mencionamos *¡Que viva México!* no se presentó–, el catálogo muestra siete miradas a partir de las cuales podemos acercarnos a la estrecha relación del cine con la Revolución Mexicana.

El catálogo es una contribución importante a la historiografía cinematográfica y se convierte en obra de consulta obligada para los estudiosos del tema. En general fue bien recibido por la crítica, salvo la observación de que carecía de un marco que diera coherencia a la obra y su correspondiente justificación temática.

El señalamiento que encontramos en las primeras páginas del libro de que “la historia que conocemos de la Revolución Mexicana es, en buena medida, la que nos ha contado el cine en los más de 250 largometrajes, nacionales y extranjeros, que existen a la fecha sobre el tema”, nos hace pensar que en él podríamos encontrar un ataque a la influencia hegemónica del PRI en la formación de la historia de bronce durante el siglo XX; sin embargo, los ensayos que lo conforman muestran que los autores no estaban de ninguna forma presionados ideológicamente. •

Itinerancia



Es importante considerar dos cosas: que la exposición *Cine y Revolución* fue concebida como una exhibición itinerante, razón por la cual, como ya mencionamos, el montaje fue realizado a partir de andamios, y que en México, el gobierno federal y los estatales están dirigidos por distintos partidos políticos, por lo que resulta interesante el hecho de que, desde programas ideológicos que se presentan como diferentes e incluso opuestos, se apueste por la exposición.

Los gobiernos de los estados de Zacatecas y Michoacán, ambos encabezados en 2010 por gobernadores perredistas, apoyaron de manera importante la exposición. Como mencionamos al principio del texto, José Esteban Martínez, director del Festival de Cine en Zacatecas (FECIZAC), asistió a la inauguración de *Cine y Revolución* en la Ciudad de México en calidad de representante de Amalia García, la entonces gobernadora de Zacatecas. Él mismo declaró que el respaldo total que la administración estatal mostró para el fomento al cine y las negociaciones llevadas a cabo por FECIZAC lograrían que el primer movimiento itinerante de *Cine y Revolución* fuera a la Ciudadela de las Artes en la capital zacatecana; donde se presentaría una parte de la exposición a partir del 2 de septiembre de 2010 como parte de los festejos por el bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución en ese estado.

Todo esto en concordancia con el interés que, según José Esteban Martínez, mostró la gobernadora Amalia García “por respaldar no sólo la industria del séptimo arte en el país, sino a la cultura, que para Zacatecas es uno de los pilares de la sociedad”. Diversos medios anunciaron la exhibición de *Cine y Revolución* en la Ciudadela de las Artes en Zacatecas, sin embargo el

mismo José Esteban Martínez y el Taller de Museografía, encargado de montar la exposición, nos confirmaron que ésta no se presentó en dicha entidad.

Además de presentarse en la Ciudad de México, la exposición fue exhibida en las salas 8 a 11 del Centro Cultural Clavijero en Morelia, Michoacán del 5 de noviembre de 2010 al 20 de febrero de 2011. Fue inaugurada por el gobernador Leonel Godoy Rangel, quien estuvo acompañado por Marina Stavenhagen y varios funcionarios estatales. En su discurso inaugural, Godoy Rangel destacó los valores que promueven el arte y la cultura: “diversidad, pluralidad, inclusión, tolerancia y con eso se construye una sociedad más democrática, [...] por lo que los morelianos y michoacanos deben sentirse orgullosos de contar con esta exposición en el estado”.

De octubre a diciembre de 2011, la exposición *Cine y Revolución* fue presentada en la reinauguración del parque Guanajuato Bicentenario, en Silao, Guanajuato, el cual originalmente recibía el nombre de Expo Bicentenario. Al reinaugar este espacio, el gobernador del estado, Juan Manuel Oliva Ramírez, afirmó que estaban listos para proyectarse nuevamente “a México y al mundo como la entidad que dignamente

es la cuna de la Independencia nacional, y que es a la vez, vanguardia y líder en cultura y educación.”

Las notas periodísticas sobre la reinauguración del complejo enfatizaban, al igual que las palabras del gobernador, la apropiación simbólica del movimiento de Independencia a través de su ubicación geopolítica; ser “la cuna de la Independencia” los comprometía a realizar acciones para fortalecer la identidad de los mexicanos. Cabe aclarar que las palabras del gobernador no mencionaban que se presentaría una exposición sobre las imágenes que ayudaron a construir el mito de la Revolución durante todo el siglo xx.

El hecho de que los gobiernos de las sedes a las que itineró la exposición tengan, por lo menos declarativamente, visiones distintas de la historia, y de las tareas del estado y la cultura, no impidió que Cine y Revolución fuera presentada en el “Pabellón de la identidad” del Parque Guanajuato Bicentenario y en el Centro Cultural Clavijero. En el primer estado, bastión del panismo, se aludía a su carácter de cuna de la Independencia y en el segundo, gobernado por el Partido de la Revolución Democrática (PRD), al rescate de la Revolución como tema de análisis, con lo que se evidencia por un lado como la muestra puede rebasar las “fronteras de la institución” y, por otro,



FIG. 6.3 Aspecto general de la sala de introducción en el “Pabellón de la identidad” del Parque Guanajuato Bicentenario.

la configuración de relaciones simbólicas y formas de poder en la reapropiación del discurso revolucionario.

-



La relación del cine con las conmemoraciones no es nueva. En los meses de septiembre de 1910 y 1921, en los que se celebraron los centenarios del inicio y la consumación de la Independencia de México, los gobiernos en turno pusieron especial empeño en mostrar sus logros, apoyados también por agentes culturales encargados de crear, difundir y representar estos dos momentos.

Para lograr esto se utilizaron diversos medios, entre ellos las artes y sus distintos soportes; la cinematografía sirvió como registro de las fiestas, sumándose a crónicas oficiales y periodísticas, memorias y álbumes fotográficos. En parte gracias a los fragmentos de esas películas que han llegado hasta nosotros, podemos reconocer ahora “la magnificencia de los festejos”.

Las fiestas de 1910 fueron captadas por diversos camarógrafos. Entre las cintas que las registraron estuvieron las siguientes: *Fiestas del centenario de la Independencia*, de los hermanos Alva; *Fiestas del centenario de la Independencia*, de Salvador Toscano y Antonio F. Ocañas; *Fiestas del centenario en México*, de la empresa Desfassiaux, y tal vez las de Guillermo Becerril.

Entre las cintas que captaron los festejos de 1921 estuvieron *Las fiestas del centenario*, de Salvador Toscano; *Las grandes fiestas del centenario*, de Ediciones Camus; *Los grandes y solemnes festejos del centenario*, de la internacional Pictures Co., así como, posiblemente, otras de Martínez y Cía. y las de Jesús H. Abitia, fotógrafo oficial del obregonismo.

Desde sus inicios, el cine en México ha sido constructor de discursos e imágenes de la nación. En plena etapa posrevolucionaria, Salvador Toscano construyó todo un concepto de dos momentos en la vida de México, el antes y después del movimiento armado, a partir de las imágenes cinematográficas que presentaba. En un cartel del 23 de marzo de 1922, que

anunciaba las imágenes cinematográficas de los dos festejos, podemos ver cómo Salvador Toscano, uno de los principales agentes creadores y difusores de filmes, filtró su postura personal a un discurso oficial que comparaba los centenarios señalando el carácter popular de la celebración posrevolucionaria de 1921:

El centenario de 1910 fue un derroche de lujo y de dinero; los mismos extranjeros que vinieron a nuestras fiestas quedaron maravillados de ellas, nunca había habido un entusiasmo igual, las calles de la capital se vieron pletóricas, la alegría contagiaba todos los corazones y los llenaba de un ardiente y sublime amor patrio. Los que entonces eran niños y ahora son jóvenes deben contemplar estas sin iguales escenas de nuestra historia. Los que eran jóvenes y ahora hombres gozarán con los recuerdos de aquellos días en los que tomaron parte activa, y los que hoy son viejos contemplarán emocionados los acontecimientos de mejores días para ellos. El segundo centenario: el que acaba de pasar y todos hemos visto tiene también su gran interés histórico y el público puede hacer comparaciones de las dos épocas. Este no fue tan fastuoso, pero en cambio fue eminentemente popular y hubo notabilísimas

FIG. 6.4 Cartel para el teatro Ángela Peralta, México, Distrito Federal, 1922. CD Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles.



fiestas en medio del entusiasmo que causaba el ver que, al igual del siglo XIX, después de tiempos de guerra, venía la anhelada paz y la conquista de la libertad.

Utilizando el texto y las imágenes de los carteles con referentes históricos como punto de partida para las imágenes cinematográficas que presentaría en la

función, el relato que propuso el cineasta a partir de la composición de la imagen y su concordancia con la larga explicación escrita que lo acompaña reforzaba el discurso comparativo y conmemorativo de los centenarios.

Las escenas presentadas en la película, anunciadas en el cartel, ponían de manifiesto el carácter conmemorativo del filme, pues rescataban vestigios y personajes del pasado para construir una memoria histórica. Al constituirse los ritos de los festejos en objetos de la mirada cinematográfica, estamos presenciando un acto redundante que busca confirmar lo que Pierre Nora llama “los lugares de la memoria”, o sea aquellos lugares en los que se encarna una memoria colectiva, en particular nacional.

Por otro lado, la memoria en soporte cinematográfico se va endureciendo a partir de la repetición de su exhibición. Una de las maneras como se ha endurecido el recuerdo de las imágenes de los centenarios filmadas por Toscano ha sido con la presentación sistemática de sus películas principalmente con fines conmemorativos en fechas como el 16 de septiembre.

Como mencionamos anteriormente, *Memorias de un mexicano* fue parte del ciclo de proyecciones de la exposición *Cine y Revolución*. La película, nombrada monumento histórico por el INAH en 1967, contiene escenas de los dos centenarios, mismas que se presentaron en 1910 y 1921. La proyección de *Memorias de un mexicano* dentro de una exposición conmemorativa como *Cine y Revolución* acaba reafirmando en 2010 un imaginario, una memoria colectiva, a través de la repetición de imágenes.

Así mismo, las películas, sus historias, contextos y personajes que influyeron en la conformación de la identidad de los mexicanos durante el siglo xx, las mismas que se incluyen regularmente en la programación de la televisión abierta y de paga en nuestro país, y que particularmente en el mes de noviembre forman parte de una especie de tributo televisivo a la Revolución, aparecían ahora, al formar parte de la museografía y del ciclo de proyecciones, investidas como custodios de la verdad simbólica de las representaciones patrias. •

Conclusiones



Al hablar de celebraciones, las de 1910 y 1921 se convierten en un referente obligado. En ellas podemos notar claras tendencias a seguir en la planeación y desarrollo de sus eventos celebratorios: en 1910, las actividades programadas estaban encaminadas a apoyar la apoteosis de la imagen de Porfirio Díaz y la reapropiación de personajes del panteón cívico como Hidalgo y Juárez, y al mismo tiempo proyectar a México ante el mundo como una nación moderna; en 1921, las actividades estaban orientadas a la legitimación de los gobiernos posrevolucionarios. Los eventos realizados fueron una ventana a través de la cual pudieron observarse elementos del proceso de reconstrucción nacional y desarrollo de “lo mexicano”.

En cambio, en 2010, en el caso particular de la exposición sobre el cine de la Revolución, lo que podemos reconocer es que no hay una línea definida en las distintas etapas del desarrollo de la misma, sino puntos de encuentro entre los distintos campos de poder, en los ámbitos de la academia, la política y la cultura.

Existen una serie de características desde la planeación, exhibición, hasta la itinerancia que muestran de algún modo el eclecticismo de la puesta en escena de la exposición: por un lado, la inercia propia de la celebración en la que participa, sustentada en la historia de bronce; por otro, el revisionismo desarrollado por el grupo de académicos e investigadores que participaron en la curaduría, y por último, la política cultural oficial, que trató de legitimar al partido en el poder a través del patrocinio de proyectos culturales y artísticos.

Esta dinámica dada en los campos de la política y la cultura se hace evidente en la exposición en la interacción de los actores involucrados, tanto el grupo de curadores como los representantes de las instancias de gobierno, conducidos a la legitimación de sus propuestas

ético-estéticas en el caso de los primeros y de la capacidad de dirigir un evento celebratorio en el caso de los segundos.

Es importante tener presente que, como ya mencionamos, la exposición presentó a los asistentes la Revolución recordada, la Revolución con mayúscula. Esta Revolución tiene la característica, según Benjamin, de que “sobrevivirá a la caída del sistema político posrevolucionario” de tal manera que aun presentándose durante un sexenio panista, partido que se considera apartado “de los que trabajaron para institucionalizar a la Revolución” la exposición no perdió fuerza.

La exposición *Cine y Revolución* hizo un intento significativo para reflexionar sobre el papel de la producción cultural en la construcción simbólica de la Revolución. Sin embargo, según Claudia Arroyo, este esfuerzo fue agotado por las tensiones internas en el proceso de producción, entre los que deseaban mostrar perspectivas analíticas y los que querían una representación estetizada del cine de la Revolución.

Conmemorar la Revolución con mayúscula en un país que ha alimentado su imaginario con una vasta producción cinematográfica pudo representar un reto en las celebraciones de 2010 para el partido políti-

co que en ese momento ocupaba el poder, pues no se considera heredero de la tradición revolucionaria; *Cine y Revolución* fue una de las pocas exposiciones dedicadas completamente al levantamiento armado de 1910, nada contestataria pero sí unificadora de un imaginario revolucionario que sobrevivió a la alternancia.

Cabe destacar que el cine de la Revolución como objeto de observación y reflexión ha jugado un papel importante en la construcción simbólica de la Revolución hasta nuestros días, y esta Revolución sigue siendo difundida no sólo por el estado sino por diversos agentes, en este caso el grupo de curadores, al realizar un análisis crítico de su especificidad discursiva y de sus implicaciones culturales en relación con los diversos contextos históricos en los que se desarrolló.

Por otro lado, la relación entre el cine y las conmemoraciones nos permite comprender el gran peso simbólico del celuloide como soporte del imaginario, potenciado aún más si se le concede un lugar en el museo. En esta exposición, el imaginario que el cine ha concebido sobre la Revolución a lo largo de un siglo se materializó a través de las piezas y de la puesta museográfica y se convirtió en un elemento clave para la comprensión del México contemporáneo. •

Índice de imágenes



Capítulo 1. El museo como arquitectura de la memoria	21
Fig. 1.1. Bloque del <i>museion</i> donde aparecen representadas las musas	24
Fig. 1.2. Museo de la Edad Media	26
Fig. 1.3. Capitolio romano	27
Fig. 1.4. Museo del Louvre	28
Fig. 1.5. Museo Guggenheim en Nueva York	29
Fig. 1.6. Palacio Nacional	49
Fig. 1.7. Museo Nacional de Arte (MUNAL)	50
Fig. 1.8. Museo de Arte Moderno (MAM)	51
Fig. 1.9. Museo de Arte Carrillo Gil	52
Fig. 1.10. Museo de San Ildefonso	53
Capítulo 2. El Palacio Nacional como espacio de memoria	57
Fig. 2.1. Plano general de la exposición	66
Núcleo 1 Banderas que hicieron patria	67
Núcleo 2 España: una monarquía en apuros (1760-1810)	69
Núcleo 3 La Independencia de México (1810-1821)	71
Núcleo 4 Los desafíos del primer siglo (1821-1910)	73
Núcleo 5 Otro llamado a las armas (1910-1940)	74
Núcleo 6 Luces y sombras de un siglo (1940-2010)	75
Fig. 2.2 Sala dedicada a “Diego Rivera (1886-1957)”	76

Fig. 2.3 Sala “Mausoleo de los Héroes Patrios”	77
Fig. 2.4. Tercer cuestionario, donde se muestra el apartado “Sección de la exposición que gustó más”. <i>Exposición México 200 años, la patria en construcción, Palacio Nacional, 2010</i>	95
Fig. 2.5. Decimotercer cuestionario sobre periodo histórico preferido. <i>Exposición México 200 años, la patria en construcción, Palacio Nacional, 2010</i>	96
Fig. 2.6. Sala del sexto núcleo: “Luces y sombras de un siglo (1940-2010). México contemporáneo”. Al fondo se puede ver el color azul, representativo del PAN	98
Capítulo 3. <i>El éxodo mexicano del Museo Nacional de Arte: celebración en clave de construcción del pasado</i>	100
Fig. 3.1. Panorámica general de una de las salas de la exposición. MUNAL, 2010	104
Fig. 3.2. Panorámica general de las salas de la exposición. MUNAL, 2010	104
Galería 3.1 Sala introductoria	106
Galería 3.2 Moisés	107
Galería 3.3 Hernán Cortés • Juan Diego	108
Galería 3.4 Moctezuma • Agustín de Iturbide	109
Galería 3.5 Francisco I. Madero • José Vasconcelos	110
Galería 3.6 Miguel Hidalgo • José María Morelos	111
Galería 3.7 Benito Juárez	112
Galería 3.8 Cuauhtémoc • Emiliano Zapata	113
Galería 3.9 México peregrino y cautivo	114

Galería 3.10 Hojas de sala	I20
Fig. 3.3. Logo oficial de las conmemoraciones 2010 mexicanas	I35
Capítulo 4. Facturas y manufacturas de la identidad	I40
Fig. 4.1. <i>Sin título</i> . MAM. Fotografía panorámica de la exposición	I41
Fig. 4.2. <i>Facturas y manufacturas de la identidad</i> , distribución de acuerdo con las fotografías de la exposición	I43
Galería 4.1 Introducción	I48
Galería 4.2 Método Best Maugard	I49
Galería 4.3 Tehuanas	I50
Galería 4.4 El charro y la china poblana	I51
Galería 4.5 La nueva nación y sus íconos cohesivos	I52
Galería 4.6 La élites culturales y su entusiasmo por el arte popular	I53
Galería 4.7 La proyección del arte moderno en la platería	I54
Galería 4.8 Apropiaciones morfológicas y repertorios populares: paisajes, juguetes y ritos	I55
Galería 4.9 Las fiestas de la vida y la muerte	I56
Galería 4.10 Testimonios fotográficos sobre una investigación sobre arte popular	I57
Fig. 4.3. Fernando Leal, <i>Emiliano Zapata</i> , 1958	I65
Fig. 4.4. Edward Weston, <i>Dos garzas de laca de Olinalá</i> , 1924	I65

Fig. 4.5. S. A. <i>Judas</i> , s.f. registro fotográfico de <i>Facturas y manufacturas</i> por miembros del proyecto de investigación PAPIIT, 2010	166
Fig. 4.6. Diego Rivera, <i>Lucila y los judas</i> , óleo sobre tela, 1954, acervo patrimonial. Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público	166
Fig. 4.7. Eduardo Cataño, <i>Artesanía mexicana</i> , óleo sobre tela. Colección familia Alducin, 1950	181
Capítulo 5. <i>La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense, una exposición alternativa en el escenario de las conmemoraciones de los 100 años de la Revolución</i>	185
Fig. 5.1. La patria sacrificada	199
Fig. 5.2. La patria sanguinaria, desorientada y sin objetivos	200
Fig. 5.3 La patria como rehén de la anarquía	201
Fig. 5.4. Cartel de la exposición	205
Fig. 5.5. Vista general de la exposición	208
Fig. 5.6. Guía infantil de la exposición	210
Fig. 5.7. Pizarrón de comentarios	211
Galería 5.1 Introducción	212
Galería 5.2 Fichas I a 10	213
Galería 5.3 Fichas 11 a 20	214
Galería 5.4 Fichas 21 a 25	215
Galería 5.5 Fichas 26 a 38	216

Capítulo 6. Cine y Revolución: conmemorar la Revolución en “aquel país que se llama cine mexicano”	218
Fig. 6.1. Aspecto general de la sala “Introducción” en el antiguo Colegio de San Ildefonso	224
Galería 6.1 Filmografía de la Revolución	226
Galería 6.2 El viaje triunfal	229
Galería 6.3 La sombra del caudillo	233
Galería 6.4 Enemigos • Viva la Revolución	236
Galería 6.5 Vino el remolino y nos alevantó	237
Galería 6.6 Recuerdos del porvenir	239
Galería 6.7 Si Adelita se fuera con otro	240
Galería 6.8 Fotomurales	241
Fig. 6.2. Rostros de Pancho Villa	235
Fig. 6.3. Aspecto general de la sala de introducción en el “Pabellón de la identidad” del parque Guanajuato Bicentenario	248
Fig. 6.4. Cartel para el teatro Ángela Peralta, México, Distrito Federal, 1922	251

Capítulo 3. El éxodo mexicano del Museo Nacional de Arte: celebración en clave de construcción del pasado

Cuadro 3.1. Numeralia de obras de la exposición	105
Cuadro 3.2. ¡Dentro del recorrido, ¿qué fue lo que más le gustó?” Estadística MUNAL, <i>El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte</i>	121
Cuadro 3.3. “¿Las cédulas de información general le parecieron?” Estadística MUNAL, <i>El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte</i>	121

Capítulo 4. Facturas y manufacturas de la identidad

Cuadro 4.1. Ejemplo de ficha utilizada por el equipo del MAM para registro de la opinión de los visitantes	170
Cuadro 4.2. Origen de los visitantes	171
Cuadro 4.3. Edades de los visitantes	172
Cuadro 4.4. Ocupación de los visitantes	172
Cuadro 4.5. Calificación de la exposición <i>Facturas y manufacturas</i>	173
Cuadro 4.6. Calificación del espacio de exhibición y el diseño	173
Cuadro 4.7. Calificación de los contenidos de texto y consulta	174
Cuadro 4.8. Tipo de sugerencia o comentario	175
Cuadro 4.9. Rubro al que se dirige el comentario positivo	175
Cuadro 4.10. Rubro al que se dirige la sugerencia negativa	176

Capítulo 5. *La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense, una exposición alternativa en el escenario de las conmemoraciones de los 100 años de la Revolución*

Cuadro 5.1. Esquema temporal: líneas de tiempo que se conjugan en la exposición	195
Cuadro 5.2. Antihéroes	203
Cuadro 5.3. Héroes	203
Cuadro 5.4. Autores y periódico en el que se publicaron sus caricaturas	207

Capítulo 6. *Cine y Revolución: conmemorar la Revolución en “aquel país que se llama cine mexicano”*

Cuadro 6.1. Programas presentados en la sala de proyecciones	227
--	-----

Fuentes





- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México: FCE, 2001.
- Allier Montaña, Eugenia y José Carlos Hesles Bernal. “Las vísperas de las fiestas del bi/cenenario en México.” En *Independencia y Revolución. Contribuciones en torno a su conmemoración*, editado por María Luisa Rodríguez-Sala, 367-400. México: UNAM- Instituto de Investigaciones sociales, 2010.
- Alonso Hernández, Norma E. *Un museo para todos, el diseño museográfico en función de los visitantes*. México: UNAM-Plaza y Valdés, 2001.
- Armenta, Adriana. “El éxodo mexicano del Museo Nacional de Arte: celebración en clave de construcción del pasado.” En *México 200 años, la patria en construcción. Memoria del proyecto y recorrido virtual de la exposición*, de Emilio Montemayor. México: Presidencia de la República, 2011.
- Aurrecoechea, Juan Manuel. *La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*. México: Landucci-Museo de Arte Carrillo Gil, 2010.
- Azuela de la Cueva, Alicia. “Las artes plásticas en las conmemoraciones de los centenarios de la Independencia, 1910, 1921.” En *Asedios a los centenarios (1910 y 1921)*, coordinado por Virginia Guedea, México: FCE-UNAM, 2009.
- _____. *Arte y poder*. México: FCE-El Colegio de Michoacán, 2005.
- _____. *Dos miradas, un objeto*. México: UNAM, 2012.
- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Benjamin, Thomas. *La Revolución Mexicana: memoria, mito e historia*. México: Taurus, 2003.
- Benjamin, Walter. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2000.
- Best Maugard, Adolfo. *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. Guanajuato: La Rana, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 1983.
- _____. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- _____. *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal, 2008.
- _____. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal, 2001.
- _____. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. México: Anagrama, 2001.
- _____. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1996.

- _____. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.
- _____ y Alain Darbel. *El amor al arte: los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Branding, David A., Krauze, Enrique y Jaime Cuadriello. *El éxodo mexicano*. México: Universidad Autónoma de México, 2010.
- Brechin, Gray. *Imperial San Francisco: urban power, earthly ruin*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Cordero, Karen. “La invención y reinención del ‘arte popular’ en los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI.” En *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas: estudios históricos y contemporáneos*, coordinado por Raúl Béjar y Héctor Rosales, 173-184. México: UNAM-Plaza y Valdés, 2008.
- Deloche, Bernard. *Museologica. Contradictions et logique du musée*. París: Mâcon, Savigny Le Temple Editions, 1989.
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- Eco, Umberto. “Función y signo: semiótica de la arquitectura.” En *El lenguaje de la arquitectura: un análisis semiótico*, editado por Geoffrey Broadbent, Richard Bunt, Charles Jenks, México: Limusa, 1984.
- El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte. Catálogo de la exposición*. México: MUNAL-INBA-UNAM, 2010.
- España: una monarquía en apuros (1781-1810). Hacia la Independencia de México. Guía para maestros, material didáctico de distribución gratuita en la exposición México 200 años, la patria en construcción*. México, 2010.
- Evans, Jessica. “Introduction nation and representation.” En *Representing the nation: a reader. Histories, heritage and museums*, editado por David Boswell y Jessica Evans. London: Routledge, 1999.
- Fernández, Luis Alfonso. *Museología y museografía*. Barcelona: Serbal, 1999.
- _____. *Nueva museología*. Madrid: Alianza Forma, 2012.
- Figs, Orlando y Boris Kolonitskii. *Interpreting the Russian revolution: the language and symbols of 1917*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- Florescano, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. México: Taurus, 2006.
- Gamio, Manuel. *Forjando patria*. México: Porrúa, 1916.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- Garciadiego, Javier. “La política de la historia: las conmemoraciones del 2010.” En *Centenarios*,

- conmemoraciones e historia oficial*, coordinado por Érika Pani y Ariel Rodríguez Kuri. México: El Colegio de México, 2012.
- Gombrich, Ernst H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación*. México: FCE, 2003.
- _____. *Ideales e ídolos: ensayo sobre los valores en la historia y el arte*. Madrid: Debate, 2004.
- Guedea, Virginia, coord. *Asedios a los centenarios (1910-1921)*. México: UNAM, 2009.
- Hernández Hernández, Francisca. *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Ediciones Trea, 2003.
- Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores. *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México 1896-1917*. México: UNAM, 1994.
- _____, Eduardo Barraza y Aleksandra Jablonska. *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*. México: UNAM, 1993.
- León, Aurora. *El museo, teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Littleton, Taylor D. *The color of silver: William Spratling, his life and art*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2000.
- Loaeza, Soledad. *Acción nacional: el apetito y las responsabilidades del triunfo*. México: El Colegio de México, 2010.
- Lowenthal, David. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal, 1998.
- Mark, Joan. *Silver Gringo: William Spratling and Taxco*. Albuquerque: University of New Mexico, 2000.
- Marrone, Irene. "Usos de la memoria 'patria' en el cine del centenario." En 1808-1810. *Cine e independencias*, coordinado por Jorge Nieto Ferrando, 137-148. Madrid: Abada Editores, 2012.
- Martínez Cázares, Germán. "La odisea mexicana." En *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia correspondiente de la Real de Madrid*, tomo XLVIII. México: Academia Mexicana de la Historia, 2005-2006.
- Martínez Cázares, Germán. "La odisea mexicana." En *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia correspondiente de la Real de Madrid*, tomo XLVIII. México: Academia Mexicana de la Historia, 2003.
- Mauré, Marc. "La nouvelle muséologie-qu'est-ce que c'est?" En *Museum and community II*, editado por Martin R. Schäerer. Vevey: Icofom Study Series, 1996.
- Miquel, Ángel. "Hacia una filmografía definitiva de Salvador Toscano." En *Acercamientos al cine silente mexicano*, 101-167. México: UAEM, 2005.
- Montemayor, Emilio. *México 200 años, la patria en construcción. Memoria del proyecto y recorrido virtual de la exposición*. México: Presidencia de la República, 2011.
- Moya, Laura y Margarita Olvera. "Conmemoraciones, historicidad y sociedad. Un panorama sociológico

- para la investigación.” En *Independencia y Revolución. Pasado, presente y futuro*, coordinado por Gustavo Leyva, Brian Connaughton, Rodrigo Díaz, Néstor García Canclini y Carlos Illades. México: UAM-I, FCE, 2010.
- Nora, Pierre. “The era of commemoration.” En *Rethinking France, les lieux de mémoire*, editado por Pierre Nora y David P. Jordan. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- _____, coord. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.
- _____. “The era of commemoration.” En *Realms of memory: the construction of the French past*, vol. 3, editado por Pierre Nora, Laurence Kritzman, 609-637. Nueva York: Columbia University Press, 1998.
- Ovando Shelley, Claudia. “Las artesanías como artífices culturales de la nación.” En *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas: estudios históricos y contemporáneos*, coordinado por Raúl Béjar y Héctor Rosales. México: UNAM-Plaza y Valdés, 2008.
- Pani, Érika y Ariel Rodríguez Kuri, coords. *Centenarios, conmemoraciones e historia oficial*. México: El Colegio de México, 2012.
- Pérez, Joseph. *La leyenda negra*. Madrid: Gadir, 2009.
- Pérez Monfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: CIESAS, 2007.
- _____. “Nacionalismo y representación en el México posrevolucionario. Una síntesis sobre la construcción de estereotipos nacionales.” En *Facturas y manufacturas de la identidad, las artes populares en la modernidad mexicana*, coordinado por Mireida Velázquez Torres et al. México: Museo de Arte Moderno, 2011.
- Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: una nueva mirada*. México: UNAM, 2005.
- Piel, Jean. “Seminario Memoria e historia.” Organizado por COLMEX, CIESAS, ENAH, Instituto Luis Mora y Colegio Franco Mexicano en Ciencias Sociales, México, 22 de junio - 1 de julio, 2011.
- Primal Studio. *Guía infantil de la exposición. La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense*. México: Museo de Arte Carrillo y Gil, 2011.
- Pross, Harry. *Estructura simbólica del poder*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Quijada, Mónica. “¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano del siglo XIX.” En *Imaginar la nación, cuadernos de historia latinoamericana 2* (1994): 15-52, coordinado por François-Xavier Guerra y Mónica Quijada.
- Rabotnikov, Nora. “De conmemoraciones, memorias e identidades.” En “Sección III: Las conmemoraciones: entre el recuerdo y el olvido.” En *Independencia y Revolución. Pasado, presente y futuro*, coordinado por Gustavo Leyva, Brian Connaughton, Rodrigo Díaz,

- Néstor García Canclini y Carlos Illades. México: UAM-I, FCE, 2010.
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México*, tomo 1 (1896-1920). México: UNAM, 1996.
- _____. *Filmografía del cine mudo mexicano*, vols. 1 y 2 (1896-1924). México: UNAM, 1986 y 1994.
- Rostan Robledo, Germán. "Guía de museografía." Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Soto, Miguel. "México 200 años: una síntesis nacional." En *Catálogo de la exposición: México 200 años, la patria en construcción*. México: Chapa Ediciones, 2010.
- Stromberg, Gobi. "La proyección del arte moderno en la platería de Taxco." En *Facturas y manufacturas de la identidad, las artes populares en la modernidad mexicana*, coordinado por Mireida Velázquez Torres et al. México: Museo de Arte Moderno, 2011.
- Valdez, Daniel, Itzia Fernández y David Wood. *Apuntes para una filmografía de las prácticas del reemplazo (found footage o metraje reencontrado) en México, 1980-2013*. México: inédito, 2015.
- Varine-Bohan, Hugues de. *Los museos en el mundo*. Barcelona: Salvat, 1979.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. "Introducción." En *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, editado por De la Vega Alfaro, Eduardo, Hugo Lara Chávez, Elisa Lozano, Ángel Miquel, Carlos Arturo Flores Villela, Claudia Arroyo, Raúl Miranda, Álvaro Vázquez Mantecón, David Wood y Alicia Vargas. México: CONACULTA-IMCINE-Cineteca Nacional, 2010.
- Miranda, Álvaro Vázquez Mantecón, David Wood y Alicia Vargas. México: CONACULTA-IMCINE-Cineteca Nacional, 2010.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, "Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa." En *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, editado por Eduardo de la Vega Alfaro, Hugo Lara Chávez, Elisa Lozano, Ángel Miquel, Carlos Arturo Flores Villela, Claudia Arroyo, Raúl Miranda, Álvaro Vázquez Mantecón, David Wood y Alicia Vargas. México: CONACULTA-IMCINE-Cineteca Nacional, 2010.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, Hugo Lara Chávez, Elisa Lozano, Ángel Miquel, Carlos Arturo Flores Villela, Claudia Arroyo, Raúl Miranda, Álvaro Vázquez Mantecón, David Wood y Alicia Vargas. *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*. México: CONACULTA-IMCINE-Cineteca Nacional, 2010.
- Weinberg, Albert Katz. *Destino manifiesto. El expansionismo nacionalista en la historia norteamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- Wiesengrund Adorno, Theodor. *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Witker, Rodrigo. *Los museos*. México: CONACULTA, 2001.
- Wood, David. "Revolución, conmemoración y los tres centenarios: los últimos treinta años de México de Salvador Toscano (c1935)." Ponencia presentada en el coloquio "Cine mudo en Iberoamérica:

naciones, narraciones, centenarios” del Museo Universitario de Arte Contemporáneo y el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 21-22 de abril, 2010)

Zárate Toscano, Verónica. “Haciendo patria. Conmemoración, memoria e historia oficial.” En *Centenarios, conmemoraciones e historia oficial*, coordinado por Érika Pani y Ariel Rodríguez Kuri. México: El Colegio de México, 2012.

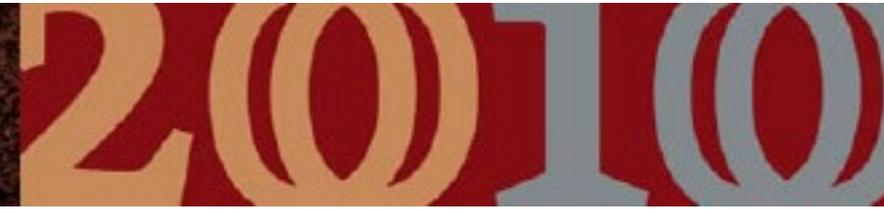
Zavala, Lauro. *Antimanual del museólogo, hacia una museología del espacio cotidiano*. México: UAM, 2009.

_____. “La recepción museográfica entre el ritual y el juego.” En *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, editado por María de la Paz Silca, J. Francisco Villaseñor. México: UNAM, 1993.

_____, María de la Paz Silca, J. Francisco Villaseñor. *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*. México: UNAM, 1993.



Manuscrito del proyecto de gui3n de *El 3xodo mexicano. Los h3roes en la mira del arte.*
Miranda, Ra3l. *¡Qu3 viva M3xico! Manuscrito de gui3n museogr3fico.* M3xico: 2010.



- Arroyo Quiroz, Claudia. "Echoes of the Mexican revolution: cinematic and museographic approaches to history in the 2010 bicentenary." *Journal of Latin American Cultural Studies* 4, vol. 20 (2011): 377-395.
- Badillo, Juan Manuel. "Cine y Revolución, crónica de una exposición que naufragó." *El Economista*, 27 de mayo, 2010.
- Balerini Casal, Emiliano. "Los héroes patrios a través del arte." *Milenio online*, 26 de marzo, 2010.
- Brading, David A. y Enrique Krauze. "El éxodo de los héroes." *Letras Libres* 136 (2010): 58-65.
- Caballero, Jorge. "Revela muestra la Revolución que ha construido el cine." *La Jornada*, 22 de mayo, 2010.
- Cuadriello, Jaime. "Los héroes en la mira del arte. El pueblo peregrino." *Laberinto*, 3 de abril, 2010.
- Enciso, Angélica. "En Palacio Nacional, restos de 14 héroes de la Independencia." *La Jornada*, 16 de agosto, 2010.
- Espinosa Rangel, Héctor Enrique. "Cine y Revolución, un libro y una exposición." *Cineforever*, 9 de diciembre, 2010. <http://www.cineforever.com/2010/12/09/cine-y-revolucion-un-libro-y-una-exposicion/>.
- García Hernández, Arturo. "Los héroes mexicanos, máquinas de ideología para políticos y disidentes." *La Jornada*, 5 de abril, 2010.
- _____. "Los panistas no entienden ni les gusta la Revolución Mexicana." *La Jornada*, 27 de septiembre, 2010.
- García, Raúl. "Destaca participación de Zacatecas en la exposición Cine y Revolución." *El Sol de Zacatecas*, 25 de mayo, 2010.
- Jiménez, Arturo. "A debate, el mundo immaculado de los próceres." *La Jornada*, 5 de abril, 2010.
- _____. "Los huesos de 14 héroes patrios volverán a la columna de la Independencia." *La Jornada*, 29 de julio, 2011.
- _____. y Arturo García Hernández. "Reprueban expertos el traslado y exhibición de restos de héroes." *La Jornada*, 15 de agosto, 2010.
- León O'Farril, Israel. "Arte moderno e identidad nacional." *La Jornada de Oriente*, 22 de julio, 2010. Consultado el 18 de mayo, 2012, <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2010/07/22/puebla/ofa14.php>
- MacMasters, Mery. "La obra popular y las 'bellas artes' dialogan en el MAM." *La Jornada*, 14 de junio, 2010. Consultado el 18 de mayo, 2012, <http://www.jornada.unam.mx/2010/06/14/cultura/a14n1cul>.
- Martínez Carballo, Nurit. "Barroco e inútil discutir por el coloso: Lujambio." *El Universal*, 22 de septiembre, 2010.
- Martínez, Clemente. "Tres aspectos que existe en la museografía pero que nadie los ve..." *Museos.ve*

- (*Revista Digital de los Museos Venezolanos*) 9 (2012): 15-20.
- Mateos-Vega, Mónica. "En 2010, el país honró a huesos de venados y próceres patrios por igual." *La Jornada*, 14 de enero, 2013.
- _____. "Televisa pagó 9 mil pesos al MUNAL por usar sus instalaciones hace dos años." *La Jornada*, 19 de diciembre, 2011.
- Montaño Garfias, Ericka. "Ecos del bicentenario. Lejos de la solemnidad México 200 años reúne lo mejor de la patria." *La Jornada*, 21 de diciembre, 2010.
- Notimex. "Inauguran *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*." *Publímetro*, 1 de abril, 2010.
- Notimex. "MUNAL inaugura exposición *El éxodo mexicano*." *El Universal*, 1 de abril, 2010.
- Paul, Carlos. "Los festejos a reflexión. Vuelven a inaugurar exposición abierta hace dos días por Felipe Calderón." *La Jornada*, 8 de septiembre, 2010.
- Poy Solano, Laura. "Restos remozados de héroes, a Palacio Nacional." *La Jornada*, 14 de agosto, 2010.
- Sánchez Cabello, Erika Wendy. "1921: Propaganda para una nación. Itinerancia de las vistas cinematográficas de los festejos del centenario de la consumación de la Independencia de México." *Retos Internacionales (Revista de Relaciones Internacionales del Tecnológico de Monterrey Campus Querétaro)*, 4 (2011): 7-22.
- Smith, Anthony. "Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales." *Revista Mexicana de Sociología* I, vol. 60 (198): 70.
- Urrutia, Alonso. "La historia de México no fue hecha por santos ni por demonios: Calderón." *La Jornada*, 6 de septiembre, 2010.
- _____. Claudia Herrera y Mónica Mateos-Vega. "Traslados de los héroes de la patria. Los caudillos de la Independencia dejan el Ángel." *La Jornada*, 31 de mayo, 2010.
- Wood, David. "Mexico: the celluloid revolution." *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía* 20:4 (2011): 449-461.
- Retrato publicado en *Chicago Daily Tribune* el 21 de julio de 1914.



Antiguo Colegio de San Ildefonso. “San Ildefonso en el tiempo.” Consultado el 20 de noviembre, 2014. http://www.sanildefonso.org.mx/acerca_de.php.

Art history seminario. “*Facturas y manufacturas de la identidad. Las artes populares en la modernidad mexicana en el MAM.*” Consultado el 18 de mayo, 2012. http://www.arts-history.mx/semanario/index.php?id_nota=13042010141051.

Autor no especificado. “Dejan de interesarse artistas ‘cultos’ en arte popular: curadora.” *Globedia*, 2 de diciembre, 2010. Consultado el 18 de mayo, 2012. <http://mx.globedia.com/dejan-interesarse-artistas-cultos-arte-popular-curadora>.

Autor no especificado. “Inauguró Leonel Godoy Rangel la exposición *Cine y Revolución.*” *MiMorelia.com*, 6 de noviembre, 2010. <http://www.mimorelia.com/noticias/cultura/inauguro-leonel-godoy-rangel-la-exposicion-cine-y-revolucion/57896>

Autor no especificado. “Presentación del libro *Cine y Revolución.*” *Cine Toma. Revista mexicana de cine*, 19 de noviembre, 2010. <http://revistatoma.wordpress.com/2010/11/19/presentacion-del-libro-cine-y-revolucion/>.

Autor no especificado. “Publican cuatro catálogos de exposiciones alusivas al bicentenario.” *Informador.com.mx*. Consultado el. <http://www.informador.com.mx/cultura/2011/274932/6/publican-cuatro-catalogos-de-exposiciones-alusivas-al-bicentenario.htm>.

Bicentenario. “Reporte de las principales actividades conmemorativas con motivo del bicentenario del inicio de la Independencia nacional y del centenario del inicio de la Revolución Mexicana.” Consultado el 29 de abril, 2013. <http://www.bicentenario.gob.mx/PDF/ReporteActividadesBicentenario2010>.

Bicentenario. “200 años de ser orgullosamente mexicanos.” Consultado el 22 de mayo, 2011. <http://www.bicentenario.gob.mx/5mayo/>.

CONACULTA. “Historia.” Consultado el 27 de mayo, 2013. <http://www.conaculta.gob.mx/Propuestas/museos/museo-carrillo-gil/historia.php>.

CONACULTA. “Inauguran la exposición Cine y Revolución en ocho salas del Antiguo Colegio de San Ildefonso. Comunicado n° 783.” Consultado el 20 de noviembre, 2014. http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=4869.

CONACULTA. “Rinden homenaje a Salvador Toscano con la presentación de la película *El viaje triunfal* y del libro *Fragmentos*, comunicado n° 990.” Consultado el 1 de julio, 2012. <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=5655>.

CONACULTA. “Un día con los museos, comunicado n° 727.” Consultado el. http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=4640#

CONACULTA. “Un día con los museos, comunicado n° 1032.” Consultado el. http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=5828

Conde, Teresa del. "MUNAL: *El éxodo mexicano*." *La Jornada*, 27 de abril, 2010. Consultado el. <http://www.jornada.unam.mx/2010/04/27/opinion/a06a1cul>.

_____. "La Revolución: caricaturas estadounidenses." *La Jornada*, 7 de diciembre, 2010. Consultado el 27 de mayo, 2013. <http://www.jornada.unam.mx/2010/12/07/opinion/a07a1cul>.

Gómez, Florencia. "Museo, experiencia y memoria. El coleccionista y su praxis revolucionaria." Artículo presentado en el III Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires, Argentina, 28-30 de octubre, 2010. Disponible en http://contiderhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-18/gomez_mesa_18.pdf

Instituto Nacional de Antropología e Historia. "Madero a 100 años da inicio a festejos de la Revolución." Consultado en enero, 2013. <http://www.inah.gob.mx/boletines/2935-madero-a-100-anos-da-inicio-a-festejos-de-la-revolucion>

Moreno, Concepción. "Nuestros héroes caídos, nuestro imaginario en el MUNAL." *El Economista*, 21 de abril, 2010. Consultado el. <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2010/04/21/nuestros-heroes-caidos-nuestro-imaginario-munal>

Notimex. "MAM analiza papel del arte popular mexicano." *El Universal*, 7 de abril, 2010. Consultado el 22 de mayo, 2012. <http://www.eluniversal.com.mx/notas/671219.html#1>.

TDM. "Gráfica. *Cine y Revolución*." Consultado el. <http://t-dm.com/cine-y-revolucion-4/>



Cine y Revolución, Pablo Ortiz Monasterio, curador (México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, del 26 de mayo al 25 de julio de 2010).

El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte, Jaime Cuadriello, curador (México: Museo Nacional de Arte, del 1 de abril al 20 de junio de 2010).

Facturas y manufacturas de la identidad, las artes populares en la modernidad mexicana, Mireida Velázquez Torres, curadora, en colaboración con María Estela Duarte y Rodrigo Luna (México: Museo de Arte Moderno, del 12 de abril al 30 de noviembre de 2011).

La Revolución Mexicana en el espejo de la caricatura estadounidense, Juan Manuel Aurrecochea, curador (México: Museo de Arte Carrillo Gil, del 6 de octubre de 2010 al 20 de marzo de 2011).

México 200 años, la patria en construcción, Miguel Ángel Fernández, curador (México: Galería del Palacio Nacional, del 20 de septiembre de 2010 al 22 de julio de 2011).