



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL
PASADO: LA MEMORIA DEL MÉXICO
PREHISPÁNICO EN IMÁGENES**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

P R E S E N T A:

**VÍCTOR FRANCISCO MARTÍNEZ GONZALEZ
ROBLES**



**DIRECTOR DE TESIS: DR. HÉCTOR ALFONSO
VERA MARTÍNEZ**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX.
OCTUBRE 2017**



Universidad Nacional
Autónoma de México

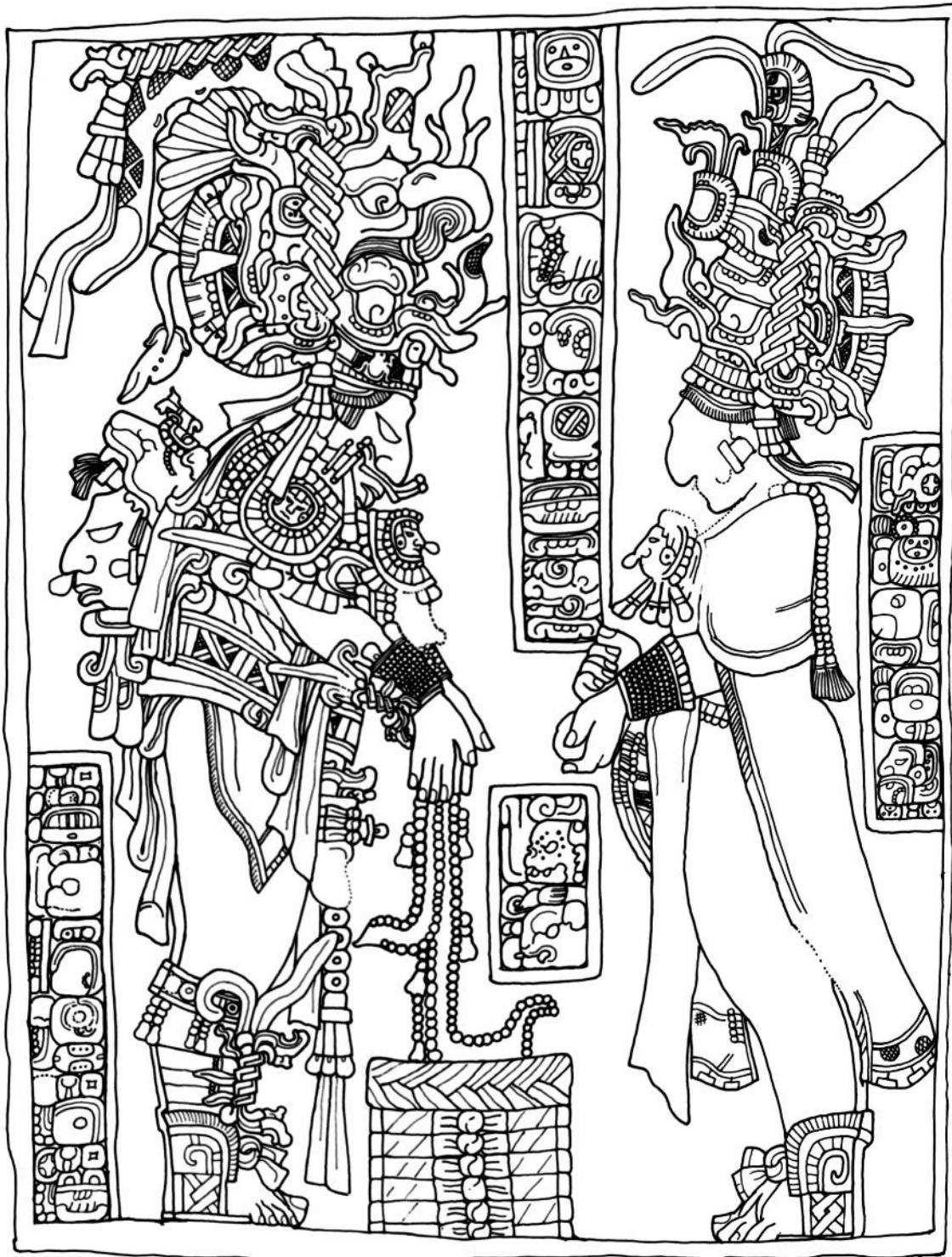


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

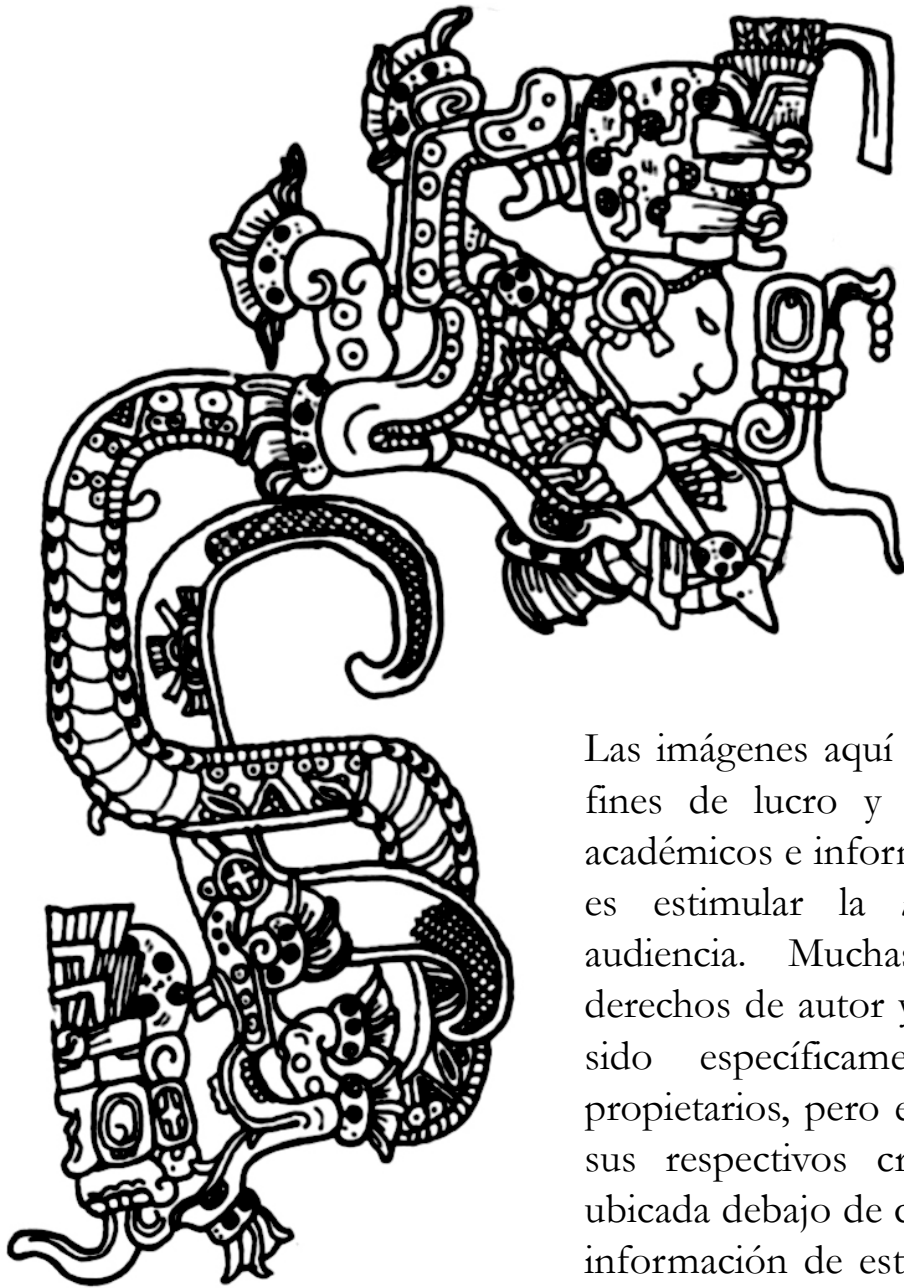
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Memoria es vida

Ofrezco este texto como ofrenda a mi pasado y a mis muertos, fuerzas que mantienen mi universo en eterno movimiento.



Las imágenes aquí reproducidas son usadas sin fines de lucro y con propósitos meramente académicos e informativos: su objetivo principal es estimular la *imaginación sociológica* de la audiencia. Muchas de ellas cuentan con derechos de autor y su inclusión no siempre ha sido específicamente autorizada por sus propietarios, pero en todos los casos contienen sus respectivos créditos en la ficha técnica ubicada debajo de cada gráfico. Por otro lado, la información de este documento es sumamente sensible y puede ocasionar confusión, dolores de cabeza, depresión o hasta crisis existenciales. Léalo bajo su propio riesgo.

ÍNDICE

DEDICATORIA	3
INTRODUCCIÓN	11
PRIMERA PARTE.....	14
Teoría y metodología: memoria en imagen	14
CAPÍTULO 1.....	15
Memoria y sociedad.....	15
Durkheim: religión y conmemoración.....	15
Memoria colectiva, autobiográfica e histórica.....	19
Memoria cultural y comunicativa.....	22
Propuestas contemporáneas	23
Obsesión por la memoria: usos y abusos	26
¿Tradiciones inventadas o imaginadas?.....	28
Hacia una sociología del pasado	33
Imagen, memoria y poder	36
CAPÍTULO 2.....	39
Imagen: la sociología y el método iconológico	39
El Atlante de la memoria (Atlas mnemosyne).....	39
Iconografía e iconología.....	48
Usos sociales de la imagen.....	51
Mundos del arte: La cuestión de la producción social.....	56
Sociología e historia del arte: el método documental.....	60
SEGUNDA PARTE	64
La construcción social del México prehispánico en imágenes (1521-1910).....	64

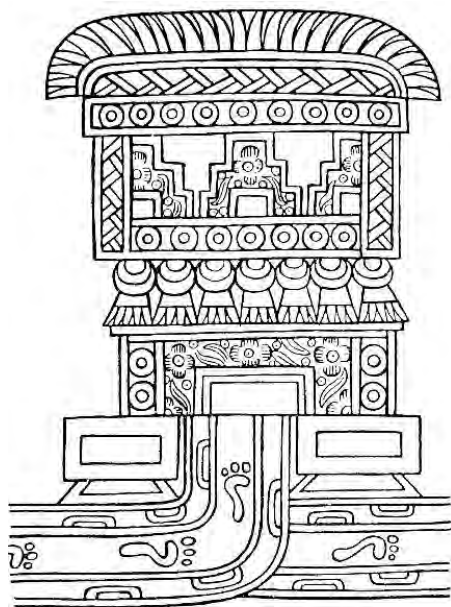
CAPÍTULO 3.....	66
La Nueva España: de México-Tenochtitlán a México.....	66
De los altépetl a la “Nueva España”	66
El discurso del conquistador	69
El discurso de los mendicantes	74
El discurso del altépetl cristiano	81
El criollismo: la patria y su conciencia del pasado	89
Historia antigua de México (1780).....	91
Primeras expediciones y “las dos piedras”	98
El escudo de México Tenochtitlán y la Virgen de Guadalupe.....	101
Quetzalcóatl-Santo Tomás.....	106
De vuelta a México.....	111
CAPÍTULO 4.....	118
México: del Estado a la Nación	118
El escudo nacional	118
El primer Museo Nacional (1825-1867)	124
Imagen internacional del “México Antiguo”	129
El porfiriato: la construcción visual de la Nación mexicana	131
La tradición de la pintura histórica	133
La mirada del explorador	144
Chavero y México a través de los siglos	147
El palacio azteca en París (1889).....	153
Teotihuacán y los cambios en el Museo Nacional.....	157
Orden y progreso	162
CONCLUSIÓN	165
Gloria y fama del México prehispánico	165
APÉNDICE.....	182
El pasado en el presente: el México prehispánico después de la revolución.....	182
BIBLIOGRAFÍA	213

DEDICATORIA

Para mí, el pasado es un tema crucial: vivo en él, es mi cárcel y mi refugio. No es casual que el proceso de escritura de estas páginas representara una suerte de catarsis de la que espero renacer algún día. Me ha dado la fuerza necesaria para enfrentar mi presente y futuro con optimismo: durante estos meses, he tenido que luchar contra los demonios que me persiguen, cerrar puertas y abrir otras nuevas, reinventándome en cada momento. Bajo esta tónica, Pierre Bourdieu decía que la sociología es un arte marcial, una forma de autodefensa, y yo concuerdo con eso. A lo largo de cinco años, he estudiado una disciplina que ciertamente desencanta o derrumba mitos, pero que igualmente te hace consciente de la remota existencia de lagunas donde puede hallarse esperanza: hoy estoy dispuesto a encontrar el paraíso, a pesar de saber que es una mera utopía con la que bien vale la pena soñar y luchar.

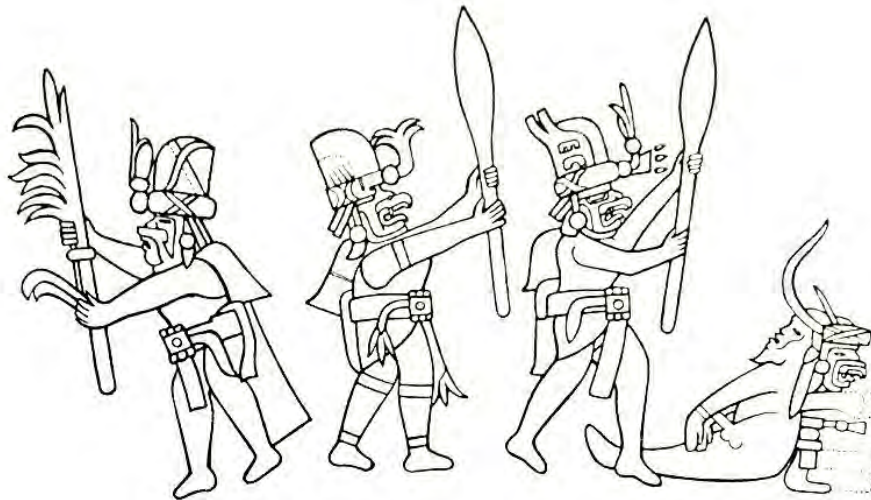
En pocas palabras, ¿a qué se aferra uno cuando intentan despojarlo de lo poco que le queda? A su historia. Si a alguien le quitas su pasado, está vulnerable a que le arrebatas absolutamente todo lo que posee. El mensaje implícito de este trabajo es que la memoria es una labor de primera necesidad para defenderse de la injusticia y contraatacar: puede ser una forma de resistencia que ayuda a conservar o trastocar el estado de las cosas. Analizar la construcción social del mundo prehispánico a través de los siglos me ayudó a comprender que cada quién ve el pasado desde su propia posición e intereses, y que —a pesar de eso— hay versiones más verosímiles y legítimas que otras. Trasladando esto a mi propia biografía, puedo concluir que yo soy mi pasado: memoria es identidad. Nada ni nadie podrá destruirme mientras tenga claro de dónde vengo y a dónde voy.

Pero antes de seguir adelante, uno necesita saldar cuentas: en momentos como éste, puedo ver claramente lo afortunado que soy y lo rodeado de amor que me encuentro. Por ello, me gustaría dedicar este espacio para reconocer a las personas que posibilitaron este logro. Me siento muy agradecido con ustedes y espero que lean las siguientes páginas como una pequeña muestra de mi cariño. Sin más preámbulos, dedico esta tesis a todos aquellos que, a pesar de las tragedias, obstáculos y mis altibajos, se han quedado conmigo hasta el final. Estaría perdido sin ustedes: mi corazón es suyo.



En primer lugar, es indispensable agradecer al pueblo mexicano (si es que tal cosa existe) porque, gracias a sus impuestos, yo recibí una educación privilegiada en esta Universidad Nacional Autónoma de México. Aunque sé que es difícil que una tesis pueda traducirse en alguna mejora fáctica de la condición de la población, me siento comprometido a seguir buscando rutas para transformar la manera en que la gente se relaciona con el pasado nacional, de acercarla al patrimonio cultural y cuestionarlo desde la raíz. Esta meta requiere de un nuevo comienzo profesional, por el cual estoy dispuesto a trabajar duro: es —finalmente— hora de poner manos a la obra.

Institucionalmente hablando, agradezco al Museo Nacional de Antropología e Historia y a las personas que le dan vida diariamente, permitiendo que gente como yo pueda dedicarse de lleno al estudio del pasado: a la Biblioteca Nacional, al Archivo Histórico, al Departamento de Promoción Cultural y a todos sus grandes profesores, por facilitarme fuentes, datos históricos y pistas invaluable que siguen nutriendo mi investigación. Este trabajo simple y sencillamente no existiría sin dicho espacio: desde mi infancia ha sido mi segundo hogar, templo y guarida, y durante estos meses, también ha convertido en mi centro de operaciones. Ahí es donde está mi alma.



Considerando que se trata de un texto profesional, empezaré por agradecer a las personas involucradas en la revisión de esta tesis. Si bien admito que sus comentarios mejoraron sensiblemente su calidad original, creo que la mayor aportación de mis sinodales consistió en sugerirme preguntas a explorar en un futuro cercano. Ahora llevo conmigo una maleta llena de problemas intelectuales y referencias que me serán de gran utilidad en la continuación de este asombroso viaje. Me siento completamente renovado después de conocerlos y espero que nuestros caminos sigan cruzándose.

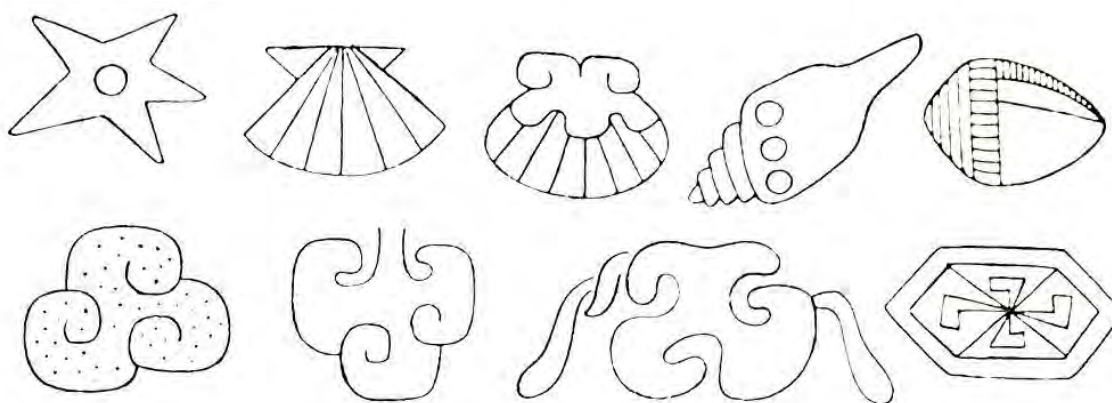
Primero, a Héctor Vera, mi asesor, por creer incondicionalmente en mi visión y dejarme tener el control creativo del asunto en todo momento. Eso es algo difícil de encontrar y que valoro enormemente. Perdóname por mis numerosas metidas de pata y los constantes episodios de anomia: ahora eres libre de mi imprudencia. Gracias por tu paciencia, consejos y por tener una confianza ciega en la calidad de mi trabajo (incluso más de la que me gustaría): sabes que también cuentas con mi admiración y aprecio.

A César Villalobos, por su calidez y por ser el artífice de la edición final de esta tesis. Gracias por hacer una lectura tan minuciosa del manuscrito, por tus puntuales recomendaciones bibliográficas y por encausar mi eclecticismo metodológico al siguiente nivel. Prometo seguir revisando todo lo que me faltó y tampoco descarto aceptar tu invitación a la antropología algún día. Te aseguro —nuevamente— que te ganaste mi confianza absoluta: si tú dices que está bien, entonces para mí también lo está.

A Federico Paredes, por obligarme a cuestionar radicalmente la forma en que concibo el patrimonio cultural y pensar en formas innovadoras de transmitir el conocimiento académico. Gracias por presentarme a tu fantástico equipo y enseñarme desde aspectos técnicos (como la fotografía y la reconstrucción en 3D) hasta otros más delicados, como la creación de proyectos sociales que perpetúen la memoria del pasado y la conviertan en una fuente de energía positiva para el presente. Espero ponerle tanto corazón e intelecto a mi trabajo como el que inviertes en las cabezas de jaguar.

A Juncia Avilés, por su empatía, confianza, sentido del humor y su permanente disposición a ayudarme: sé que el tiempo no fue el indicado para ambos, pero de corazón aprecio todo lo que hiciste por mí. Gracias por mostrarme la importancia del *recuerdo* como máxima forma de afecto y como imperativo para seguir adelante, para sanar. Ya vendrán días mejores: eventualmente le ganaremos a la mala suerte.

A Sandra Rozental, por aceptar formar parte de este comité desde el primer momento, por todas las facilidades brindadas y las abundantes recomendaciones para la maestría. Aunque me ayudaste mucho a pensar en los vínculos entre lo presente y lo ausente, pienso que tu principal contribución consistió en enseñarme a construir una investigación documental sólida y transmitirla mediante recursos visuales, procurando obtener el balance perfecto entre rigurosidad y creatividad. Definitivamente eres un ejemplo a seguir para mí.



Acto seguido, me gustaría reconocer a los maravillosos profesores de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, quienes —a través de estos cinco años— me brindaron una nueva visión de la vida y marcaron el rumbo de mi trayectoria profesional: entre ellos, Alma Iglesias, Isabel Rueda, Aura Mérida de la Selva, y Silverio Chávez. Asimismo, a todos en el Centro de Estudios Sociológicos (principalmente a Alfonso Viveros) por ayudarme a salir victorioso de este tortuoso proceso, soportando los efectos secundarios de mi torpeza y viéndolos como episodios cómicos. Entre ellos, especialmente agradezco...

A Adriana Murguía, por enseñarme tanto y por siempre impulsarme a “crecer hacia arriba”. Gracias por hacerme mejor sociólogo, docente y persona: por mostrarme que sí se puede confiar en la gente y que, a pesar de todo, hay esperanza en el mundo. En pocas palabras, por tener más fe en mí de la que yo mismo me tengo. Siempre serás *la* jefa.

A Alejandro Labrador, quien a través de los Talleres de Investigación y Seminarios de Titulación me ayudó a darle vida a mis múltiples caprichos intelectuales: aunque el resultado final difiere drásticamente de lo inicialmente planeado, espero no ser un diletante a tus ojos. Gracias por tu apoyo moral, simpatía, por solapar mis iniciativas y también por regañarme cuando era necesario. Eres la única persona a la que le permito llamarme “Don Víctor”.

A Edgar Cabrera, por ser el jefe más relajado del mundo y darme todas las facilidades para terminar con los pendientes de la titulación. Gracias por tantos consejos, escuchar mis dramas cotidianos y comprender mis vivencias al pie de la letra: yo también comienzo a pensar que tenemos una conexión telepática. En pocas palabras, estoy muy honrado de haber encontrado un amigo en ti.

A Edgar Tafoya, por ser el primer profesor que vio potencial en mí donde nadie más lo hizo. Gracias por darme aquellas palabras de aliento en primer semestre y por todas tus enseñanzas a lo largo de los años. No sería un sociólogo, o cuando menos uno competente sin ti: posees el gran don de transformar a muchos estudiantes como yo en *actualidad*. Espero ser un maestro tan bueno en su trabajo y divertido como lo eres tú.

A Irene Herner y Julio Amador, por inculcarme el amor al arte, la pasión por la investigación documental y —sobre todo— por enseñarme a “contar una historia con imágenes”, idea que intenté desarrollar por mi cuenta aquí y que pienso seguir cosechando en adelante. Sus clases definieron el rumbo definitivo de este trabajo y probablemente, de mi futuro profesional. Gracias por mostrarme que la sensibilidad y la rigurosidad no están peleadas: por hacer de mí un <<*connoisseur* locuaz>>, como diría Panofsky.

Por otra parte, no podía dejar de mencionar a todos los ayudantes de profesor (por orden de aparición: nada personal, chicos) que me hacían mejor estudiante, escritor y profesional día con día. Gracias por siempre brindarme retroalimentación, calidez y por sus consejos prácticos cuando me metía en aprietos: a Rossana Meraz (mi mentora y gurú espiritual desde primer semestre), Pedro López, María Limón, Edna Colín, Mónica Villa, Alex García, Karen Martínez, Antonio Figueroa, Kathia García, Camila González, Grecia Pérez y compañía. Espero haber podido transmitir su misma buena vibra a las generaciones posteriores que estuvieron bajo mi yugo.

De la misma forma, también es importante reconocer a los alumnos de los cursos en los que trabajé como ayudante de profesor, quienes fungieron como gran fuente de inspiración. En más de una forma, ésta es una tesis escrita para ustedes: trata de responder algunas de sus inquietudes sobre los vínculos entre sociología e historia de arte y brindarles posibles caminos a seguir. Gracias por alegrar mis días con sus brillantes narrativas, por obligarme a pensar en formas creativas de transmitir conocimiento y por también enseñarme grandes lecciones de vida (por mencionar uno de mis ejemplos favoritos, que nunca es bueno quedarse con el “qué hubiera pasado”).



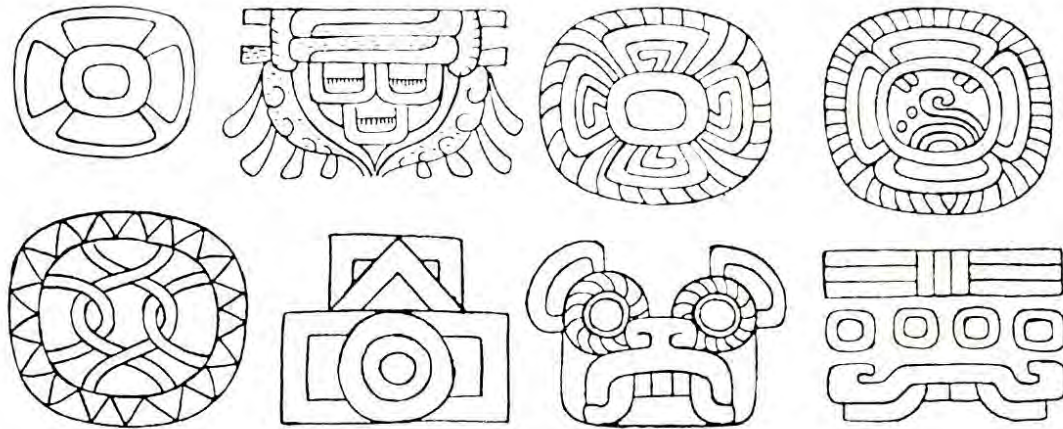
También es indispensable reconocer la importante labor de mi ejército de amigos, quienes siempre han estado ahí con escudos y espadas para apoyarme: ordenados por antigüedad, agradezco a Fernanda Junco, por ser el corazón y timón de este desastroso barco desde hace más de una década; a Andrea Sánchez, por estar ahí en los momentos más oscuros y obligarme a enfrentarlos descaradamente, y a Hillary Flores, mi eterna compañera de sueños y pesadillas, por enseñarme que vale la pena trabajar duro por lo que se anhela. También agradezco...

A Pavel Moreno, por ser mi pilar emocional desde que comenzamos la licenciatura y convertirse en otro hermano para mí. Cada vez que veo tu semblante gruñón, recuerdo aquel momento en que comenzamos a hablar afuera del auditorio el primer día de clases y sigo pensando lo mismo: que detrás de él se esconde una sinceridad y amabilidad infinita. Tu brutal honestidad, tus emociones a flor de piel y abrumadora confianza en el porvenir son necesarias para controlar el lado gélido y distante de Víctor. Definitivamente no soy el mismo después de conocerte. Gracias por tanto, solecito. Nunca dejes de brillar en mi reino.

A Mayte Cázares, por su madurez y prudencia: gracias por siempre cuidarme la espalda con tu talento etnográfico, por compartir todo con nosotros y por ayudarme a no decir o cometer (tantas) sandeces. Cuando uno carece de sentido común, definitivamente necesita de alguien que le escuche y le haga entrar en razón: ése alguien eres tú. Quizás por eso hacemos tan buen equipo. Sin embargo, pienso que la principal aportación de tu amistad a mi vida ha consistido en mostrarme qué hace falta para salir adelante: perseverancia, trabajo duro y familia. Mi admiración y cariño eterno para ti.

A Tlali Márquez, la directora creativa de todas mis locuras. Gracias por ayudarme con cada detalle del proceso de titulación: por leer los capítulos, diseñar la famosa caja de Pandora y acompañarme al fin del mundo si era necesario. Nada de esto sería lo mismo sin ti. En estos meses, realmente te has convertido en una persona indispensable para mí: no sé qué haría sin tu creatividad, irreverencia y sin tu capacidad de ver algo divertido en las desgracias. En pocas palabras, por enseñarme a “salir del abismo” renovado: espero que siempre seamos protagonistas de las obras maestras que representan nuestras satíricas vidas.

A Adrián Martínez, por empoderar todos mis planes y siempre sacar de mi rostro una sonrisa. Eres de las pocas personas que puede contrarrestar mi fatalismo y devolverme partes de mi inocencia perdida: después de conocerte, no me pesa aceptar que seremos víctimas perpetuas de la mala suerte y que —aun así— tenemos lo que hace falta para salir adelante. Para eso somos los más pirados y chulos. “Gracias por compartir conmigo este viaje de arte”: “hay gente que nace con talento” y nosotros definitivamente pertenecemos a ese grupo.



Asimismo, dedico esta tesis a lo más valioso que tengo en la vida: mi familia. Gracias por ser el centro de mi universo: ustedes son la razón por la que no me rendiré. Sé que este último par de años han sido funestos, pero —si de algo sirve— aprendí que no hay desastre natural, maldad ni codicia lo suficiente grande como para separarnos. Mi mundo no acabará mientras estén conmigo. De igual forma, perdonen si no digo a menudo lo mucho que los amo o doy su cariño por sentado, pero honestamente pienso que eso no es algo que pueda expresarse con unas cuantas letras o sonidos, sino que simple y sencillamente *se muestra*. Amor es una palabra sagrada.

Primero, quiero agradecer a mi hermano Jorge, por cargar todos los libros que necesitaba para escribir la tesis o pasar las tardes, sin importar el peso o la distancia. Gracias por tu corazón de oro: por tu generosidad, paciencia, dulzura y por defenderme contra viento y marea. Sé que pase lo que pase, siempre estaremos ahí incondicionalmente el uno para el otro: eres el mejor regalo que la vida me ha dado, aunque me hagas enojar a diario.

A mi madre Berenice, luchadora incansable y quien ha sacrificado todo por sus hijos. Soy todo lo que soy gracias a ti y me siento realmente afortunado de que el azar me haya puesto en tu camino. Gracias por enseñarme a vivir y resistir: por siempre hablarme con la verdad (por dura que parezca), por ayudarme a enfrentar los momentos duros con valentía y hacerme valorar lo que realmente importa. De ti aprendí a ser un guerrero resiliente y terco. Te amo, má: algún día espero ser tan buen padre, hijo, hermano y ser humano como tú.

En este recuento de las personas más importantes de mi existencia, no podía faltar mi segunda hermana y gemela siamesa, Gretel. Gracias por acompañarme desde el momento en que nací y por brindarme una amistad tan honesta y recíproca: por ser mi cómplice, comadre, porrista y confidente. Mi vida sería un tedio sin ti: estaría, de hecho, incompleta.

Por último, si éste es un trabajo que trata del lugar que el pasado ocupa en el presente, es necesario reconocer a mi futuro: dedico esta tesis a mi querido sobrino Jonás, quien llegó a este planeta hace siete años para robar mi corazón y llenar mis días de alegría. Antes de ti, mi mundo estaba pintado en blanco y negro: gracias por devolverme los colores, enano. Espero que aquí encuentres un recordatorio de que es necesario mirar al pasado para hallar el camino y al mismo tiempo, una advertencia para no idealizarlo excesivamente: acéptalo con “lo bueno y lo malo”, cuestionalo y haz algo productivo con él. No olvides que tu tío Víctor siempre te acompañará, incluso cuando ya no se encuentre físicamente aquí. Para eso existe el recuerdo.



Finalmente, dedico esta tesis a todos mis muertos y ancestros: están en mis pensamientos y acciones, en mi piel, en cada instante...Ustedes me acompañarán hasta el final de los tiempos porque habitarán perpetuamente en mis recuerdos. *Memoria es vida*. Entre mi panteón personal, agradezco especialmente a los cuatro pilares de mi universo:

A mi *Oma* Amanda Sánchez de Del Monte, quien partió un doce de octubre de hace veinte años, por su generosidad y por mostrarme que uno necesita luchar hasta el último instante. Tu partida cambió irreparablemente mi vida y a pesar de tanto tiempo, sigues aquí, a diario. Crecí fuerte por ti (y, de cierta forma, sin ti): sin importar el triunfo o la derrota, prosperaré porque tu biografía es el mejor ejemplo de que es posible construir un imperio de las cenizas. Podrán pasar siglos, pero siempre seré tu “naranja dulce, limón partido” ...

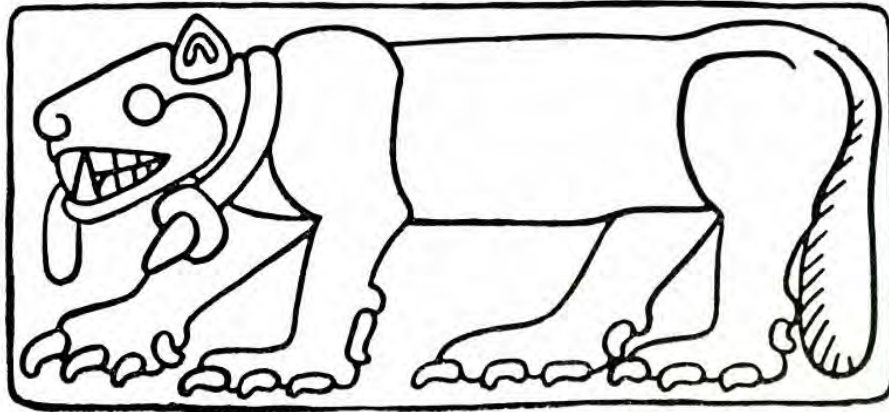
A mi tío Cuauhtémoc González-Robles, por alegrar nuestros días cuando el mundo se desmoronaba: por enseñarme a leer, a montar, a dibujar y por ser mi más grande admirador. Mi sonrisa comenzó a despintarse desde que te fuiste. Gracias por alimentar mi curiosidad intelectual y creer en mi talento.

A mi tío Peter González-Robles, quien también dejó este mundo en octubre de hace una década, por jamás abandonarme cuando todos me dieron la espalda y enseñarme que no necesito gritar para hacerme escuchar. Gracias por tu cariño incondicional y por ser un verdadero padre para mí: desde nuestros ojos, eras perfectamente imperfecto.

Por último, a mi abuelita Magda Sánchez Soto, quien inspiró directamente este proyecto y alcanzó a escuchar sus ideas medulares. En más de una forma, esta tesis es un humilde monumento a tu memoria. Gracias por creer en mí, defenderme y mostrarte orgullosa de mis triunfos y fracasos: por leer conmigo todas las tardes, hablarme sobre el mundo prehispánico, llevarme a museos, por pedir que te cocinara, compartirme tus sueños y por heredarme tu hermosa sonrisa tímida. Jamás imaginé que podría extrañarte tanto. Como te prometí aquel último día, seguiré siendo fuerte hasta que nos reencontremos. Tu recuerdo es el sol que me impulsa a despertar cada mañana y que me acompañará hasta el crepúsculo, cuando estaremos juntos de nuevo para la eternidad.

Así, cada final es un nuevo principio: este trabajo busca analizar cómo las sociedades han almacenado información sobre sus pasados y la han utilizado como fuente de incesante transformación. Ella no sólo está acumulada en la mente de sus portadores, sino que se concreta en acciones y objetos que trascienden la fugacidad de las biografías. El mensaje principal es que la memoria puede significar amor, un grito de justicia, una forma de oponer resistencia: es vida eterna.

Mirar hacia atrás en el tiempo supone enfrentar el dolor, la ira, el miedo y la nostalgia para volverlas productivas en el futuro. Es cuestión de cultivarla y hacerla florecer. Encontrar el paraíso supone acercarse al pasado y preguntarse qué puede decirnos en el aquí y ahora: en momentos de urgencia como éste, se necesita —primero— seguir meticulosamente las huellas de la catástrofe para —después— diseñar un plan de reconstrucción del mundo. No hay utopía sin memoria: en una palabra, no hay humanidad sin memoria.



Gracias a todos por acompañarme en esta tragicomedia

Sinceramente suyo,

Víctor.

Museo Nacional de Antropología, 27/ IX /2017



INTRODUCCIÓN

Hoy creemos saber mucho sobre el pasado prehispánico: gracias a las nuevas tecnologías (como la datación de Carbono 14, los georadares o la reconstrucción en 3D) y al avance en subdisciplinas como la epigrafía o la demografía, las ciencias sociales han llegado a una imagen rigurosa y documentada de los indígenas que vivieron en este territorio antes de la llegada española. Por ejemplo, es comúnmente aceptado que los olmecas habitaron la Costa del Golfo durante el preclásico, los aztecas¹ en el altiplano central aproximadamente mil años después o que los mayas no eran un pueblo pacífico (como se pensaba hasta el descubrimiento de los maravillosos murales de Bonampak). Esta tesis busca demostrar que la historia y su recuerdo, a diferencia de las estelas de Copán, no está escrita sobre piedra, de una vez y para siempre, sino que cambia conforme el tiempo pasa y el “destino” e intereses del grupo social que la sostiene se modifican.

Para ver esta relatividad social del conocimiento del pasado, creí necesario mostrar cómo su imagen pasó por diferentes prismas antes de adquirir sus formas y colores actuales. Lo que hoy nos parece obvio, no lo fue, ni será siempre así. El pasado, entonces, se escribe desde el presente y va más allá de la Historia con mayúscula. Por citar otros casos, cuando los españoles llegaron a la actual costa veracruzana, pensaron que todo el mundo mesoamericano era obra del demonio; 200 años después, los criollos dieron la vuelta a este planteamiento² y afirmaron que era una mera deformación de un cristianismo primitivo, predicado en América por el mismísimo Santo Tomás³. Llegado el Porfiriato —época de consolidación del Nacionalismo y el discurso científico en México— ambas teorías habían dejado de ser válidas, aunque especialistas como Alfredo Chavero opinaban que las cabezas colosales olmecas parecían de tipo “etiópico”⁴.

Si bien todas estas hipótesis hoy suenan curiosas, descabelladas, insostenibles y hasta irrisorias, no lo fueron en aquellos momentos. De hecho, los grupos sociales que las crearon las tomaron bastante en serio, luchando para distribuir las entre la población (primero, novohispana y luego, mexicana) como versiones legítimas de su historia. Dicho fácilmente, en las páginas restantes el lector encontrará una propuesta de cómo el pasado se selecciona, clasifica y representa; en una palabra, de cómo se *construye* socialmente: se trata de presentar el proceso de elaboración de la *imagen* del México prehispánico, arrancando desde la conquista española del altiplano central (1521) y terminando con los festejos del centenario de la independencia (1910).

La principal evidencia de la investigación está constituida por “imágenes públicas”⁵ de cada época que permiten apreciar cómo la memoria es moldeada por instituciones y sus respectivos

¹ Para fines prácticos y siguiendo a Benjamin Keen, se utilizarán las palabras “mexica” y “azteca” como sinónimos del grupo social que —según su propia mitología— salió de Aztlán y se instaló en México-Tenochtitlán en 1325.

² Cfr. Luis Villoro. *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, FCE, 2014, pp. 21-100.

³ Jaques Lafaye. *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 2014, pp. 199-284.

⁴ Alfredo Chavero. “Historia antigua y de la conquista” en Vicente Riva Palacio (coord.). *México a través de los siglos*, México-Madrid, Ballezá Editores, 1886, tomo 1, p. 63.

⁵ Una imagen pública es una “transcripción” de las creencias básicas de un grupo social, que incluye características esenciales de sus miembros (su espacio, tiempo, relaciones y evolución) y ofrece un registro permanente que puede

discursos (pasando del cristiano al artístico, político y científico). Por esa razón, a excepción de los capítulos teóricos, cada sección monotemática contiene —cuando menos— un gráfico complementado por algunas breves anotaciones iconográficas. Los recursos visuales fueron usados como “documentos históricos”, pues nos ofrecen rastros invaluable y específicos de cómo diversas “visiones del mundo” surgen en contextos sociales particulares.

El material fue seleccionado por lo que consideramos relevante al interior de su propia tradición, e incluso cuando fue necesario analizar textos, se procuró elegir una obra estimada como paradigmática, ilustrada y representativa de una perspectiva particular (de un grupo social, claro está): es el caso de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1569) de Bernardino de Sahagún, *Historia antigua de México* (1780) de Francisco Xavier Clavijero o del primer tomo de *México a través de los siglos* (1886), escrito por Alfredo Chavero. La misión era mostrar las transformaciones que han sufrido las representaciones de los espacios y escenas del mundo precortesiano a través de “diversos artefactos visuales” como libros, monedas, pinturas murales, lienzos, caricaturas periodísticas y fotografías en todas sus dimensiones.

Sin embargo, es necesario reconocer que este trabajo dista mucho de la exhaustividad documental que hubiera deseado: su principal aportación no es la minuciosidad en los detalles, sino que aspira a ofrecer un retrato integral y esquemático de un proceso histórico de largo aliento. Es una suerte de fotografía aérea de cuatro siglos de historias visuales y textuales del México prehispánico. Su contribución fundamental es proponer caminos alternos para adentrarse al “extraño país”⁶ que es el pasado, más que llegar a resultados concluyentes o novedosos al respecto: el mensaje es que no hay objeto que nos esté vedado mientras sepamos utilizar la perspectiva que nuestra disciplina brinda.

Por lo tanto, éste es un texto escrito para otros científicos sociales y humanistas interesados en adentrarse al estudio del pasado y su recuerdo, así como en hallar aplicaciones o vínculos entre nuestra disciplina y la historia del arte. En el primer capítulo, se ofrece una revisión general (y descriptiva, cabe reconocer) de los estudios en memoria colectiva, desde los enfoques clásicos (como son los trabajos de Maurice Halbwachs, Benedict Anderson o Eric Hobsbawm) hasta algunas propuestas contemporáneas (como las de Eviatar Zerubavel y Barry Schwartz). Por otra parte, en el segundo capítulo podrá encontrarse una visión panorámica del método más conocido para la interpretación de imágenes (el iconológico) y algunas de sus reelaboraciones, atendiendo a los problemas cruciales de la producción y el uso social de los recursos visuales. Enseguida, comenzará el recorrido cronológico por los cuatro siglos de historia, dividido en dos episodios: uno dedicado al periodo colonial y otro al México independiente.

En el primer capítulo de la segunda parte, la narración comenzará en el momento de la llegada europea al territorio mesoamericano y culminará con la declaración de independencia, signada en 1821: durante la era novohispana, el proceso central a exponer es la paulatina

ser pasado de generación en generación. Kenneth Boulding. *The image: knowledge in life and society*, Michigan, University of Michigan Press, 1956, pp. 64-65.

⁶ L.P. Hartley. *The go-between*, New York, The New York Review of Books, 2002, p. 15.

desdemonización del mundo precortesiano. Mientras los conquistadores y mendicantes impusieron una visión satánica de los días previos al 13 de agosto de 1521 (sobre la cual legitimaron la empresa colonial), del siglo XVII en adelante los criollos se esforzaron por borrar la huella del pecado original mexicano, la idolatría. Para lograr dirigir su “patria”, antes tuvieron que destruir los cimientos ideológicos del orden establecido y anclar sus raíces en un pasado idílico que toda la población podría considerar suyo: el del aguerrido y prodigioso “imperio azteca”, que —según ellos— fue usurpado e interrumpido por los tres siglos de la dominación española.

Una vez restituido *México*, en el siguiente capítulo (segundo y último de la sección histórica) el lector conocerá cómo se llevó a cabo la sacralización del recuerdo prehispánico: en cuanto se resolvió el conflicto entre conservadores y liberales (a favor de los últimos), el Estado porfiriano utilizó intensivamente el recuerdo prehispánico para construir la imagen de *la Nación* mexicana. Ello fue posible gracias a instituciones como el Museo Nacional (fundado desde 1825), legislaciones como el decreto del 11 de mayo 1897 (que declaraba al patrimonio precortesiano como “propiedad de la nación”), monumentos públicos (como el dedicado a Cuauhtémoc, en plano Paseo de la Reforma) y pinturas de historia que mostraban al mundo precortesiano como el *nuevo clásico*, enfatizando también en los procesos de especialización de conocimiento vividos durante aquella época.

Finalmente, cabe aclarar que veo este documento como la primera parte de un proyecto más extenso, en el que se analizará el uso contemporáneo del pasado prehispánico a través de la imagen, comenzando en el México posrevolucionario y terminando en la actualidad. Por esta razón, decidí incluir un apéndice a manera de “primer vistazo” de la siguiente entrega de la investigación y en el que se brindan algunos ejemplos ilustrativos sobre muralismo mexicano e industrias culturales. Por el momento, la presente buscará responder a la crucial interrogante “¿cómo es que llegamos hasta este punto?” La intención es que, en el camino, el viajero vaya desnaturalizando las narraciones que desde la infancia le fueron inculcadas, percibiendo que el mundo prehispánico es una construcción imaginada, en curso y —en última instancia— religiosa. En una palabra, se está frente a un “atlante de la memoria” prehispánica. Una vez dicho esto, no me queda más que agradecer al lector y desear que disfrute el recorrido: no olvide mantener la mente y los ojos bien abiertos.



PRIMERA PARTE

Teoría y metodología: memoria en imagen

Este proyecto tiene como principal propósito reconstruir el proceso de elaboración de la idea del México prehispánico a lo largo de su historia y a través de la imagen, del siglo XVI hasta llegar a las conmemoraciones del centenario de la independencia. Pero antes de hacer el recorrido histórico, es indispensable brindar al lector los planteamientos teórico-metodológicos que fungirán como su guía de viaje: la misión es mostrar cómo el recuerdo se cristaliza en representaciones visuales, cargadas de significados profundos y sometidas a la cosmovisión e intereses de ciertos grupos sociales. Se trata de revelar al pasado como una estructura en reforma constante.

Para articular estos elementos en el caso histórico propuesto, usted deberá adentrarse a las discusiones teóricas y metodológicas por separado y —en la segunda sección— entenderá plenamente cómo el recuerdo opera a través de imágenes de diversa índole. En el primer capítulo, los trabajos sobre memoria colectiva brindarán un recuento de los principios necesarios para elaborar, conservar y transmitir el conocimiento del pasado; pasando del enfoque clásico de Durkheim y Halbwachs, hasta propuestas contemporáneas como la de Assmann, Zerubavel y Schwartz.

En el siguiente, el lector se transportará a la Alemania de principios de siglo XX: Concretamente, en Hamburgo, un grupo de historiadores del arte —bajo la estela de Aby Warburg— se dedicaron a crear un método de análisis para la interpretación de la imagen, la *iconología*. Acto seguido, se recapitularán algunas de las críticas a esta forma de percibir la obra estética, a modo de puntualizar en los elementos relevantes para un análisis sociológico que ocupe cualquier artefacto visual como “documento histórico”: sus usos en la práctica, las concepciones del mundo que representan y sus procesos de producción y recepción. La intención de esta sección es brindar un panorama descriptivo general de cómo la tradición sociológica se ha enfrentado a las cruciales cuestiones de la memoria y la imagen.

CAPÍTULO 1

Memoria y sociedad

El término *memoria colectiva* no posee una definición unívoca: En comparación con otros conceptos de la teoría social, es de reciente acuñación y su uso en espacios no académicos dificulta aún más su entendimiento. Por ello, en este primer capítulo se reconstruirá la historia y principales aportaciones de este campo de estudios, poniendo el acento en las diferentes variables que cada propuesta teórica sugiere: se iniciará con la labor precursora de Émile Durkheim, pasando por su progenitor Maurice Halbwachs y la narración culminará con algunos trabajos contemporáneos que han revisado el enfoque clásico, llevándolo al siglo XXI. Como primera advertencia, es preciso mencionar que la palabra es una metáfora: la *memoria colectiva* se refiere a un sistema de ideas que solamente pueden analizarse a partir de sus cristalizaciones. Así, la memoria es un fenómeno social y el recuerdo, uno personal que se refiere a las propias vivencias.

Durkheim: religión y conmemoración

Cuando se piensa en el recuerdo, vienen a la mente múltiples acontecimientos pasados que uno vive personalmente, pero ¿cómo es que la sociología se enfrenta a este fenómeno que —a primera vista— parece tan íntimo e individual? La pregunta obliga a volver al fundador de *El método sociológico*: Émile Durkheim. Por motivos de extensión, no podrá hacerse aquí una revisión general y profunda de su obra, por lo que la exposición se reducirá a mostrar las principales aportaciones de su pensamiento tardío; específicamente, aquellas que posibilitaron el nacimiento de los estudios sobre memoria colectiva y que, incluso hoy, siguen siendo fuente de prolíficas investigaciones en todos los campos de la disciplina.

Contextualizando, Émile Durkheim fue hijo de la primera crisis de la modernidad: el ascenso de la sociedad de masas, los efectos adversos del industrialismo y la visiblemente cercana primera guerra mundial lo llevaron a interrogarse por la *integración* de las sociedades. En 1893, ofreció ya una primera respuesta a la pregunta ¿cómo es que lo patológico aumenta conforme “progresa” la ciencia? Nuestra época emergería como fruto de una creciente división del trabajo, que es — a la vez— una fuente de solidaridad que hace a cada individuo más dependiente de todos los demás. Dicho de otra forma, a cierto modo de producir la vida material, le corresponde un orden moral que lo mantiene en operación.

En general, la principal contribución de Durkheim fue la demarcación de la disciplina: en obras como *El suicidio* (1897)⁷, se propuso demostrar cómo hasta los actos más personales, íntimos y aparentemente, fruto de la decisión, son producto de “corrientes sociales”. El individuo está sometido a una realidad *sui generis* que es “anterior”, “superior”, “exterior y coercitiva” a su

⁷ Émile Durkheim. *El suicidio*, México, Colofón, 2011.

voluntad. Bajo esta premisa, y su preocupación por los estados *anómicos* de la época, el autor se preguntó por las condiciones de posibilidad de la integración social, buscando respuesta en formaciones más “simples” que la actual. Aunque este punto de partida es absolutamente controvertible, en *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912) —quizá su máxima creación— ofreció los conceptos necesarios para comprender la relación entre individuo y sociedad: el papel del conocimiento en la construcción del orden colectivo.

Su obsesión por la moral lo llevó a pensar en los pueblos “primitivos”, pero con un afán farmacéutico —más que arqueológico: ¿En qué reside que sean órdenes tan bien integrados, a diferencia de los nuestros? Para él, la respuesta estaba en el poder de las ideas, o en su sistema de *representaciones colectivas*. Basándose en material documental sobre las tribus australianas, llegó a una definición de religión que pretendía ser transhistórica: Ella “es un sistema solidario de creencias y prácticas relativas a las cosas sagradas —es decir, cosas separadas, prohibidas—; creencias y prácticas que unen en una misma comunidad moral, llamada Iglesia, a todos aquellos que se adhieren a ellas”⁸. La diferencia sería, pues, el *sociocentrismo* imperante en los regímenes tradicionales y el individualismo exacerbado de los modernos. De hecho, inicia su obra maestra diciendo...

En este libro nos proponemos estudiar la religión más primitiva y simple actualmente conocida, analizarla e intentar darle una explicación (...) Nos esforzaremos en describir la economía de este sistema con la exactitud y la fidelidad de un etnógrafo o de un historiador. No obstante, nuestra tarea no se limitará a ello. La sociología se plantea problemas diferentes a los de la historia o de la etnografía; no busca conocer las formas superadas de la civilización con el único objetivo de conocerlas y reconstituirlas, sino que, como toda ciencia positiva, la sociología tiene ante todo por objeto explicar una realidad actual que nos es cercana y que por consiguiente puede influir en nuestras ideas y nuestros actos. Dicha realidad es el hombre, y más específicamente, el hombre de hoy, pues no existe otro que nos interese conocer mejor. Por lo tanto, no estudiaremos la religión antiquísima sobre la que versará este estudio por el solo placer de relatar sus rarezas y peculiaridades. Si la hemos tomado como objeto de nuestra investigación es porque nos ha parecido la más idónea para comprender la naturaleza religiosa del hombre, es decir, para revelarnos un aspecto esencial y permanente de la humanidad⁹.

Por otra parte, su antes citado concepto de religión buscaba analizar cómo la dimensión religiosa no perece en la modernidad, pese a las fortísimas tendencias a la racionalización (instrumental). Lo que para otras perspectivas teóricas podría concebirse como una “jaula de hierro” o un mundo “desencantado”, desde la óptica de Durkheim no constituiría “pérdida de sentido” alguna: en una palabra, los procesos de secularización no implican desacralización¹⁰. La definición es valiosa porque, al sacar la idea teológica de su núcleo, permite entender las diversas formas en que las sociedades han creado sus propios dioses: cada religión es igualmente *verdadera* en tanto sistema de valores y prácticas comunes. Esto quiere decir que poseen poderes ideales

⁸ Émile Durkheim. *Las formas elementales de la vida religiosa*, México, FCE, 2012, p. 100.

⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰ Héctor Vera, Jorge Galindo y Juan Pablo Vázquez. “Las formas elementales de la vida, religiosa, un tótem vivo” en Émile Durkheim. *Las formas elementales de la vida religiosa*, México, FCE, 2012, p. 26.

que operan *como si fuesen reales*, ya que —dicho con sus palabras— “responden a las mismas necesidades, desempeñan el mismo papel, dependen de las mismas causas”¹¹.

Pero ¿cuál es —exactamente— aquella entidad sagrada a la que remiten todas las religiones y de la que emana su fuerza? La Sociedad: ella es Dios de dioses, “realidad por excelencia”, única fuente de autoridad moral que puede elevar a los hombres por encima de sí mismos. Sólo ella, representada con mil y un máscaras, puede ser la realidad anterior, superior, exterior y coercitiva a las voluntades individuales¹². Es esta misma primacía la que le permite, no sólo ser una “corriente” que arrastra a los sujetos desde fuera, sino encontrarse presente en lo más profundo e inadvertido: en la mente humana, someténdola a un “conformismo lógico”. Se reproduce el orden en tanto se piensa con sus mismos términos (siendo claros, con sus propias clasificaciones). Por eso le debemos absolutamente todo lo que somos: ella es nuestra madre dominadora” y “benevolente”, que nos *impone* la forma y contenido cognitivo que, a su vez, también nos *habilita* para darle sentido a nuestras vidas¹³.

Por otro lado, el texto no se limita a hablar de cómo la sociedad estructura el pensamiento, sino que también se adentra al estudio de las formas materiales en que su autoridad moral se revela: el tótem es un objeto de veneración porque *representa* al grupo que lo crea, su simple figura *evoca* todo lo que él es. Para este proyecto de investigación, la idea es crucial porque obliga a poner minuciosa atención en las maneras en que los símbolos son plasmados y sus posibles usos rituales. Puede sonar obvio, pero —para que una imagen sea efectiva (es decir, para que provoque acciones)— es necesario que sea simple, bien definida y en no pocas ocasiones, polisémica. Su poder reside en que en ella se condensan las *emociones* de un colectivo y por ello, se le presenta como aquella realidad omnipotente que es —en realidad— el grupo mismo. Al respecto, comenta...

Colocada así en el centro de la escena, la imagen se convierte en su representante. En la imagen se plasman los sentimientos experimentándolos y evocándolos, aun cuando se haya disuelto la asamblea, pues ella los sobrevive al quedar grabada en los instrumentos del culto, en la superficie de las rocas, en los escudos, etc. A través de ella las emociones experimentadas se mantienen y revivifican perpetuamente. Todo es por tanto como si ella las inspirase directamente. Es aún más natural atribuírselas por cuanto siendo comunes al grupo no pueden estar vinculadas sino a una cosa que también sea común a éste. Y el emblema totémico es el único que satisface esta condición. Por definición, es común a todos. Durante la ceremonia es el punto de mira de todos. Mientras que las generaciones cambian, él sigue siendo idéntico a sí mismo: es el elemento permanente de la vida social. Es pues de él de donde parecen emanar las fuerzas misteriosas con las que los hombres se sienten en relación, lo cual explica que se hayan visto inducidos a representarse esas fuerzas bajo los rasgos del ser animado a inanimado cuyo nombre lleva el clan¹⁴.

¹¹ Émile Durkheim. op.cit. *Las formas elementales...*, p. 57.

¹² *Ibíd.*, p. 259.

¹³ *Ibíd.*, p. 262.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 273.

Para Durkheim, los emblemas son la “fuente eminente de la vida religiosa” porque en ellos se deposita la “confianza” que se le tiene a las fuerzas del grupo transfiguradas¹⁵. Sin embargo, cabe aclarar que no habría nada sustancial en el signo elegido: es arbitrario (por ponerlo en términos de Ferdinand de Saussure) o (en los del autor) su significado está “sobreañadido” a las cualidades fácticas del referente. Con ello, quiso decir que —en el fondo— no importaría mucho si el escudo nacional mexicano fuera un águila parada sobre un nopal o un guajolote coronando un árbol de navidad: lo trascendente es la concepción. Y más específicamente, que ésta sea tratada “como si fuese real” y “necesaria”. Por ello, concluyó que, “en el reino social”, “la idea crea la realidad”¹⁶. Al respecto comentó...

Entonces el signo toma su lugar y a él se transmiten las emociones que la cosa suscita. El que es amado, temido, respetado es el signo; para él son los agradecimientos, los sacrificios. El soldado que muere por su bandera, muere por su patria; pero, de hecho, en su conciencia lo que está en primer término es la idea de la bandera. Incluso llega a pasar que la idea provoque directamente la acción. Que un estandarte aislado se quede o no en manos del enemigo, eso no hará que se pierda la patria; no obstante, el soldado se hace matar para recuperarlo. Se pierde de vista que la bandera no es más que un signo que no tiene valor por sí mismo, sino que sólo evoca la realidad que representa. Se la trata como si ella misma fuera esa realidad¹⁷.

Ahora bien, ¿cómo es que se crean las religiones? Para el autor, ellas son producto de momentos de *efervescencia general* (o colectiva). Esto quiere decir que surgen de las ocasiones en que una comunidad se reúne y sus sentimientos se exaltan; allí, dice Durkheim, el hombre “se transforma en otro” y es capaz de realizar actos violentos y exagerados. La energía liberada es tal, que —en circunstancias especiales— pueden construirse nuevos dioses: Tal fue el caso de la revolución francesa, que elevó las ideas de “libertad, patria y razón” a un estatus sagrado¹⁸. Así, para lograr la integración social, es crucial que existan *tiempos, espacios y acciones* específicas para que los miembros (en estado de copresencia, cabe advertir) rememoren los orígenes de su asociación, actualizando los vínculos morales que los unen.

Por ello, atendiendo a la parte *práctica* de su definición de religión, realizó una clasificación de los rituales, destacando —entre los positivos— el *conmemorativo*. En pocas palabras, se trata de aquellas representaciones dramáticas, cuyo único fin es recordar el origen mítico del grupo (y, por ende, su concepción del hombre, del mundo y de su propia historia), manteniendo viva su imagen en la memoria de sus integrantes. Al decir que ése es su “único” objetivo, se refería a que —a diferencia de los otros tipos— no se caracteriza por buscar una injerencia directa sobre el mundo físico, sino por poseer claras connotaciones recreativas y artísticas: sus símbolos son “alimentos” para la “vida moral”. Exaltan los recuerdos gloriosos que brindan “fuerza” y “confianza” a sus miembros, vinculando a la par pasado y presente, individuo y sociedad. En sus propios términos...

¹⁵ *Ibíd.*, p.274.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 280.

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ *Ibíd.*, pp. 266-267.

Todo son representaciones que sólo pueden destinarse a mantener presente en la mente el pasado mítico del clan. Pero la mitología de un grupo es el conjunto de creencias comunes de ese grupo. Lo que expresan las tradiciones cuyo recuerdo perpetúa esa mitología es la manera en que la sociedad se representa al hombre y el mundo, o sea una moral y una cosmología al mismo tiempo que una historia. Entonces el rito sólo sirve —y sólo puede servir— para mantener la vitalidad de esas creencias, para impedir que se borren de las memorias, o sea en suma para revivificar los elementos más esenciales de la conciencia colectiva. Mediante el rito el grupo reaviva periódicamente su sentimiento sobre sí mismo y su unidad, al tiempo que los individuos se reafirman en su naturaleza de seres sociales. Los gloriosos recuerdos que se hace revivir ante sus ojos y a los que se sienten vinculados les proporcionan una impresión de fuerza y de confianza: se tiene más confianza en la fe de uno cuando ve a qué pasado remoto se remonta y las grandes cosas que ha inspirado. Ésa es la característica de la ceremonia que la hace instructiva y que tiende enteramente a obrar sobre las conciencias y sólo sobre ellas¹⁹.

En resumen, en *Las formas elementales de la vida religiosa*, Durkheim ofreció algunas claves para analizar la dimensión social del recuerdo: las religiones son totalidades compuestas de pensamiento y acción; requiriendo de narrativas, formas de clasificación, tiempos, lugares y prácticas específicas destinadas a la evocación del pasado. Más que esquemas de contemplación del mundo, se trata de marcos que le permiten al creyente *hacer*, “poder más”²⁰. Son estructuras tan exteriores y coercitivas como interiores y habilitantes. Esta realidad simbólica se “sobreañade” a la material y brinda a lo social su eficacia característica (la de ser una fuerza moral, “conciencia de conciencias”): en última instancia, el orden recae en la *emoción* y no en la razón. El pasado —como toda religión— terminaría siendo un *delirio*...pero uno “bien fundado”²¹.

Memoria colectiva, autobiográfica e histórica

Las formas elementales de la vida religiosa fue una obra pionera para la disciplina en general, e inaugural para muchas de sus ramas internas, y ésta no fue la excepción. Una década más tarde, la “memoria colectiva” se volvió un concepto que comenzó a adquirir vida propia en la obra de Maurice Halbwachs. Bajo la estela de Durkheim, el autor concibió al recuerdo y al olvido como *hechos sociales*: son formas de pensar, sentir y actuar exteriores y coercitivas al individuo. Pero, a diferencia de su maestro, ya no pensó en *la* sociedad (como sistema unitario) sino que enfatizó en los diferentes *grupos* en los que nos movemos y que nos heredan una memoria: la familia, la escuela y la Nación

Si bien jamás definió formalmente el concepto y su trayectoria —tanto personal como académica— hace difícil reconstruir su propuesta teórica, aquí se explicará la columna vertebral del propio campo de estudios: la distinción entre memoria *autobiográfica*, *colectiva* e *histórica*, siendo tres formas completamente diferentes de experimentar el pasado. Cabe destacar que Halbwachs escribió sobre el tema entre 1925 y la década de 1940, hasta su trágico fallecimiento en el campo

¹⁹ *Ibíd.*, p. 422.

²⁰ *Ibíd.*, p. 462.

²¹ *Ibíd.*, p. 278.

de concentración de Buchenwald: a grandes rasgos, de Durkheim y H. Bergson heredó algunas de sus principales preocupaciones sobre el recuerdo, principalmente, los problemas de la *duración*, la variación grupal (focalizándose en grupos primarios y generacionales) y su materialización en espacios.

Para él, el recuerdo consistía en la reconstrucción del pasado según las necesidades del presente y preparada a partir de elaboraciones previas. Este detalle es crucial porque implicaría que (por lo menos, para la memoria colectiva y autobiográfica) importa menos lo que en realidad sucedió anteriormente, y más cuál puede ser la utilidad actual de ese hecho. Diciéndolo fuerte y claro, el tiempo de la memoria es siempre el presente: su realidad está en el aquí y ahora. En sus palabras...

Si, como creemos, la memoria colectiva es esencialmente una reconstrucción del pasado, si ésta adapta la imagen de antiguos hechos a las creencias y necesidades espirituales del presente, entonces un conocimiento de esos hechos debe ser secundario sino inservible, para la realidad *del* pasado que ya no está *en* el pasado²².

Pero antes de detener la narración en los posibles usos y abusos de la memoria, es indispensable mencionar sus principales variantes, comenzando por la distinción entre la *autobiográfica* y la *colectiva*. Para Halbwachs, la primera es el “cuadro continuo y denso” que cada quien recuerda del pasado desde el interior de su conciencia, mientras que la segunda forma es —en todos los casos— “prestada”. “No me pertenece” en tanto es exterior y coercitiva; en una palabra, su naturaleza es social²³. Sus hechos no son ya los de la propia vivencia, sino que se remontan a experiencias ajenas, que solamente se conocen gracias al conocimiento transmitido por los contemporáneos y antecesores²⁴.

Desde su perspectiva, para existir, la memoria autobiográfica necesitaría de “marcos sociales”, que son las corrientes de pensamiento y experiencia acumulados en el pasado por un grupo y heredados a sus miembros: en sentido estricto, no se pueden recordar los hechos que conforman la memoria colectiva, pero sí *imaginarlos*. Maurice Halbwachs estaba profundamente interesado en explicar cómo es posible que los individuos visualicen —además, vívidamente— hechos que no experimentaron a través de sus propios ojos, pero que suelen ser determinantes para la conformación de su identidad y la forma de relacionarse con los demás. Al igual que las “formas de clasificación” de Durkheim, la memoria colectiva estructura la percepción (y la acción) que se tiene sobre el pasado: permite y a la vez, limita.

A esta distinción conceptual, le seguiría una adicional: una es la *memoria histórica* y otra, la *memoria colectiva*. El primer término se refiere a la narración resumida y esquemática de los ayeres de un grupo, estructurándose como una selección única, hecha por expertos, con límites claros (periodizaciones) y establecida “por fuera y por encima” de los individuos. La segunda, por el

²² Maurice Halbwachs citado en Barry Schwartz. “Rethinking the concept of collective memory”, en Anna Lisa Tota and Trever Hagen (eds.). *Routledge International Handbook of memory studies*, New York, Routledge, 2016, p.16. Traducción propia.

²³ Maurice Halbwachs. *La memoria colectiva*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012, p.100.

²⁴ *Ibíd.*, pp. 100-104.

contrario, alude a la *historia viva* que constituye una “corriente de pensamiento continuo” o —articulado de otra forma— es la perspectiva del “grupo visto desde dentro”²⁵. Sus fronteras son difusas y su cantidad es tan grande como comunidades haya en una sociedad determinada, pudiendo estar sobrepuestas entre sí. No así, “la historia es una y puede decirse que no hay más que una historia”²⁶.

Profundizando lo anterior, la *memoria colectiva* se caracterizaría por brindar identidad a los miembros del grupo, mostrándoles que éste siempre ha sido el mismo y que los cambios son sólo aparentes. De ahí que —según Halbwachs— su duración sea siempre inferior a la de una vida humana promedio²⁷: se mantiene hasta que sus portadores dejen de respirar. Por el contrario, el pasado de la *memoria histórica* deja de lucir cercano y se percibe tan distante como para necesitar ponerlo por escrito: las palabras se van con el viento, pero los textos permanecen, cuando menos, más tiempo. Al subsistir en estado objetivado, esta tercera forma adquiere la ventaja de la resistencia temporal, aunque a costa de ser rígida y destinada a una minoría erudita. Su punto de vista no es “interno”, sino que pretende ser objetivo, remitiéndose única y exclusivamente a las causas y consecuencias de los acontecimientos, independientemente de los intereses contemporáneos por reconstruirlos²⁸.

Para Halbwachs, “la historia no es todo el pasado, pero tampoco es todo lo que queda de él”²⁹. De esta forma, el acercamiento con temporalidades anteriores es —sin excepción— un proceso de *selección* simbólica, en el que los grupos van construyendo su propia identidad en función de lo que se conmemora y lo que se olvida: por esa razón decía que “la historia se parece a un cementerio que dispone de poco espacio y donde es necesario, a cada momento, encontrar un sitio para nuevas tumbas”³⁰. El problema del que se ocupa el análisis sociológico de la memoria sería —siguiendo con la metáfora— la administración del panteón: quién es enterrado o desenterrado, por quién, para qué y cómo se distribuye esta clasificación. Esta noción guiará los capítulos históricos de la segunda parte del presente documento.

Lo que más me importa rescatar es que Maurice Halbwachs fue el primero en distinguir conceptualmente tres formas de relacionarnos con el pasado: una individual, una oficial —impuesta desde arriba— (la *historia*) y otra social, que se va construyendo en el curso de la interacción (*memoria colectiva*). Además, su enfoque teórico tendría como segunda gran ventaja mostrar que el recuerdo posee siempre un “doble foco”: existe como “realidad material” (en objetos y lugares) y como “símbolos significativos”³¹ (principalmente, visuales). Bajo esta óptica,

²⁵ *Ibíd.*, p. 113.

²⁶ *Ibíd.*, p. 132.

²⁷ *Ibíd.*, p. 136.

²⁸ *Ibíd.*, pp.126-132.

²⁹ *Ibíd.*, p. 130.

³⁰ *Ibíd.*, p. 101.

³¹ Maurice Halbwachs, citado en Amy Corning y Howard Schuman. *Generations and collective memory*, Chicago, Chicago University Press, 2015, p. 8.

cada grupo (*comunidad mnemónica*, para Zerubavel) crea la imagen de su propio origen y vuelve a “retocar su retrato”³² cada vez que lo considera necesario.

Memoria cultural y comunicativa

Como se estableció con anterioridad, la distinción conceptual hecha por Halbwachs fue el punto de arranque y columna vertebral de los estudios sobre la memoria colectiva. No obstante, como seguramente el lector advirtió, su figura paterna legó más misterios que respuestas: mucho de lo que se sabe de la triple distinción está implícito en sus textos. Por esta razón, hasta la fecha, sus sucesores siguen volviendo a la clasificación original para complementarla. Una de las propuestas más explícitas al respecto es la del egiptólogo alemán Jan Assmann (hecha en conjunto con su esposa, Aleida Assmann), quien combinó el enfoque clásico con aportaciones de la historia del arte y las teorías de la comunicación³³.

Para Jan Assmann, se debe a Halbwachs y al historiador del arte Aby Warburg (protagonista indiscutible del próximo capítulo) el giro cultural en el tratamiento de la memoria: tras sus obras, ambas hechas durante la primera mitad del siglo XX, ésta dejó de verse como un fenómeno meramente biológico y el discurso comenzó a enfocarse en sus funciones simbólicas, siendo mantenida intergeneracionalmente gracias a la práctica repetida y su “depósito” en *fórmulas* visuales (*pathos*). Bajo este supuesto inicial, el egiptólogo amalgamó las tesis de ambos autores con algunos supuestos básicos de la teoría sociológica contemporánea.

Desde la perspectiva de Assmann, cuando Halbwachs hablaba de memoria colectiva estaba — en realidad— confundiendo dos formas diferentes de recordar el pasado: una memoria es *cultural* y otra, *comunicativa*. La distinción radica en los supuestos implícitos que guiaron la clasificación del sucesor intelectual de Durkheim: el recuerdo de la vida cotidiana, que se construye durante la copresencia, es radicalmente distinto de aquel sedimentado en libros o monumentos. Él parecía indicar que en cuanto las formas de evocación se objetivaban —fuera en textos, imágenes, ritos o espacios— la *mémoire* se convertía en *histoire*.

Cabe aclarar que Jan Assmann vincula explícita e indisolublemente el concepto de memoria con el de *identidad*: ésta no es más que el pasado hecho contemporáneo (*the contemporanized past*) o la facultad que posibilita crear conciencia de la propia *persona*. De tal manera, más que una metáfora, el término es —en su opinión— una *metonimia* basada en el contacto material entre una mente que recuerda y un objeto que le evoca algo. Pero ¿cómo es que de esto llegó a postular una diferencia entre lo cultural y lo comunicativo? La distinción no puede sino recordar a la

³² Maurice Halbwachs. op.cit. *La memoria colectiva...*, p. 122.

³³ Esta sección se basa en dos textos clave, en los que el autor pone por escrito su propuesta teórica: 1) Assmann Jan. “Communicative and cultural memory” en Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.) *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*, Berlín-Nueva York, 2008, pp. 109-118. 2) Assmann, Jan. “Collective memory and cultural identity”, *New German Critique*, núm. 65, primavera-verano 1995, pp. 125-133.

hecha por Talcott Parsons en *El sistema social*³⁴ (la cual parece heredar vía Thomas Luckmann, a juzgar por sus referencias bibliográficas).

Para él, hay tres memorias: Una *individual*, que es interna —“neuromental”— y subjetiva, (pareciendo corresponder con lo que T. Parsons entendía por personalidad); una *comunicativa* que se construye en la interacción y en la que los individuos se relacionan como portadores de “roles” (es decir, lo propiamente social); y —finalmente— una *cultural*, que corresponde a sistemas de *ideas* relativas al transcurso del tiempo histórico o mítico. A lo largo de su obra, el egiptólogo ha trabajado a profundidad los últimos dos tipos y aquí sólo podrán esbozarse sucintamente sus elementos básicos.

Por un lado, se encuentra la *memoria comunicativa*, la que prima en la vida cotidiana: Ella se funda a partir de la interacción cara a cara, en una clara reciprocidad de roles (sin una especialización aparente) y dependiendo de los grupos primarios a los que pertenecen los individuos. Como los chistes, relatos y chismes, es desorganizada y “no institucional” por definición, teniendo por lo tanto un horizonte temporal limitado —para Assmann, de 80 a 100 años como máximo. Si este recuerdo quiere ser durable, necesita transformarse en *memoria cultural*, cuya principal característica es la existencia en estado *objetivado*.

En contraposición, la *memoria cultural* marca su distancia frente a la vida cotidiana, colocándose en un horizonte temporal trascendente. Está altamente formalizada y suele tener connotaciones ceremoniales, almacenándose en formas simbólicas que llama “figuras de la memoria”, es decir, representaciones objetivadas, exteriores y con comunicación institucional. Algunas otras de sus principales características son: a) la concreción de la identidad (define quiénes están dentro y fuera del grupo), b) su capacidad de reconstrucción (actual y potencial); c) organización (requiriendo de portadores especializados que deben “cultivarse” para construirla); d) obligación (tratándose de una autoimagen normativa y un sistema axiológico); y e) reflexividad (tanto discursiva como práctica, en la acepción de Bourdieu)³⁵.

Propuestas contemporáneas

Tras los trabajos de Maurice Halbwachs, los estudios en memoria colectiva vivieron un auge durante las décadas de 1980 y 1990 (principalmente, en Estados Unidos). La ruptura del consenso ortodoxo —o crisis de paradigmas, para los seguidores de Kuhn— supuso, en la sociología posterior a los años sesenta, un giro de 180 grados en los temas y en la metodología: se pasó de la primacía de la estructura a la emergencia de la *agencia*. Esta problemática se encuentra en el núcleo de las propuestas contemporáneas, que —en términos generales— están de acuerdo con el tratamiento clásico de los *marcos sociales* del recuerdo, pero consideran que es

³⁴ Talcott Parsons. *El sistema social*, Madrid, Alianza, 1999.

³⁵ Jan Assmann. op.cit. “Communicative and cultural memory...”, p. 110-118.

insuficiente: de ahí en adelante, la ciencia social se ha preguntado cómo es que éstos se construyen, distribuyen y mantienen gracias a individuos capaces de “crear una diferencia”.

Uno de los primeros textos en reconocer y afrontar las nuevas interrogantes fue *How societies remember* (1989)³⁶, del antropólogo social Paul Connerton. En su opinión, los trabajos preexistentes sobre la cuestión se dedicaron únicamente a explicar su dimensión política y elementos inconscientes. Claramente, no puede negarse que la construcción y difusión de la memoria implica legitimación y naturalización, pero concluye que esto no basta para analizar cómo los recuerdos se “transmiten” y “sostienen”: Para él, la clave se encuentra en puestas en escena de carácter ritual (*ritual performances*)³⁷. De hecho, las sociedades mismas serían— fundamentalmente— “comunidades auto-interpretantes”³⁸.

Asimismo, continuó con la distinción hecha por Halbwachs entre memoria colectiva e historia, centrándose en la segunda (que, desafortunadamente, sólo fue tratada marginalmente por el sociólogo francés). A diferencia del recuerdo prevalente durante la interacción, la reconstrucción histórica parte de los *rastrros* del pasado y de ahí infiere qué sucedió realmente. Entonces, su labor ya no atiende a la utilidad del presente, sino a sus criterios de verdad: por ello afirma que “los historiadores son sus propias autoridades”³⁹, deviniendo en un discurso de pares que es relativamente autónomo de otros, e independiente de los usos sociales de la memoria, aunque entre ambas instancias exista —todo el tiempo— retroalimentación.

Estos supuestos lo llevaron también a criticar los tres “reclamos de la memoria” (*memory claims*), que la conciben como una cuestión meramente personal (de cosas sobre el pasado que cada uno recuerda individualmente), cognitiva (como conocimientos aprendidos y descontextualizados, como $2 \times 2 = 4$) y como hábitos⁴⁰. Para Connerton, la tercera veta es la propiamente sociológica, pese a que las teorías convencionalistas existentes enfatizan en las reglas —desde la visión wittgensteiniana de Winch— y en los códigos —desde el estructuralismo francés—, sin preguntarse cómo es que estas condiciones “exteriores y coercitivas” se aplican: el autor pone en el centro de la discusión, entonces, el problema de la *práctica*.

En *How societies remember*, Connerton se propuso mostrar cómo es posible construir un nuevo orden social, enterrando consigo al mundo anterior e instaurando un principio distinto, tomando como caso a la revolución francesa. Pese a que “lo absolutamente nuevo es inconcebible”, encontró que tras la toma de la Bastilla se llevaron a cabo puestas en escena rituales que aniquilaban el orden monárquico y fundaban una era civil: de la misma forma, el científico social tendría que clavar la mirada en la *recolección* de información y el cambio en las *prácticas corporales* durante los momentos de coyuntura.

³⁶ Paul Connerton. *How societies remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

³⁷ *Ibíd.*, p. 4.

³⁸ *Ibíd.*, p. 12.

³⁹ *Ibíd.*, p. 13.

⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 22-32.

Siguiendo con el caso, la primera misión de los revolucionarios franceses fue revocar simbólicamente la ceremonia de coronación, cosa que lograron al decapitar a Luis XVI. “Un rito se rompe con otro rito”. Acto seguido, Connerton expuso cómo —inmediatamente después— cambió la vestimenta de la gente: de los peinados, joyas y atuendos estrafalarios de la corte, el orden burgués prefirió —en un principio— los “uniformes”. No puede encontrarse mejor expresión visual de la igualdad ilustrada⁴¹. Dicho fácilmente, la propuesta es valiosa porque brinda al analista pistas para adentrarse a la transformación de los recuerdos, aunada a los movimientos de grupos sociales que se enfrentan entre sí: no sólo es indispensable considerar los grandes acontecimientos históricos, sino los detalles mínimos y cotidianos que se modifican en periodos de convulsión, mismos que, con el paso del tiempo, se convierten en hábitos.

Para contrastar el trabajo de Connerton, publicado hace casi tres décadas, se decidió hablar de una de las propuestas más recientes en la materia, que demuestra que esta rama de estudios tampoco está peleada con la cuantificación y los métodos estadísticos. Amy Corning y Howard Schuman, investigadores de la Universidad de Michigan, se han dado a la tarea de analizar la relación existente entre la memoria colectiva y el curso de las generaciones en toda su riqueza, tratando de explicar cómo es que las personas “ordinarias” recuerdan, interpretan, responden, promulgan, rechazan o ignoran representaciones del pasado. En primer lugar, esto implica que, para ser verdaderamente *colectiva*, la memoria debe ser más que un marco impuesto: requiere necesariamente discusión y negociación por parte de agentes reflexivos.

En su más reciente libro *Generations and collective memory* (2015)⁴², Corning y Schuman postularon la hipótesis de los “años críticos”, en un claro afán de configurar una teoría de alcance intermedio sobre la materia: resumidamente, ella consiste en afirmar que los recuerdos más duraderos del pasado son aquellos vividos durante la infancia tardía, adolescencia y adultez temprana (aproximadamente, de los 10 a los 30 años)⁴³. Como sugería Robert Merton, los autores la pusieron a prueba con un estudio transversal basado en un entrevistas de preguntas abiertas, aplicadas a una muestra de estadounidenses de diferentes cohortes de nacimiento. En dicha aplicación, se le pidió a cada participante que mencionara cuáles fueron los acontecimientos históricos (nacionales y globales) que le venían a la mente como los más importantes de las últimas décadas.

A través de múltiples gráficos, Corning y Schuman muestran cómo la mayoría de personas en cada grupo etario mencionaban eventos ubicados dentro del rango de tiempo considerado. Para ellos, de ser útil, la hipótesis de los “años críticos” tendría que ser válida en otros espacios distintos: por ello realizaron el mismo ejercicio en ocho países más (China, Alemania, Japón, Israel, Lituania, Pakistán, Rusia y Ucrania), hallando que era —efectivamente— sostenible, aunque advirtiéndonos de la importancia de considerar cada contexto particular⁴⁴. Si bien éste es el núcleo del texto, en *Generations and collective memory* el lector también encontrará un ensayo sobre

⁴¹ Cfr. *Ibíd.*, pp. 8-10.

⁴² Amy Corning y Howard Schuman. *Generations and collective memory*, Chicago, Chicago University Press, 2015.

⁴³ *Ibíd.*, p. 75.

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 104-132.

la reinterpretación de personajes históricos famosos: tomando como caso la reputación de Cristóbal Colón, los autores comentan que —pese a los grandes esfuerzos del revisionismo y hasta la fecha de publicación— el navegante genovés seguía visto positivamente por el público norteamericano⁴⁵, situación que está cambiando con el ascenso de Donald Trump y la asociación del personaje histórico con el genocidio y la “supremacía blanca”.

Obsesión por la memoria: usos y abusos

En páginas anteriores, se estableció brevemente que *memoria e historia* tienen un nexo cercano: efectivamente, las narraciones expertas sobre el pasado utilizan como “materia prima” los recuerdos que los miembros de un grupo sostienen en la interacción, aunque —eventualmente— retornan al mundo de la vida cotidiana para corregir sus sesgos. De igual forma, esta área de estudios posee el mismo vínculo con su objeto de estudio: también ella se ha visto alimentada por algunas de las mayores tragedias del siglo XX (básicamente, el nazismo y el correlativo holocausto judío) y se ha puesto como objetivo primordial —a veces implícito y otras abiertamente enunciado— “no olvidarlas”.

Las propuestas teóricas hasta el momento abordadas no ejercían juicios normativos sobre qué y cómo es mejor recordar: únicamente hacían distinciones conceptuales para entender el fenómeno. Sin embargo, posturas más filosóficas y cercanas a los estudios culturales se han adentrado por completo a los horrores del holocausto y del totalitarismo para combatirlos: se trata de aprender las lecciones del pasado y estar alertas ante la emergencia de situaciones nuevas pero análogas. A decir del historiador francés Tzvetan Todorov, la *memoria* debe usarse siempre al servicio de la justicia⁴⁶.

Es importante tomar en cuenta que este tipo de propuestas surgieron a partir de la década de 1980, misma época del *boom* posmoderno. Bajo esta tónica, los estudios culturales sobre la materia parten de la crítica a la ideología progresista: del futuro, hay que volver al pasado; de la *historia*, a la *memoria*. El último término se vuelve central en este proyecto intelectual, cimentándose en las visiones críticas de Adorno y Benjamin, quienes —en resumidas cuentas— buscaron desenmascarar el uso del discurso histórico y afirmaron que la amnesia era un “mal terminal” del capitalismo⁴⁷. Para Andreas Huyssen (crítico literario y profesor de la Universidad de Columbia), la “obsesión” por la memoria va más allá del ambiente erudito, siendo síntoma de transformaciones profundas en las sociedades contemporáneas: Su misma estructura de temporalidad ha entrado en crisis⁴⁸.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 23-45.

⁴⁶ Tzvetan Todorov. *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2013.

⁴⁷ Cfr. Andreas Huyssen. *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*, New York, Routledge, 1995, p. 4.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 6.

Con esto, quiere decir que la modernidad temprana, a diferencia de los órdenes tradicionales, se fundó sobre una concepción del tiempo secular y teleológico⁴⁹: el futuro dejó de depender de Dios y, al ser obra de la razón humana, era siempre promesa de mejoría. Por el contrario, Huyssen asevera que las sociedades contemporáneas están obsesionadas por la *memoria* y —simultáneamente— condenadas por la *amnesia*. Esto llevaría, nuevamente, a discernir cuáles son los procesos de selección del pasado y cómo éste ha vuelto a percibirse de manera cíclica: “el siglo XXI luce como una repetición”, “una de nacionalismos sangrientos y tribalismos, de fundamentalismo religioso e intolerancia que pensamos habían quedado atrás en algún pasado oscuro”⁵⁰. A la par, los nuevos medios virtuales vuelven a la información cada vez más fugaz y desechable, cambiándola al ritmo de los ordenadores cibernéticos, en tiempo real. Por esta razón, el análisis tendría que centrarse en el impacto de los adelantos tecnológicos en el *mundo de la vida*.

Así, la realidad social cambia segundo a segundo y la obsesión por la memoria es una forma de ralentizar dicho proceso⁵¹. Para entender a profundidad este fenómeno de reciente aparición, Andreas Huyssen estudió algunas de las narrativas y lugares a los que se asocia el recuerdo en las sociedades finiseculares, enfocándose en la “museofilia” experimentada durante los años ochenta y noventa. Contra interpretaciones como la de Pierre Bourdieu (quien pensaba en la institución como un espacio de la “conservación elitista” y, por tanto, de la reproducción de las desigualdades sociales)⁵², el autor de *Twilight memories* pide observar detenidamente su nuevo papel de “medio masivo”: a pesar de seguir siendo el sitio donde se lleva a cabo la *querelle des anciens et des modernes*, ya no es necesariamente el lugar aburrido y empolvado de antes. Se ha transformado en un “espacio híbrido entre una feria y una tienda departamental”⁵³.

Al final del día, la modernidad está íntimamente ligada con un proyecto museográfico: el antes referido concepto secular y teleológico de la historia requiere de un recinto que narre cómo las tradiciones se han reconstruido y van siempre en una dirección ascendente, demarcando lo occidental de “lo otro”. Pese a ser una institución que se ha visto sensiblemente afectada por la globalización, para Huyssen logra satisfacer la necesidad antropológica de explicar el pasado bajo condiciones actuales: no sólo es un lugar donde se escenifica la ideología o se reproducen las desigualdades sociales, sino que puede ser también un espacio de prueba para reflexionar sobre la temporalidad, subjetividad, identidad y alteridad⁵⁴. En él, es posible negociar y articular una relación con el mundo de los antepasados y con la inevitable muerte⁵⁵: únicamente hay que explotar sus “sobrantes de significado” ...

Fundamentalmente dialéctico, el museo sirve de cámara mortuoria del pasado —con todo lo que conlleva en términos de decadencia, erosión, olvido— y como sitio de posibles resurrecciones, aunque mediadas y contaminadas, a los ojos del espectador. No importa qué tanto, consciente o inconscientemente, produce y afirma el orden simbólico, siempre hay un sobrante de significado

⁴⁹ Ibid., p. 15.

⁵⁰ Ibid., p. 8. Traducción propia.

⁵¹ Ibid., p. 7.

⁵² Cfr. Ibid., p. 15.

⁵³ Ídem.

⁵⁴ Ibid., p. 34.

⁵⁵ Ibid., p. 14.

que excede las fronteras ideológicas puestas, abriendo espacio para la reflexión y la memoria contrahegemónica⁵⁶.

El filósofo Tzvetan Todorov complementaría esta interpretación diciendo que el nuevo “culto a la memoria” es una respuesta a la mayor homogeneidad que trae aparejada la globalización, en detrimento de las identidades tradicionales: visitar un museo no es más que una práctica ritual que busca conservar un pasado que parece desmoronarse día con día. Pero, a diferencia de Huyssen, advierte de los posibles peligros de erigirle un culto por sí misma: Si se sacraliza, su labor se vuelve “estéril”⁵⁷. Dejaría así de constituir un sistema de “formas de obrar y pensar” que permite aprender las lecciones del pasado, y se corre el riesgo de convertirla en un dogma que legitima la violencia, como sucedió con el nazismo. Efectivamente, la memoria tiene una *recuperación* y una *utilización*, pero nada ni nadie debería poner impedimentos a la primera función: cada grupo tiene el derecho de “conocer y dar a conocer” su propia historia⁵⁸.

En resumen, Todorov pide analizar el papel de la memoria en cada contexto (o “esfera”) particular, dado que —en términos generales— las sociedades modernas fueron las primeras en no recurrir al pasado como medio privilegiado de legitimación del presente: de ahí que, en su opinión, ésta no tenga un “lugar de honor” y por ello, los órdenes actuales estén aún más condenados a la amnesia. Para mostrarlo, puso como ejemplo a dos de las instituciones medulares de la época: la ciencia y el arte⁵⁹. En el primer caso, las investigaciones posteriores al renacimiento se fundaron sobre una sospecha del pasado, prefiriendo la observación, la razón y el criterio de la experiencia: El mismo método cartesiano se basaba en cuestionar todas las prenociones y ponerlas entre paréntesis. Algo similar sucedió en el arte, moviéndose progresivamente hacia una crítica mordaz de la tradición y una reivindicación radical de la innovación; aspectos profundizados en las vanguardias de principios de siglo XX. De ahí en más, según él, se puso la mirada en el futuro y el criterio de novedad se instauró como la “única y absurda” condición del valor estético.

¿Tradiciones inventadas o imaginadas?

Anteriormente, se mencionó que los estudios culturales sobre memoria colectiva fueron inspirados directamente por el holocausto judío y la catástrofe que supuso la segunda guerra mundial, pero ¿qué proceso histórico podría explicar que hayan ocurrido las grandes tragedias del siglo XX? El surgimiento del nacionalsocialismo (y su supremacía, racismo y xenofobia). La Alemania de Hitler fue el caso extremo de la reivindicación de un pasado romantizado y violento que legitimaba la aniquilación del otro. Aunque se han omitido estos elementos contextuales en pos de la clarificación conceptual, en esta sección se abordará la discusión entre dos propuestas sobre el mismo tema, publicadas simultáneamente, y que —en más de una forma— son un

⁵⁶ Ibid., 15.

⁵⁷ Tzvetan Todorov. Op.cit. *Los abusos...*, p. 36.

⁵⁸ Ibid., pp. 19-20.

⁵⁹ Ibid., pp. 21-26.

referente obligatorio para el tema en cuestión: la del historiador marxista Eric Hobsbawm y del politólogo Benedict Anderson, quienes —respectivamente— aseveraron que las tradiciones se *inventan* o se *imaginan*.

En *La invención de la tradición* (1983)⁶⁰, libro coeditado con Terence Ranger, Eric Hobsbawm postuló que muchas de las versiones sostenidas sobre el pasado actualmente son “tradiciones inventadas”. El calificativo es crucial porque indica que, pese a que puedan parecer eternas, su análisis histórico demuestra que son —en realidad— de reciente manufactura. A él le interesaba conocer cómo es que aparecían y se consolidaban, más que sus condiciones de supervivencia. A grandes rasgos, ellas se basan en la inculcación de una conciencia práctica y normativa que construye la sensación de continuidad temporal, haciendo parecer que el presente siempre ha sido de la misma forma. Textualmente...

La <<tradición inventada>> implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado (...) El pasado histórico en que se inserta la nueva tradición no tiene por qué ser largo y alcanzar lo que se supone que son las brumas del pasado⁶¹.

La continuidad con el pasado que instituye una tradición inventada es “en gran parte ficticia”⁶², aunque en la versión inglesa se usa la palabra *facticid*⁶³, que —en todo caso— suena más adecuada en tanto “elaboración artificial a partir de elementos verdaderos”. A diferencia de las costumbres, que son el “motor y engranaje” de las sociedades tradicionales, éstas son propias de la modernidad: Se caracterizan por tener una apariencia de invarianza o eternidad, poseyendo una clara función ideológica, simbólica y ritual que contrasta con el aspecto eminentemente técnico y pragmático de las costumbres.

Por lo tanto, *inventar tradiciones* es un proceso de formalización y ritualización que se caracteriza por la referencia al pasado, aunque ésta sólo se haga para “imponer la repetición”⁶⁴. Para Hobsbawm, ellas pueden tener un creador y una fecha de elaboración clara, surgir en el seno de grupos cerrados, nacer informalmente, injertarse en las viejas tradiciones o bien, tomar prestados sus elementos (aunque suelen ser “de género nuevo para propósitos nuevos”)⁶⁵. pero, cuando se dice que algo es “inventado” también se está queriendo afirmar que existe algo “genuino”. Desde la visión del autor, se encuentra una tradición auténtica donde persisten los “antiguos modos de vida”, haciendo innecesario revivir o fabricar ideas artificiales⁶⁶. En las que él aborda, las

⁶⁰ Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.). *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 8

⁶² *Ídem.*

⁶³ Eric Hobsbawm. “From ‘Introduction: Inventing traditions’” en Jeffrey Ollick, Vered Vinitzsky-Seroussi, Daniel Levi (eds.). *The collective memory reader*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 271.

⁶⁴ Eric Hobsbawm. *op.cit.* *La invención...*, p. 10.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 12.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 14.

costumbres anteriores se adaptaron o dejaron de efectuarse deliberadamente, pasando de reforzar los lazos sociales a ser prácticas vagas y poco específicas.

En consecuencia, la invención de una tradición es un ejercicio de “ingeniería social”: si bien instituciones como las universidades europeas y los equipos deportivos han recurrido a esta fórmula, la nación es el más claro ejemplo de la creación (sea facticia o ficticia) de identidad. Ella misma se definiría como opuesta a la novedad y enclavada en una “antigüedad remota”, pareciendo algo natural, sustancial y, por tanto, contrario a lo fabricado. Para Eric Hobsbawm, las tradiciones inventadas pueden ser de distintos tipos: Unas simbolizan la cohesión social o la pertenencia a un grupo; otras legitiman relaciones de poder e instituciones, y —por último— algunas se dedican a la socialización (inculcando un sistema de valores). El factor crucial en este proceso es la construcción y distribución social de símbolos identitarios cargados emocionalmente⁶⁷.

A diez años de la publicación de *La invención de la tradición*, el coeditor Terence Ranger⁶⁸ volvió sobre el concepto y revisó sus posibles aplicaciones en contextos no occidentales, centrándose en el caso del África colonial. En su búsqueda, encontró que el término suele exagerar las dimensiones planeadas e instrumentales de la cuestión, concibiendo a la fabricación como un evento que ocurre “una vez y para siempre”, ignorando que se trata de un proceso continuo que implica tanto invarianza como cambio constante, y que, además, puede valerse de estructurarse preexistentes, “adaptándose” a las nuevas condiciones sociales.

Por ello, Terence Ranger preferiría —en adelante— referirse a las tradiciones como *imaginadas* y no inventadas, siguiendo claramente a Benedict Anderson. En el nivel retórico, esto se debe a que el término de Hobsbawm supone —necesariamente— que hay un inventor: por el contrario, a través de su larga trayectoria en el caso africano, Ranger concluyó que el proceso de construcción de conocimiento fue llevado a cabo por múltiples agentes y durante largos periodos de tiempo. El nuevo calificativo se centraría en las dimensiones ideales, visuales y simbólicas de un discurso identitario, más que en su posible artificialidad.

Por otra parte, en su ya canónica obra *Comunidades imaginadas*⁶⁹ (1983), Benedict Anderson (1936-2015) se dedicó a crear una “definición operativa” del concepto de nación, tratando de resolver los problemas de su polisemia y su carácter contextual. Contra las filosofías apologéticas de los regímenes políticos del mundo entero, el autor afirmó que el surgimiento del discurso nacionalista no fue una cuestión del “despertar de la autoconciencia” de los pueblos, sino que se trató de un “artefacto cultural” construido por grupos específicos desde las postrimerías del siglo XVIII⁷⁰. De hecho, aunque jamás se refiere a Hobsbawm, criticó el uso de la palabra

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 16.

⁶⁸ Terence Ranger. “From “The invention of tradition revisited: The case of colonial Africa” en Jeffrey Ollick, Vered Vinitzsky-Seroussi, Daniel Levi (eds.). *op.cit. The collective memory reader...*, pp. 275-278.

⁶⁹ Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 2010.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 21.

“invención”, arguyendo que dicho término es sinónimo de fabricación (y, por tanto, de falsedad) cuando —en realidad— fue producto de un proceso espontáneo.

Siguiendo su lógica, para entender cómo se construye la pertenencia a un territorio, lo crucial no es la verdad o la falsedad, sino el *estilo* con que un grupo se concibe a sí mismo: la palabra elegida por Anderson denota —fundamentalmente— *creación*. Bajo estos principios argumentativos, el autor definió a la nación como una comunidad que se imagina como limitada (es decir, con fronteras claras) y soberana (libre de los designios divinos). La clave de la conceptualización recuerda a la noción weberiana de dominación: lo importante es que los miembros piensen que así es o —cuando menos— que actúen “como si” fuera cierto. Así, el fenómeno se funda sobre la legitimidad o, en una palabra, en la creencia generalizada de que existe esa *comunidad*: un orden horizontal y fraternal que equilibra todas las desigualdades sociales, infundiéndolo en las almas un “compañerismo profundo”. Literalmente...

Así pues, con un espíritu antropológico, propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión. Renan se refirió a esta imagen, en su estilo afablemente ambiguo cuando escribió: ‘Sólo puedo decir que una nación existe cuando un número considerable de miembros de una comunidad consideran formar parte de una nación, o se comportan como si así ocurriera’. Aquí podríamos traducir ‘consideran’ por ‘imaginan’⁷¹.

En último término, la nación es una *idea* colectiva que remite a la comunidad como un “organismo sociológico” que se mueve triunfante a través de un tiempo “homogéneo y vacío”⁷². Su realidad es sustancial: su esencia permanece inalterada y puede avanzar de la misma forma “de un lado a otro de la historia”, fundándose en la confianza de sus miembros en la “actividad anónima y simultánea” del resto de sus compatriotas, a quienes jamás conocerán frente a frente. Sin embargo, ¿cuáles fueron los procesos históricos que permitieron que las sociedades occidentales de 1820 a 1920 se concibieran a sí mismas como tales?

La pregunta obligó a Anderson a volver en el tiempo, precisamente al punto de quiebre entre el orden feudal y la naciente sociedad moderna. En aquel momento, el autor encontró que las ideas articuladoras de la religión católica y el reino dinástico perdieron su “control axiomático” en la conciencia de la gente, dejando un vacío en la forma en que daban sentido a la fatalidad de sus vidas. Estas elaboraciones mentales eran: la creencia en que había una sola lengua que daba acceso a la realidad ontológica (y que, de hecho, era inseparable de ésta); pensar que había una estructura social divina, jerarquizada e inamovible, y —por último— que la historia y la cosmología eran una misma cosa⁷³. De esta crisis existencial se valdría, siglos después, el discurso nacionalista para arraigarse en la subjetividad y ayudar a los individuos a sobrellevar el pesado día a día.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 23.

⁷² *Ibíd.*, p. 48.

⁷³ *Ibíd.*, pp. 61-62.

No obstante, una vez entrada la edad moderna, el *nacionalismo* propiamente dicho emergió como resultado de tres procesos interactivos que revolucionaron la forma de concebir la comunidad, el poder y el tiempo: los cambios en las relaciones productivas (el capitalismo), las tecnologías en las comunicaciones y la “fatalidad de la diversidad lingüística” humana. Para Anderson, la imposición administrativa de una lengua vernácula como idioma oficial, la invención de la imprenta y su uso frontal en la reforma protestante, terminaron por conformar un grupo de lectores movilizadas políticamente y eficazmente comunicados entre sí. Ésta fue la condición necesaria y suficiente para *imaginar* una comunidad⁷⁴.

Así, para 1820, ya había un modelo de estado nacional independiente que podía “piratearse” y que discursivamente, era un híbrido entre el nacionalismo oficial (emanado del aparato gubernamental y sus intereses, valiéndose de los medios masivos) y uno de carácter popular. Además de lo valioso de la definición, el trabajo de Anderson constituye una reconstrucción detallada del mismo proceso histórico, en múltiples latitudes del globo. Paradójicamente, esto le ayudó a detectar que dicho modelo no era de manufactura europea, sino que es un producto del “Nuevo mundo”⁷⁵: los primeros en imaginar sus colonias como comunidades de este tipo fueron los criollos americanos. Se volverá sobre este punto en el primer capítulo de la segunda parte, donde se enfatizará en los pormenores de la construcción de la identidad mexicana durante el periodo colonial.

Por el momento, basta mencionar cómo la reproducción mecánica y el nacionalismo afectaron a diversas instituciones encargadas de *representar* a los habitantes, la geografía y el linaje de un territorio: el censo, el mapa y el museo. Para el presente caso, sólo importa referirse a la última, aclarando que Anderson estudió los primeros museos en las colonias asiáticas: a diferencia de los europeos, éstos fueron construidos por motivos no científicos, respondiendo a la lucha por definir la política educativa de los Estados y para jerarquizar ideológicamente a la población nativa. La misma discusión sobre la “decadencia secular” de los indios vivos fue sostenida en América Latina —por lo menos— desde el criollismo. “Vistos bajo esta luz, los monumentos reconstruidos, yuxtapuestos a la pobreza rural circundante decían a los aborígenes: vuestra presencia misma muestra que siempre, o desde hace mucho tiempo, habéis sido incapaces de alcanzar la grandeza o de autogobernaros”⁷⁶.

Adelantando ideas, si bien en el caso mexicano el primer museo no surgió sino después de concluida la administración colonial, el discurso fue el mismo que describió Anderson (si se analiza, por ejemplo, la actual disposición arquitectónica del Museo Nacional de Antropología): Los indios muertos son los dignos de nuestra admiración y los vivos, una mera degradación de lo que habían sido antes del “descubrimiento”. Para el autor, la institución fue crucial en tanto buscaba crear legitimidades alternas al derecho de conquista: al recurrir al turismo y a la arqueología monumental, los aparatos gubernamentales independientes se ostentaban como los garantes de la tradición. Las ruinas se convirtieron, así, en “insignias” de un “Estado secular”

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 70.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 81.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 253.

(imaginería religiosa, siendo prácticos). Al final del día, la “arqueología política” se normalizó y se volvió parte insospechada de la vida diaria: “y era precisamente la infinita reproducción cotidiana de estos símbolos lo que revelaba el auténtico poder del Estado”⁷⁷ (a decir de Bourdieu, el de la violencia simbólica legítima). Estos temas son cruciales para los capítulos históricos del presente documento, por lo que vale la pena tenerlos en mente a partir de este punto.

Por otra parte, es importante recalcar que las propuestas de Hobsbawm y Anderson se enfocan en las maneras “vehementes” en que los Estados nacionales fueron *fundados*, y no en los mecanismos que reproducen a la “comunidad imaginada” cotidianamente hasta la actualidad: para ello, el psicólogo social Michael Billig postuló la noción de *nacionalismo banal*⁷⁸. En su opinión, las teorías posmodernas que consideran que las identidades nacionales están desapareciendo a favor de otras globales (supranacionales) o locales (infranacionales) deben ser reconsideradas: si fuera así, ¿cómo se puede explicar la cantidad de banderas promedio que vemos en un día común y corriente? o ¿cómo habrían de interpretarse las acciones bélicas de los presidentes norteamericanos y los discursos que las justifican? No todas las identidades son iguales e intercambiables y las nacionales parecen persistir en el siglo XXI.

Para Billig, nacionalismo es el “conjunto de creencias ideológicas, prácticas y rutinarias que reproducen el mundo de los Estados-Nación”⁷⁹ (esto es, en Occidente): contra Hobsbawm, esto implicaría que su reproducción no sucede precisamente de manera consciente y contra Durkheim, que no solamente se actualiza durante los momentos de efervescencia colectiva o requiriendo impacto emocional directo⁸⁰, sino que —fundamentalmente— ocurre gracias a la “rutina sin imaginación”. Consiste, pues, en una dialéctica entre recuerdo y olvido: se recuerda un pasado glorioso, pero se olvida el presente y la violencia sobre la que se fundó esta realidad.

Al final de cuentas, el trabajo de Billig recuerda que el nacionalismo, pese a ser un fenómeno cultural, no es inocente: es un conjunto de “creencias, suposiciones, costumbres, representaciones y prácticas” que perpetúan instituciones con armas. O, dicho con Max Weber, reproducen estados: monopolios de la violencia física legítima. Desde su perspectiva, la nacionalidad no es una *forma de vida* que simplemente “se tiene” o se “es”, sino que se *enarbola* cotidianamente a través de los detalles más insignificantes: está en cada bandera, cada moneda o billete, en cada página del diario.... Está por todos lados. Ésa es la clave.

Hacia una sociología del pasado

Decidí conferir un espacio propio y separado a la propuesta del norteamericano Eviatar Zerubavel porque, pese a ser contemporánea a nosotros, no se identifica como una teoría de la

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 254

⁷⁸ Michael Billig. *Nacionalismo banal*, Madrid, Capitán Swing, 2014.

⁷⁹ Michael Billig. “El nacionalismo banal y la reproducción de la identidad nacional”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 60, número 1, enero-marzo 1998, p. 37.

⁸⁰ Michael Billig. *Op.cit. Nacionalismo banal...*, p. 75.

memoria colectiva sino como una sociología “cognitiva” y “del tiempo”: inspirándose profundamente en *Las formas elementales de la vida religiosa*, busca crear una perspectiva transhistórica de la memoria social como un “fenómeno genérico” y construido mentalmente. Su obra ofrece, pues, un enfoque estructural del pasado que profundiza en el problema de las clasificaciones e introduce una variable no contemplada ni en la obra de Durkheim ni en la de Halbwachs, el poder. Toda contienda política trae consigo *batallas mnemónicas*⁸¹ en el espacio público por definir fronteras temporales.

Zerubavel parte del supuesto durkheimiano de que la memoria —como cualquier forma de conocimiento— no puede ser concebida ni como una facultad meramente individual, ni como una entidad apriorística. Su naturaleza es social, puesto que es “exterior y coercitiva” a las voluntades, pero se arraiga en la conciencia a través de categorías. Así, el pasado se organiza en estructuras cognitivas similares a los mapas (*maplike structures*), permitiendo al sociólogo ubicarse en lo que —para cada comunidad— es digno de ser recordado y también, en lo que debe olvidarse. En una palabra, su misión es hallar una *topografía sociomental del pasado*⁸².

Pero antes de explicar esto, parece necesario decir que la memoria colectiva da forma y distorsiona el pasado: permite ver y también, *decapitar mnemómicamente*⁸³, excluir. Recordar —y al final de cuentas, pensar— es clasificar. En el caso de aquellos momentos cruciales para la identidad grupal, este mecanismo funciona bajo circunstancias muy específicas: existen *normas de remembranza*⁸⁴ que nos indican qué es digno de ser conservado en la mente, qué debe destinarse al olvido, y también en qué tiempos y espacios es correcto sacar estas ideas a relucir.

La metáfora del mapa temporal es instructiva porque remite visualmente al proceso geológico de sedimentación, en el que una porción de relieve es representada según su “densidad” y altura: de la misma forma, hay periodos históricos que son recordados como enormes montañas sagradas y otros de los que casi no se habla, que serían cual valles cercanos al olvido. Al igual que los ancestros de esta rama del conocimiento sociológico, Eviatar Zerubavel enfatiza en los elementos *impersonales, convencionales, colectivos y normativos* de la memoria⁸⁵: un *Time map* es una estructura que guía y distorsiona la percepción que se tiene del pasado.

Bajo estos supuestos, Zerubavel afirma que la vinculación discursiva entre el pasado y presente se lleva a cabo mediante dos procesos mentales básicos: la construcción de continuidad y discontinuidad temporal, a través de puentes y cortes lingüísticos entre secuencias de acontecimientos. Para crear *continuidad histórica*⁸⁶, hay que relacionar varios eventos con un mismo lugar (como sucede en las ruinas o monumentos), un mismo tiempo (como las conmemoraciones en el calendario oficial), con objetos (*memorabilia*), réplicas (como fotografías

⁸¹ Eviatar Zerubavel. *Time maps*, Chicago, Chicago University Press, 2004, p. 3.

⁸² Ídem.

⁸³ Eviatar Zerubavel. “Language and memory: ‘Pre-columbian’ America and the social logic of periodization”, *Social Research*, vol. 65, núm.2, 1998, p. 319.

⁸⁴ *Ibíd.*, p.5.

⁸⁵ Eviatar Zerubavel. “Social memories: Steps to a sociology of the past”, *Qualitative Sociology*, vol. 19, num. 3, 1996, p. 283.

⁸⁶ Eviatar Zerubavel. *op.cit. Time maps...*, pp. 37-55.

o videos) y a través de analogías discursivas (aseverando que una situación es similar a otra ocurrida anteriormente).

Por otra parte, la generación de *discontinuidad*⁸⁷ remite al problema de la clasificación del tiempo (esto es, a la periodización): Para el académico norteamericano, “cortar es un acto mental que hacemos con un escalpelo social”. Reunir varios acontecimientos en un mismo bloque histórico es una “labor de escultura mental”, conformando —por ejemplo— el etiquetaje del Medioevo como un milenio “oscuro” en el que aparentemente “no pasó nada”, y haciendo puntos coyunturales —como el año de 1492— más extensos de lo que en realidad fueron. Esta selección, como ya se aseveró, permite ver y es simultáneamente una forma de *miopía mnemónica*: citando otro caso, cuando se dice que Cristóbal Colón “descubrió” América, el discurso colonial está desconociendo que (mucho antes de eso) ya había población viviendo en el continente.

De tal forma, el pasado se articula —especialmente— en *estructuras narrativas*: Son historias que, a pesar de no haber vivido directamente, cada individuo puede contar y que suelen apoyarse con otros recursos mnemotécnicos (desde imágenes y sonidos, hasta videos en la era digital). Estos relatos, además de densidad, tienen *trayectoria*: con esta palabra, Zerubavel se refiere a que el discurso puede ser *progresivo* (afirmando que el futuro es mejor, visión típicamente moderna), *regresivo* (a la inversa, pensar nostálgicamente en un pasado romantizado y un presente trágico), *zigzagueante* (remarcando los cambios) o *cíclico* (como el tiempo mítico o el del calendario)⁸⁸.

Entre los diversos casos que Zerubavel ha analizado, se encuentra el de la América precolombina: Como bien señala, el prefijo indica que los milenios que precedieron a 1492 son vistos como parte de la “prehistoria” o como un mero “prólogo” a la verdadera existencia del continente⁸⁹. Pensar en este periodo como un bloque temporal homogéneo hace ignorar mentalmente que la distancia existente —por citar el mismo ejemplo— entre los olmecas y los mexicas es similar a la que hay entre los actuales pobladores de Milán y los antiguos romanos⁹⁰. La etiqueta contribuye a unir y separar “islas de significado”.

Así pues, los *mapas temporales* terminan siendo “guías generales de orientación” que permiten al investigador comprender la significación de un acontecimiento o periodo histórico según un grupo determinado: ellos lo ubican en el contexto adecuado y le muestran que cada quien crea sus propios planos (y lucha por imponerlos como legítimos), obligándolo así a consultar varios para llegar a una conclusión acertada. Volviendo al ejemplo, lo que desde la perspectiva eurocéntrica fue un “descubrimiento”, para los indígenas que habitaban el territorio se trató de un fin más que de un principio. Uno sólo puede acceder a estas interpretaciones acercándose a la *tradición mnemónica* en la que cada comunidad ha sido formada.

⁸⁷Ibíd., pp. 82-85.

⁸⁸Ibíd., pp. 17-36.

⁸⁹ Eviatar Zerubavel. op.cit. “Language and memory...”, pp. 315-328.

⁹⁰ Ídem.

Concluyendo, Eviatar Zerubavel ofrece una perspectiva que ve a la *historia como un sistema de clasificación*⁹¹: Para encontrar la lógica social del proceso de periodización, es preciso atender a la forma en que se crean puentes y cortes a través del lenguaje. En resumen, “las formas de continuidad y discontinuidad temporal son formas de continuidad y discontinuidad mental”: hacer uso de *mapas temporales* es poner el acento en los aspectos colectivos, impersonales, convencionales y normativos del recuerdo; estableciendo —en todos los casos— *quién* decide qué es digno de conservarse en la memoria y qué debe ser condenado al olvido.

Imagen, memoria y poder

Tras el paréntesis que supone la sociología del tiempo de Zerubavel, es momento de volver a los estudios sobre memoria colectiva y presentar una última propuesta contemporánea. Fue dejada hasta el final porque la definición y el método ecléctico de este autor se acercan más a los propósitos analíticos del presente documento: Barry Schwartz, profesor emérito de la Universidad de Georgia, se ha destacado por investigar documentalmente la manera en que se construyó la figura de Abraham Lincoln, usando como fuentes privilegiadas imágenes tales como retratos, estampillas postales y monumentos públicos.

Para Barry Schwartz, el análisis iconográfico es una herramienta invaluable para las teorías sobre memoria colectiva, puesto que las imágenes son una vía primaria y efectiva para introducirse a la cultura política y pensamientos profundos de una comunidad. En diversos trabajos académicos, ha mostrado cómo disputas por la representación ideal de Lincoln llevaban como trasfondo la lucha por un modelo de república⁹²: ¿El padre de la patria debería ser plasmado como un hombre elegante y autoritario o estas cualidades contradicen visualmente el principio democrático?, ¿o acaso sería mejor pintarlo como un hombre sencillo, cual héroe del pueblo? Aunque la discusión del caso no es relevante aquí, basta decir que cada grupo en conflicto buscaba imponer su versión, y ésta —en todas sus dimensiones, como se verá próximamente— siempre se *componía* en torno a sus propios fines.

En cuanto a su postura particular respecto al área de estudios, Schwartz considera que los análisis clásicos de la materia se han encargado de una sola parte de lo que —en realidad— es una relación *dialéctica*: específicamente, entre diferentes formas exteriores y coercitivas de evocación (estructuras que imponen límites, a las que llama “el pasado disponible”) y *agentes reflexivos* que luchan por modificar la visión de los acontecimientos pretéritos⁹³. En consecuencia, la memoria posee una relación activa con el mundo, siendo una metáfora que hace alusión a la retención y pérdida de información sobre el pasado de una sociedad en términos del recuerdo y olvido

⁹¹ Ibid., p. 315.

⁹² Los textos en que B. Schwartz desarrolla a profundidad la imagen de Abraham Lincoln son: Barry Schwartz. “Picturing Lincoln” en William Ayres (ed.). *Picturing history: American painting, 1770-1830*, New York, Rizzoli, 1993, pp. 133-155.; Barry Schwartz. “Iconography and collective memory: Lincoln’s image in the american mind”, *The Sociological Quarterly*, vol. 32, núm. 3, 1991, pp. 301-319.

⁹³ Barry Schwartz. op.cit. “Iconography and collective memory...”, p. 317.

individual; aunque —siempre— mediado por instituciones que distinguen lo significativo de lo mundano (o, con Durkheim, lo sagrado de lo profano). Su definición más completa es la siguiente:

Memoria colectiva se refiere a la distribución por toda la sociedad de lo que los individuos creen, sienten y saben sobre el pasado. Sólo los individuos poseen la capacidad de contemplar el pasado, pero esto no significa que las creencias se originen en el individuo aislado o que puedan explicarse sobre la base de experiencias únicas. Los individuos no conocen el pasado individualmente; lo hacen con y contra otros individuos situados en diferentes grupos y a través del conocimiento y símbolos que sus predecesores y contemporáneos les transmiten⁹⁴.

Asimismo, el sociólogo norteamericano opina que los estudios hasta aquí referidos se han concentrado en el funcionamiento patológico de la memoria (sus “abusos”) y han ignorado su proceso normal de operación⁹⁵. Para lograrlo, sería preciso volver sobre la interrelación entre las distinciones conceptuales de Halbwachs: la *memoria colectiva* es emergente y brinda un modelo *de* sociedad (de sus intereses o necesidades actuales) y *para* sociedad (de sus aspiraciones futuras), mismos que son la “materia prima” de la *historia* (el discurso encargado de corregir sus elaboraciones). Pero, para la plena comprensión del vínculo entre ambas, haría falta hablar de una tercera forma de experimentar el pasado, la *conmemoración*.

La *conmemoración* es la distinción entre los eventos o figuras que merecen ser celebrados de aquellos que solamente merecen ser recordados⁹⁶. Como ya había establecido Durkheim, ella pretende estimular la imaginación pública con referencias dramáticas, enfatizando en los aspectos morales, más que factuales de los acontecimientos representados. Esta clasificación puede objetivarse en literatura, música, íconos, santuarios, monumentos y hasta patrones para nombrar cosas (desde calles hasta personas). Así, la historia y la conmemoración son “fuentes, vehículos y productos” de la memoria colectiva, aunque la primera —mediante su análisis— *racionaliza* el pasado y la segunda lo *santifica*, buscando generar “compromiso” o “entrega” por parte de los miembros de un grupo.

Volviendo a los aspectos metodológicos, sobre los que versará el próximo capítulo, vale la pena traer a colación un ejemplo de cómo Schwartz —desde 1985⁹⁷— ha aplicado a las imágenes políticas las mismas categorías usadas para estudiar el simbolismo religioso. Retomando las aportaciones de San Juan Damasceno (675-749), “doctor” de la Iglesia católica y ávido defensor del uso de las imágenes durante la disputa entre iconoclastas e iconodulos (correspondientes — respectivamente— a las tradiciones oriental y occidental del cristianismo y revivida tiempo

⁹⁴ Barry Schwartz citado en Amy Corning y Howard Schuman. *Generations and collective memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015, p. 9. Traducción propia.

⁹⁵ Barry Schwartz. “Rethinking the concept of collective memory” en Anna Lisa Tota y Trever Hagen (eds.). *Routledge international handbook of memory studies*, New York, Routledge, p.10.

⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 11-12.

⁹⁷ Eugene Miller y Barry Schwartz. “The Icon of the American Republic: A study in political symbolism”, *The review of politics*, vol. 47, no. 4, October 1985, pp. 516-543.

después, con la reforma protestante), considera a los retratos oficiales *íconos* que poseen las siguientes propiedades:

- a) Semejanza: el ícono, al parecerse a su referente, “contiene” a lo retratado y lo muestra. Fórmulas visuales como los Pantocrátor bizantinos se asemejan a Cristo en tanto plasman su carácter no humano; al ser una realidad divina, es perfecto (y, por tanto, geométrico). De ahí que la composición circular que diera forma a su rostro —en el juego de radios y circunferencias— fuera símbolo de lo eterno y omnipresente
- b) Manifestatividad: el ícono muestra una realidad oculta que no puede alcanzarse por otros medios, revelando los secretos mismos de la existencia.
- c) Eficacia moral y sacralidad: pese a las sospechas de paganismo que los iconólatras vieron en el uso occidental de las imágenes religiosas, éstas terminaron ganando la batalla y en el concilio del año 843, se decidió que ellas tenían una “chispa divina”. En el imaginario bizantino y románico, los íconos serían entes con vida, portales a una dimensión extramundana. Los Cristos en majestad poseen ojos que no ven, pero que *miran*; en palabras de Jean Paris, “nosotros somos el cuadro” y ellos, espectadores omnipotentes que *juzgan* nuestro comportamiento.⁹⁸

Por otra parte, a San Juan Damasceno también que se le atribuye la frase que reza: “lo que es un libro para los que saben leer, es una imagen para los que no leen. Lo que se enseña con palabras al oído, lo enseña una imagen a los ojos. Las imágenes son el catecismo de los que no leen”. De igual forma, para Barry Schwartz, la memoria colectiva estaría cristalizada —en su mayoría— en recursos visuales y la labor del sociólogo sería atender la relación entre individuos (insertos en comunidades) que reflexivamente las seleccionan, difunden y luchan por ellas, y estructuras sociales entendidas como los *contextos* en que dichas representaciones se cultivan. La dialéctica entre los “agentes conmemorativos” y “el pasado disponible” explicaría cómo los recuerdos se propagan convincentemente a través de la sociedad⁹⁹.

Resumiendo, con todos los autores hasta aquí analizados, se puede concluir que “el pasado nunca es una fuerza cultural autónoma”¹⁰⁰: la memoria es un acto continuo de interpretación, hecho por grupos que “sedimentan” su experiencia acumulada en un sistema de códigos compartidos, sea éste lingüístico, auditivo o visual. Desde una postura fenomenológica, se diría que ella es el eje transversal que une al mundo de la vida, con el de los contemporáneos, antepasados e incluso, con el de los sucesores. Contra la visión del sentido común, una perspectiva sociológica de la materia debe mostrar al pasado mismo como una *reconstrucción en curso*¹⁰¹: hecha siempre desde el presente y tan cambiante como sus circunstancias; la memoria sería —en una palabra— *imaginación*.

⁹⁸ Jean Paris. *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 171-211.

⁹⁹ Barry Schwartz. op.cit. “Iconography and collective memory...”, p. 379

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 302.

¹⁰¹ Peter Burke. “From Invitation to sociology: A humanistic approach” en Jeffrey Ollick; Vered Vinitzky-Seroussi; Daniel Levy (eds.). op.cit. *The collective memory reader...*, pp. 217-220.

CAPÍTULO 2

Imagen: la sociología y el método iconológico

Según el famoso refrán de Kurt Tucholsky, una imagen dice más que mil palabras: pero ellas, en realidad, son mudas y tramposas. Para entender lo que buscan comunicar, se debe hablar su misma lengua: descifrar su mensaje implica —necesariamente— poseer el código y tener claro quién lo envía, cuándo y con qué propósito. En este capítulo, se expondrá un método —quizás el más renombrado— para interpretar recursos visuales: la *iconología*, nacida en el seno de la intelectualidad alemana de principios del XX, cuando la historia del arte se convirtió en una disciplina científica y se vivió una “manía por la cultura”.

La importancia de utilizar imágenes como *documentos históricos* reside en que ella fue el primer medio de comunicación inventado por el *homo sapiens* (o por lo menos, es la más antigua forma objetivada) y sigue siendo uno de los vehículos más eficientes para la acumulación y transmisión de conocimiento a través de las generaciones: desde las pinturas rupestres de Chauvet y Lascaux, los seres humanos han plasmado su visión del mundo en representaciones plásticas. Si bien mucho se ha insistido en que la modernidad es la era de la palabra escrita, el famoso triunfo del texto sobre la imagen —que suele rastrear en la Reforma protestante— no es más que aparente: aunque la imprenta transformó radicalmente Occidente, basta mirar alrededor para percatarse del bombardeo publicitario al que uno está sometido.

Antes bien, imagen y texto se han desarrollado a la par: a final de cuentas, ¿qué es la escritura sino la representación gráfica de una imagen acústica? En gran medida el mundo social es un mundo icónico y el pensamiento, un fenómeno visual. De aquí en adelante, interesará ver cómo el conocimiento (del mundo prehispánico, en los capítulos sucesivos) se articula en estructuras ya no narrativas —como sugería Eviatar Zerubavel— sino visuales: en *fórmulas* o modos convencionales de representación en los que se condensan las emociones profundas de un grupo y sus intereses, mismos que permiten la *supervivencia* del pasado a través de los siglos.

El Atlante de la memoria (*Atlas mnemosyne*)

Previamente, se habló de cómo el trabajo de Durkheim sentó las bases para el análisis sociológico del recuerdo. Sin embargo, la *memoria social* como fenómeno cultural fue también un tema central en la obra de otra figura pionera en la historia del arte: se trata de Abraham Moritz Warburg, conocido cariñosamente por sus amigos y colegas cercanos como “Aby”, padre de la *iconología* y fundador de una escuela en toda la extensión de la palabra. Este judío alemán dedicó su vida entera a estudiar el rol de las imágenes en la civilización occidental y, pese a lo fascinante de sus contribuciones a su propia disciplina, aquí sólo podrá hacerse una recapitulación elemental y superficial de sus postulados básicos. La intención final de incluirlo en este proyecto es mostrar

que los estudios sobre memoria colectiva y la interpretación de medios visuales van intrínsecamente unidos.

Aby Warburg nació en Hamburgo, siendo el hijo primogénito de una acaudalada familia de banqueros judíos. Se afirma que, a sus escasos trece años de edad, pactó con su hermano (quien era tan solo un año menor que él) cederle el derecho a dirigir el emporio usurario a cambio de que le comprara todos los libros que quisiera por el resto de sus días. Tiempo después, Max Warburg dijo que ése fue el “cheque en blanco más caro” que en su vida firmó. Probablemente no estaba exagerando. Una vez que contó con los recursos prometidos, comenzó en 1901 a configurar una colección bibliográfica especializada en filosofía, historia de las religiones, magia y arte; misma que, para 1921, era ya una institución de investigación en lo que denominaba una nueva “ciencia de la cultura” (*Kulturwissenschaft*)¹⁰².

Su biblioteca estaba dispuesta según un sistema clasificatorio que él definía como “la ley de la buena vecindad”, ordenando los libros según sus *relaciones* temáticas con otros: la intención era que el material estuviera organizado de tal manera que, para entender cada ejemplar, uno tuviera a un lado sus referencias anteriores, colocando —por ejemplo— los textos de religión después de los de magia. Entre los visitantes frecuentes de su villa (conocidos después como “el Círculo de Hamburgo”) se encontraba Ernst Cassirer, quien al momento de entrar por vez primera estaba a punto de concebir su *Filosofía de las formas simbólicas* y allí obtuvo el material suficiente para completarla. Tanta era su admiración por la biblioteca de Aby Warburg que, durante sus funerales, pronunció las siguientes palabras:

Aquella ininterrumpida cadena de libros me parecía como circundada del halo de un mago, que estuviese allí suspendido por una ley prodigiosa. Y cuanto más me sumergía en el sentido profundo de aquella biblioteca, tanto más aquella primera impresión se reforzaba y confirmaba. De la serie de libros emergía de forma siempre más clara una serie de imágenes, de determinados motivos y formulaciones espirituales originarias, y detrás de su complejidad veía por último emerger con claridad la dominante figura del hombre que había construido la biblioteca [...], su personalidad de investigador destinado a ejercitar una profunda influencia¹⁰³.

En el dintel de entrada a la biblioteca, Warburg mandó grabar la palabra MNEMOSYNE: *Memoria*, la madre de las musas, personaje mitológico clásico que se encuentra entre el cielo y la tierra [fig.1]. No obstante, el interés del padre de la iconología por el recuerdo no vino precisamente de los estudios sociales, sino de la biología: de Charles Darwin, retomó el acento en la transmisión genéticamente heredada —y, por tanto, inconsciente— de *La expresión de las emociones en el hombre y los animales* (1872), centrándose en los gestos corporales. Esta referencia, junto a la neurofisiología de Semon, lo llevaron a pensar que existía una “energía mnémica” almacenada en *engramas*; concepto que reivindicó de las ciencias de la vida para referirse a los medios por los cuales los rastros del pasado son almacenados¹⁰⁴. Dicho fácilmente, los engramas son símbolos que constituyen depósitos de experiencia y funcionan como “instrumentos

¹⁰² Manuel Castiñeiras. *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel, 2005, p. 81.

¹⁰³ Ernst Cassirer, citado en Manuel Castiñeiras op.cit. *Introducción al método iconográfico...*, p. 82.

¹⁰⁴ Linda Báez. “Mnemosyne. Atlas de imágenes: un viaje a las fuentes” en Aby Warburg. *El atlas de imágenes Mnemosine*, México, UNAM-III, 2012, Tomo 1, p. 24.

orientadores” de cultura, a través de la palabra, acción e imagen (ejes temáticos que hasta la fecha siguen guiando la biblioteca del Instituto).



2.1. Biblioteca del Instituto Warburg, fecha desconocida. Fuente: abywarburg.com

Todas estas preocupaciones estaban presentes desde 1896, cuando viajó a Estados Unidos para la boda de su hermano y durante seis meses se adentró a la vida de los indios pueblo, buscando encontrar —como Durkheim— los aspectos elementales de “la humanidad primitiva y pagana”, que allí se le presentaban “vivos” y le servirían como “parámetro de la evolución”. Aunque jamás escribió un libro al respecto, en su conferencia *El ritual de la serpiente*¹⁰⁵, enseñó cómo en medio de la Nación con mayores avances técnicos, se localizaba un “enclave” de prácticas mágicas: sacando al etnógrafo que llevaba dentro, Warburg concluyó que entre la civilización occidental y la condición arcaica de los nativos norteamericanos no había una separación tajante, sino que eran estadios interconectados (precisamente, por la Grecia clásica)¹⁰⁶.

A través de fotografías, el hamburgués recuerda al lector que el sorprendente ritual de la serpiente¹⁰⁷ no era muy diferente de las prácticas llevadas a cabo por las Ménades griegas, quienes

¹⁰⁵ Aby Warburg. *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2004. La conferencia fue escrita en 1923, mientras estaba internado en el Sanatorio de Bellevue. La historia cuenta que fue su “discurso de despedida” de la clínica, mostrándole a sus doctores que estaba en plenas condiciones para volver al trabajo en Hamburgo. Mientras tanto, se la envió a su ayudante y encargado del Instituto —Fritz Saxl— pidiéndole no mostrársela a nadie (aparte de su esposa y el “profesor Cassirer”). Tras la muerte de Warburg, fue publicada por Saxl bajo el título *El ritual de la serpiente*.

¹⁰⁶ Como anotación marginal, cabe destacar que el Aby Warburg de *El ritual de la serpiente* podría ser clasificado como partidario de la hipótesis de la “pérdida de sentido”, como buen heredero de la tradición hermenéutica alemana. No obstante, su posterior énfasis en la “supervivencia” del simbolismo antiguo en medios publicitarios y fotos de periódico hace difícil establecer concluyentemente su postura al respecto. En la conferencia, afirmó que “la racionalidad de las ciencias de la naturaleza elimina las explicaciones mitológicas” y que, al final, “el telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos” al empobrecer el simbolismo, condenando así a la otrora sagrada víbora a la extinción.

¹⁰⁷ *El ritual de la serpiente* de los indios pueblo consistía en salir al desierto a atrapar víboras de cascabel, prepararlas ceremonialmente (sumergiendo su cabeza en infusiones herbales) y guardarlas hasta el día de la festividad, cuando eran colocadas en un arbusto en la plaza central y los habitantes debían acercarse, tomarlas, acariciarlas un rato y

sí mataban a los animales al concluir la ceremonia. Era precisamente la abolición del sacrificio como principal medio de “purificación” el síntoma de transición en la “evolución cultural” de una civilización. Sin embargo, la alusión visual al ofidio no desapareció durante la Edad Media ni el renacimiento, revelándole que funcionaba como un “símbolo intercultural” de la destrucción, la incesante inmortalidad y el sufrimiento¹⁰⁸. Pareciera que la concepción de Warburg no difería demasiado de las “imágenes arquetípicas” de C. Jung, quien las pensó como *predisposiciones* formales heredadas, que devienen en una suerte de “posibilidades” de representación transhistóricas y que estarían insertas en la constitución biológica de la especie¹⁰⁹, aunque —en este planteamiento— jamás involucrara la palabra “memoria”.

Pasando a otros aspectos, Warburg denominó a su campo “iconología”, significando literalmente “análisis de las imágenes” e incluyendo en éste tanto sus elementos formales como el contexto cultural en que surgieron para, así, encontrar el “entramado psicológico de su época”. Con ese objetivo, retomó el término del famoso catálogo de alegorías publicado por Cesare Ripa en 1593 y pese a las numerosas definiciones que sus discípulos darían posteriormente, enfatizó en el uso del material gráfico como *documento* histórico. Por esa razón, no solamente se limitó a coleccionar libros, sino que también recopiló numerosas fotografías de pinturas, esculturas, recortes de periódicos y afiches publicitarios: quería analizar la cultura desde todas sus manifestaciones, encontrando su unidad interna (siguiendo claramente a Hegel).

Como paréntesis adicional, la producción intelectual de Warburg se insertaba ya en la tradición de la historia del arte como disciplina científica (o cuando menos, sistemática y autónoma). El problema de la atribución en las colecciones museográficas obligó a un estudio riguroso de las obras, tratando de determinar su autenticidad, autor y —en casos extremos— hasta la fecha de creación. Para ello, a finales del siglo XIX, estaba plenamente consolidada la figura del *connoisseur*, un experto en la materia¹¹⁰: Giovanni Morelli (1816-1891) se hizo famoso por inventar un ingenioso método que se basaba en los indicios más sutiles que un artista dejaba en cada lienzo; mismos que dependían menos de su escuela de formación y más de su forma personal de representación, como las orejas, manos, lóbulos y nariz de las figuras humanas. Este detectivesco personaje conminó a los interesados a prestar minuciosa atención a cada milímetro del cuadro: como una y otra vez nos advirtieron Warburg y Panofsky, citando a Flaubert, *le bon dieu est dans le détail*.¹¹¹

Por lo tanto, el fundamento científico de la historia del arte se forjó gracias a la teoría y metodología formalista, permitiendo demarcar la disciplina en tanto sostenía que su objeto propio eran los aspectos internos a las obras, dejando de lado los condicionamientos sociales, económicos, religiosos y personales de su autor. Bajo esta premisa básica, personajes de la talla de A. Riegl y H. Wölfflin, se concentraron en analizar el curso del tiempo como una sucesión de

bailar con ellas en la boca. Una vez terminada la fiesta, las soltaban en las llanuras de las que las recogieron para que llevaran sus plegarias.

¹⁰⁸ Aby Warburg. op.cit. *El ritual de la serpiente...*, p. 60.

¹⁰⁹ Cfr. Julio Amador. El significado en la obra de arte, México, UNAM, 2011, pp. 79-83.

¹¹⁰ Manuel Castiñeiras. op.cit. *Introducción al método...*, p. 65-67.

¹¹¹ Peter Burke. *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 241.

estilos más o menos delimitados, caracterizados por una perspectiva particular de percibir y representar la realidad que se manifestaba en todos los detalles de un trabajo (la *kunstwollen* o voluntad artística)¹¹². Claramente, se realizó una traducción de los planteamientos aplicados al análisis interpretativo de los textos —tan caros a la tradición alemana— a los medios visuales¹¹³.

Bajo todos estos condicionamientos, Aby Warburg comenzó en 1927 su último y más ambicioso proyecto intelectual, dedicado a estudiar el rol de la memoria en la civilización occidental: el *Atlas mnemosyne* (el atlante de la memoria), que —en palabras de E.H. Gombrich—es “historia del arte sin palabras”¹¹⁴ y que, en primer lugar, es una metodología experimental para el análisis de imágenes. Como se puede apreciar en la figura 1, consiste en un *collage* de fotografías (referentes a un mismo tema) yuxtapuestas en un panel negro que, posteriormente, tendría que ser capturado por la cámara. Esta forma de proceder era innovadora porque ocupaba recursos visuales producidos por el arte de diferentes tiempos, la publicidad y periódicos, complementadas con pocos o nulos textos (escritos a manera de silogismos) y estando abierta a innumerables combinaciones.

Cabe aclarar que su *Bilderatlas* (atlas de imágenes) quedó inconcluso ante la repentina muerte de Warburg en 1929, de manera que lo único que se pudo rescatar fueron 63 paneles —además de tres introductorios, titulados A, B y C— con pocas anotaciones crípticas, que fueron posteriormente ordenadas por Bing y Gombrich para su publicación. Se sabe que, originalmente, el autor pretendía construir 200 tableros, acompañados por dos volúmenes de texto, aunque no se tienen mayores detalles de cuál sería su forma final de presentación¹¹⁵. En sus propias palabras...

La ‘Mnemosine’ quiere ser ante todo, junto con su fundamento de [materiales] icónicos que caracteriza al Atlas a través de sus reproducciones, sólo un inventario de las impresiones antiquizantes previamente acuñadas que contribuyeron, como puede comprobarse, a plasmar el estilo de vida en movimiento durante la época del renacimiento. Tal consideración comparativa debería, sobre todo porque se carece de estudios preparatorios sistemáticos y sintéticos en este campo, limitarse a la investigación de la obra completa de pocos tipos de artistas principales, y en cambio intentar comprender, mediante una investigación socio-psicológica más profunda y penetrante, el sentido de estos valores de expresión conservados en la memoria [al desempeñarse] como un función técnica espiritual significativa¹¹⁶.

A diferencia de un catálogo, un *atlas* —como buena “cartografía” de la memoria¹¹⁷— permite al usuario elegir un recorrido distinto: al colocar una serie de imágenes, busca evocar las constantes y cambios que les son propias al conjunto, y en este sentido, éste puede viajar a otra parte si así lo desea, siguiendo las nuevas asociaciones que le vinieran a la mente. La contemplación es siempre acción. Los “estados-relacionales” bajo los que se compone posibilitan que una misma fotografía se encuentre —simultáneamente— en varios tableros. En consecuencia, el material

¹¹² Manuel Castiñeiras. op.cit. *Introducción al método...*, pp. 72-73.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 65.

¹¹⁴ Ernst-Hans Gombrich. op.cit. “From ‘Aby Warburg...’”, p.104.

¹¹⁵ El contexto del Atlas fue tomado de: Linda Báez Rubí. op.cit. “Mnemosyne. Atlas de imágenes...”, pp. 11-49.

¹¹⁶ Aby Warburg. *El atlas de imágenes Mnemosine*, México, UNAM-III, 2012, vol. 1, p. 37.

¹¹⁷ Linda Báez. op.cit. “Mnemosyne. Atlas de imágenes...”, p. 114.

ocupado por Warburg estaba ordenado para poner en evidencia los espacios y tiempos de la “supervivencia” (*afterlife/ Nachleben*) de los “valores expresivos antiquizantes” en la cultura del renacimiento y después.

Concretamente, la pregunta que Warburg se hizo fue la siguiente: ¿cómo es que los antiguos dioses paganos siguieron vivos en el renacimiento, volviendo al *quattrocento* como deidades planetarias? A través de la reconstrucción genética y geográfica de este proceso artístico, el autor se vio obligado a cuestionarse por los mecanismos de transmisión de la memoria, que sólo puede legarse culturalmente en contextos socio-históricos específicos (si bien tiene un anclaje biológico y emocional, como ya se había señalado). Las imágenes eran su medio para indicar los elementos invariantes en la conducta humana, detallando cómo Occidente —pese a su fuerte tendencia a la racionalidad instrumental— no podía prescindir de estos motivos icónicos, a los que subyacía un “proceso psicológico elemental”.

Desde su perspectiva, las imágenes serían “energía” para la conciencia porque en ellas (sea en estado material o mental) se cristaliza la memoria: gracias a los colores, la sustancia se vuelve forma. Retornando a Darwin, lo que subyacería al fenómeno del recuerdo es la *emoción*: por ello partió del gesto como unidad básica, puesto que son actos fisiológicos que expresan los dilemas internos de la vida anímica. De tal forma, en el *Bilderatlas mnemosyne* Warburg buscaba responder a dos de las mayores preocupaciones intelectuales y existenciales de su vida: por un lado, el proceso de racionalización de la civilización occidental (mostrado en la representación del espacio, por el paso de la esfera barbárica a la cartografía meteorológica y el de la astrología a la astronomía) y por otro, la supervivencia de la experiencia del pasado a través de la representación de las emociones (la discusión por las formulas *pathos/Pathosformel*).

Respecto a su primera preocupación, uno de los tableros en que expuso el paso de la astrología a la astronomía es el C, último de la serie introductoria que pretendía condensar su propia “teoría del conocimiento y la praxis en el proceso de conformación del símbolo”¹¹⁸. Allí [fig. 2] se muestra la conquista del espacio gracias al conocimiento científico, partiendo del temprano esquema de Kepler hasta portadas de periódico que retratan zeppelins en el aire. Primero, en la esquina superior izquierda, se observa la secuencia de ilustraciones que Johannes Kepler usó para concluir que la órbita de Marte era elíptica y, abajo, un diagrama contemporáneo del sistema solar. Del lado derecho, enfrentó esta visión moderna con una ilustración del siglo XV, donde se ve a Marte como deidad rectora del destino a través de los signos zodiacales. Debajo de este debate, colocó fotografías de 1929, que exaltan la invención del dirigible como triunfo final de la técnica sobre el mito (aunque esta vez, con una connotación más optimista que en *El ritual de la serpiente*).

¹¹⁸ *Ibíd.*, pp. 54-56.



2.2. Tablero C del *Atlas mnemosyne*, Archivo del Instituto Warburg. Fuente: Engramma.it

Siguiendo adelante, cuando el autor usaba el término *formulas pathos* se refería a formas convencionales de representación que son depósitos de una experiencia emocional derivada de “actitudes religiosas primitivas”¹¹⁹. El sufijo *pathos* es indicativo porque remite lingüísticamente al sufrimiento y al resto de *pasiones* humanas; teniendo su máximo exponente en la poderosa gesticulación del Laocoonte, que pretendía conmover profundamente el alma de quien contemplaba su tragedia. Quizás, por claridad, convendría decir que se trata de “recetas visuales” que buscan evocar un sentimiento determinado en el espectador: son, pues, *fórmulas expresivas* que se aprecian mejor en el cuerpo y su movimiento. Warburg creía que toda cultura debía vivir con estos traumas y los transmitía de generación en generación: igualmente, la civilización occidental tuvo que lidiar con esta herencia inconsciente de dolor y aprender a dominarla, como —en su opinión—supo hacer Rembrandt a la perfección¹²⁰.

Esta segunda preocupación intelectual se volvió evidente en el tablero 39 del *Atlas mnemosyne*¹²¹, que yuxtapone las obras más famosas de Sandro Botticelli (completas y resaltando algunos detalles) con antiguas representaciones de la diosa Palas Atenea. El tema que subyace a todas estas imágenes es la metamorfosis, usando el movimiento corporal como vehículo de la incesante renovación de la naturaleza. La Venus del florentino había sido despojada de sus connotaciones morales y fue pintada con todo su erotismo y energía, mientras la brisa ondulaba su largo cabello y dejaba entrever su belleza física en los paños de su ropaje. Históricamente, el panel da a entender que esta *fórmula pathos* clásica se reactualizó durante la época de los Médicis, demostrando que la supervivencia de los “valores expresivos antiquizantes” se consiguió utilizando los mismos recursos expresivos que en el mundo clásico: los drapeados, pliegues, y gestos desmesurados. El acto creativo consistiría, pues, en memoria e imaginación, en repetición e innovación.

Por consiguiente, las disposiciones inconscientes heredadas que “riegan el arte como ‘órgano de la memoria social’”¹²² pueden volverse visibles con el uso de un *Atlas*: ellos son un “instrumento” para pensar *la* imagen y para pensar *en* imagen. De cualquier forma, la abrupta muerte de Aby Warburg fue el fin y el principio del proyecto intelectual en el cual invirtió su vida entera. De ahí en más, el círculo de Hamburgo abandonó las discusiones por la “supervivencia” del pasado (la memoria) a favor de la definición de un método para la interpretación visual (la iconología). En cuanto al destino de su biblioteca, permaneció en Hamburgo hasta 1933, cuando —tras el ascenso de Hitler—fue trasladada a Londres, junto con sus colaboradores más destacados. Desde 1944 está incorporada a la Universidad de esa misma ciudad y hasta la fecha, el Instituto continúa con la misión de su fundador: entender las “interacciones entre imagen y sociedad a través del tiempo y el espacio”.

¹¹⁹ Ernst-Hans Gombrich. op.cit. “From ‘Aby’...”, p. 104

¹²⁰ *Ibid.*, p.104-106.

¹²¹ Linda Báez. op.cit. “Mnemosyne. Atlas de imágenes...”, pp. 96-98.

¹²² Aby Warburg citado en Ernst Gombrich. “From ‘Aby Warburg: An intellectual biography” on Jeffrey Ollick; Vered Vinitzky-Seroussi; Daniel Levy (eds.). op.cit. *The collective memory reader*... , p. 105. Traducción propia.



2.3. Tablero 39 del *Atlas mnemosine*, Archivo del Instituto Warburg. Fuente: engramma.it

Iconografía e iconología

Pese a todas las aportaciones de Warburg a la historia del arte, cabe reconocer que sigue siendo una figura poco estudiada; sea ya por la dificultad de su prosa o por los cuestionamientos que (por lo menos, desde la sociología) podrían hacerse a su teorización psicologista y evolucionista del recuerdo. Recapitular los puntos centrales de su obra tuvo el objetivo de mostrar que los estudios sobre la memoria social y el análisis de imagen nacieron de la mano (y, en este sentido, este trabajo sería una propuesta para reunirlos de nuevo): los sucesores de Warburg separaron ambos caminos, y desde el Instituto que “Aby” creó, priorizaron la definición del método iconológico, que adquirió su expresión más depurada en los escritos de Erwin Panofsky.

Por su parte, Panofsky conoció al creador del *Atlas mnemosine* en Roma durante el año de 1912 (curiosamente, después de dar la famosa conferencia en que usó por vez primera el término iconología) y, a partir de entonces, se convirtió en un “seguidor devoto”, uniéndose a su círculo de colaboradores mientras impartía cátedra en la Universidad de Hamburgo. Tras la muerte de su maestro, junto con otros eminentes colegas del círculo (tales como F. Saxl y Ernst Hans Gombrich), se dedicó a consolidar el Instituto Warburg como entidad académica. Sin embargo, con el ascenso de Hitler, todos siguieron el curso de la biblioteca menos él, quien se exilió permanentemente en Estados Unidos. Desde Princeton, continuó creando una “historia del arte interpretativa”, buscando conformar un esquema metodológico que estudiara integral y empíricamente las obras.

Por “integral” se entiende que, contra el formalismo, el método iconológico atiende tanto a los elementos internos de la obra de arte¹²³ como al ambiente en que fue creada; siendo una labor descriptiva y también de comprensión de sentido¹²⁴. La imagen misma es una construcción física elaborada a partir de una construcción intelectual: inspirándose en el análisis textual de Dilthey, las representaciones plásticas fueron concebidas —y, en consecuencia, tratadas— como *ideas*. No obstante, las líneas, colores y materiales eran siempre “síntoma de algo más” que había que desentrañar: para Panofsky, el contenido subyacente es el *Zeitgeist* (espíritu de la época) hegeliano, ente trascendental que brinda “unidad” a todas las manifestaciones culturales. En resumen...

Sin embargo, una cosa es evidente: cuanto más se equilibre la relación entre la importancia concedida a la <<idea>> y la atribuida a la <<forma>>, con tanta mayor elocuencia manifestará la obra lo que se denomina su <<contenido>>. Este contenido, en cuanto distinto del tema tratado, puede ser descrito (...) como aquello que una obra transparenta, pero no exhibe. Es la

¹²³ Erwin Panofsky definió la obra de arte como cualquier producto humano “experimentado estéticamente” (lo cual significa que es percibido sin referirlo intelectual o emocionalmente a otra cosa ajena a él mismo). Erwin Panofsky. *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983, p. 29.

¹²⁴ No obstante, aunque reconocía que “en una obra de arte, la <<forma>> no puede separarse del <<contenido>>: la distribución del color y de la línea, de la luz y de la sombra, de los volúmenes y de los planos, por grata que pueda ser como espectáculo visual, debe también entenderse como vehículo de una significación que trasciende lo meramente visual”, en sus trabajos empíricos solía desatender estos aspectos y centrarse en el contenido. *Ibíd.*, p. 187.

actitud fundamental de una nación, un periodo, una clase social, un credo religioso o filosófico: todo esto cualificado inconscientemente por una personalidad y condensado en una obra¹²⁵.

Al respecto, es necesario ser explícito: para Panofsky, la fuerza que se encontraba detrás de cualquier producto del hombre era la “mentalidad” de un grupo, o usando otros términos, la *perspectiva* o “actitud” particular frente a la realidad que —inconscientemente— dejaban plasmada en él. Al ser ésta la variable crucial, las humanidades se regirían por la “teoría de la relatividad cultural”¹²⁶: cada Nación, periodo, clase social, ideología o disciplina —por igual— crea su propio sistema de pensamiento y acción (“universo ultrapráctico” o en el original, *more-than-practical world*) que brindaría sentido a todas sus emanaciones. Para acercarse a él, el análisis de la obra de arte tendría, primero, que describirla, luego interpretarla y finalmente, clasificarla¹²⁷.

Los detalles son importantes porque —como acertadamente señaló Gombrich— Panofsky fue siempre suspicaz (por no decir enemigo) de la “historia social del arte”: para él, su disciplina debía enfocarse en la *Kunstwollen* que una obra manifiesta¹²⁸ y no en las relaciones económicas o políticas que entran en juego durante su proceso productivo. Citando uno de sus famosos ejemplos, cuando se enfrentó a las cuestiones de las proporciones en el mundo egipcio, clásico y renacentista¹²⁹, únicamente observó qué concepción de la realidad subyacía a las formas de representación del cuerpo y dejó atrás un problema crucial: ¿El significado... *para quién*? Jamás se hace mención del pago que recibían los artistas, de las fuertes limitaciones que imponía la institución del mecenazgo, ni mucho menos de relaciones de dominación o ideología. Para él, lo central era “reconstruir la *intención* original” del creador, y no tanto analizar cómo es que ésta suele estar influenciada por su(s) contexto(s), ni cómo el sentido de su trabajo podía cambiar con el paso del tiempo —o ser presa de malos entendidos por sus receptores originales.

Entonces, la pregunta que dirigió la trayectoria de Panofsky fue: “¿cómo puede hacerse de la historia del arte una disciplina académicamente respetable cuando sus propios objetos toman cuerpo a través de un proceso subjetivo e irracional?”¹³⁰ Para resolverla, recurrió a la misma metáfora de Kant, diciendo que la “investigación arqueológica” era “ciega y vacía” sin recreación estética y que ésta era “irracional” y “se descarría” sin la otra¹³¹. Congruente con la tradición intelectual germana, trasladó el procedimiento analítico aplicado al mundo de la vida cotidiana a la obra de arte, concibiéndola como una totalidad compuesta por varios niveles de interpretación. En su clásico ensayo intitulado “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del renacimiento” (1939) precisó el método augurado por Warburg, que ahora se componía de las siguientes instancias:

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 29.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 22.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 23.

¹²⁸ Cfr. *Ibíd.*, p. 77.

¹²⁹ Panofsky. “La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos” en *op.cit. El significado en las artes visuales...*, pp. 77-115.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 30.

¹³¹ *Ibíd.*, pp. 32-33.

- 1) Descripción pre-iconográfica: tiene como objeto el *asunto natural o primario*¹³², que implica la identificación de la situación mostrada (*significación fáctica*) y a menudo, la generación de empatía con la escena (*significación expresiva*). Esto adquiere sentido en un “universo de los motivos estéticos”, afirmando que el reconocimiento del mensaje está basado únicamente en la experiencia práctica del observador, sin requerir cualquier otro tipo de bagaje intelectual. El estadio termina con la descripción de las “formas puras” de la obra (línea, color y cualidades materiales) como representaciones de objetos y/o seres reales.
- 2) Análisis iconográfico: este segundo nivel implica cierto conocimiento formal sobre las “imágenes, historias y alegorías” contenidas en la obra de arte (*asunto secundario o convencional*) y, principalmente, de las “fuentes literarias” que las inspiraron. Se trata de encontrar cómo los motivos son ordenados en una “composición”, describiéndolos y clasificándolos en *estilos*.
- 3) Interpretación iconológica: busca encontrar la *significación intrínseca* o *contenido esencial* de la imagen, requiriendo una “intuición sintética” que combine armoniosamente la pericia especializada con la sensibilidad estética. Aquí, la meta sería acercarse a la “mentalidad básica” de la época y el grupo social que creó una obra, buscando los “valores simbólicos” que subyacen a ella.

Profundizando en el esquema, cada nivel es corregido y complementado por el siguiente: El análisis riguroso aclara la percepción, y la interpretación brinda una perspectiva integral de la clasificación iconográfica. Contra el formalismo, que solía abordar los elementos internos de cada obra (aislada), el método iconológico es de carácter *documental*, tratando a las pinturas como manifestaciones culturales equivalentes a otras (por ejemplo, libros, edificios o piezas musicales), y prefiriendo ocupar una serie de ellas para mostrar los puntos de inflexión: Entre más, mejor. Sólo así puede crearse el retrato completo de una época.

No obstante, antes de pasar a las críticas del método de Panofsky, es necesario hacer algunas precisiones sobre el proceso completo. En primer lugar, cabe señalar que una interpretación adecuada de la obra de arte supone —obligatoriamente— poseer el código con que fue escrita (o de lo contrario, adentrarnos al “mundo más-que-práctico” que le corresponde a través de fuentes escritas)¹³³ y comprender la *intención* original del creador. De ahí que —cómicamente— dijera que: un “aborigen australiano sería incapaz de reconocer el asunto de la Última cena (de Leonardo Da Vinci); para él, sólo podría transmitirle la idea de una cena de celebración más o menos animada. Para entender el significado iconográfico de la imagen tendría que familiarizarse contenido de los evangelios”¹³⁴. Y así con cada tema en particular.

¹³² Como bien nota Julio Amador, antropólogo del arte mexicano, el uso del término “natural” es desafortunado y la división entre descripción pre-iconográfica e iconografía es impreciso en tanto la forma está cargada ya de contenido simbólico. Por ello, en vez de los niveles establecidos por Panofsky, él propone interpretar toda obra de arte siguiendo las siguientes dimensiones: 1) Formal (incluyendo el estadio pre-iconográfico y el análisis de los motivos, temas y estilo); 2) Simbólica; 3) Narrativa (identificar, a través del método estructural, la historia que relata una imagen). Para más información, véase: Julio Amador. *El significado de la obra de arte*, México, UNAM, 2011.

¹³³ Erwin Panofsky. op.cit. *El significado en las artes visuales...*, p. 46.

¹³⁴ Erwin Panofsky. *Studies in iconology*, Boulder, West View Press, 1962, p. 11. Traducción propia basada en la versión en español de *Eyewitnessing* de Peter Burke.

En cuanto a los últimos dos niveles, la diferencia es que la iconografía es el análisis descriptivo y la clasificación de una serie de obras en un determinado *estilo*. Pese a ser una instancia limitada y “subalterna”, es de suma importancia porque ayudaría a los aspectos más técnicos de la labor del *connoisseur*: reconocer cuándo y dónde se crearon ciertos motivos y temas; conocimiento que permite datar, atribuir y autenticar trabajos de origen dudoso. Por el contrario, la iconología es una síntesis de las habilidades que se requieren para *interpretar* con competencia el significado de una imagen en su propio mundo simbólico. Empero, desde entonces, el mismo Panofsky reconoció que se corría el riesgo de que este instrumento heurístico sirviera para meras especulaciones, pareciéndose más a la astrología frente a la astronomía que a la etnografía frente a la etnología. En su opinión, la historia del arte debía estar a medio camino entre una “disciplina humanística” y el rigor de la ciencia natural:

Y es a consecuencia de estas severas limitaciones que el empleo corriente, sobre todo en este país, impone al término <<iconografía>>, por lo que yo me propongo rehabilitar la vieja fórmula feliz de <<iconología>> en todas aquellas ocasiones en que la iconografía se redime de su aislamiento y se incorpora orgánicamente a cualquier otro método (ya sea histórico, psicológico o crítico) al que tal vez hayamos de recurrir para resolver el enigma de la esfinge. Pues así como el sufijo <<grafía>> denota algo descriptivo, así el sufijo <<logía>> denota algo interpretativo (...) Así, entiendo yo la iconología como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte en lugar de permanecer confinada dentro de la función de un registro estadístico preliminar. Sin embargo, hay que reconocer que existe un cierto peligro en el hecho de que la iconología pueda comportarse, no como la etnología en comparación a la etnografía, sino como la astrología en contraposición con la astrografía¹³⁵.

De este modo, para Erwin Panofsky el historiador (y, por tanto, también el sociólogo) del arte tendría que ser un “*connoisseur* locuaz”¹³⁶, precisamente como lo fue Aby Warburg. Resumiendo, el eje rector de esta sección fue la diferencia entre iconografía e iconología, aunque —en los hechos, como pudo intuirse con la obra de Barry Schwartz— ambos términos suelen ocuparse como sinónimos: lo que el lector debe conservar en mente es que este método se caracteriza por analizar tanto la forma como el contenido de las imágenes, atendiendo así a sus elementos internos como al contexto social en que nacieron y postulando su *significado* en relación con otros fenómenos culturales. La misión de las humanidades sería, entonces, reconstruir mundos pasados o “reavivar lo que de otro modo seguiría muerto”¹³⁷: en una palabra, *memoria*.

Usos sociales de la imagen

Ahora es momento de presentar algunas críticas al método iconológico, tal y como fue expuesto por Panofsky: la gran mayoría de ellas arguyeron la preeminencia del contenido sobre la forma y, por otra parte, la no inclusión de factores externos al significado mismo de las obras, tales como la exposición a los ciclos de oferta y demanda. Las primeras, claro está, vinieron desde su propia disciplina y coincidentemente, de otro de sus colegas del círculo de Hamburgo: Ernst Hans Gombrich, quién también emigró a Londres con el Instituto Warburg y fue su director de

¹³⁵ Erwin Panofsky. op.cit. *El significado...*, Madrid, Alianza, 1983, p. 51.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 33.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 37.

1959 a 1976. Mientras el catedrático de Princeton se volvió una leyenda vida en el medio intelectual, Gombrich logró ganarse el corazón del público general con su *Historia del arte* (1950)¹³⁸, que hasta la fecha sigue siendo —quizá— el libro de divulgación de la materia más vendido de todos los tiempos.

E.H. Gombrich partió de la idea, famosa en arquitectura, de que “la forma acompaña a la función”¹³⁹: aunque el problema del “valor simbólico” de las obras del arte era central, creía que no podía escribirse la disciplina sin considerar los *usos* que las sociedades y grupos han asignado a la imagen¹⁴⁰. En este sentido, las propiedades internas de un retrato oficial y de una caricatura periodística son radicalmente diferentes (pese a poder representar a una misma persona) porque fueron creadas para fines distintos. Por esta razón, el analista debería determinar cuál es el significado dominante (el pretendido por el autor o “propósito inicial”) de cada caso particular: la iconografía consiste más en “reconstruir un programa” que —como dejaba implícito Panofsky— encontrar la fuente literaria exacta que pretendía ilustrar¹⁴¹.

Para encontrar este significado dominante, lo primero que tiene que hacerse es determinar el *género* de la imagen¹⁴²: al igual que en literatura, para ser comprensible, el contenido de una obra debe seguir reglas que permitan al receptor determinar cuál es su propósito básico. Ello implica —irremediabilmente— que el pintor y el caricaturista conozcan las convenciones, formatos y documentos previos del tipo de imagen que pretendían construir. Así, las dimensiones, colores, poses, vestuarios, mobiliario y gestos faciales permiten diferenciar entre un retrato oficial y una sátira política. Por esta razón, Gombrich consideraba que la iconología se encarga de *instituciones*, más que de símbolos, y que su labor se asemejaba más a los libros de cocina que a las novelas detectivescas. Literalmente...

La iconología debe partir de un estudio de las instituciones más que de los símbolos. Hay que reconocer que resulta más apasionante leer o escribir historias de detectives que leer libros de cocina, pero son estos últimos los que nos explican la manera en que se hacen correctamente las comidas y, *mutatis mutandis*, si es de esperar que alguna vez se sirvan los dulces delante de la sopa. No podría excluirse un arbitrario banquete en el que todo ordenamiento quedase invertido y diese razón del enigma que tratamos de resolver. Pero si postulamos tan extraordinario acontecimiento, necesario es que tanto nosotros como nuestros lectores sepamos lo que estamos haciendo¹⁴³.

La metáfora de los libros de cocina reintroduce la cuestión de las fórmulas expresivas vistas en el trabajo de Aby Warburg: cada género sería como una receta que, pese a estar abierta a la creatividad, dicta códigos impersonales de procedimiento aceptables para ese tipo particular de representación. Al igual que cuando se preparan galletas, puede cambiarse el sabor (agregando vainilla, cocoa, naranja, chispas de chocolate o coco), la forma (ser redondas, irregulares o usar

¹³⁸ Ernst-Hans Gombrich. *Historia del arte*, Barcelona, Argos, 1951.

¹³⁹ Ernst-Hans Gombrich. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Londres, Phaidon, 2011, p.7.

¹⁴⁰ Ernst Gombrich. *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza, 1983, p. 10.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴² *Ibid.*, p. 16.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 48.

cortadores) o la presentación (decorando con azúcar o no), pero si no son alimentos crocantes, horneados y hechos con masa sin levadura, simple y sencillamente no son *galletas*. De la misma manera, el creador visual se encuentra limitado por estas convenciones, los juegos de la oferta y la demanda, su propia tradición y hasta por los dilemas cotidianos para llevar el pan a su casa, pero —para Gombrich— de estos fuertes condicionamientos no podría seguirse un determinismo.

Al final, Gombrich no fue capaz de dejar los dualismos atrás y se declaró abiertamente *individualista*¹⁴⁴: Le preocupaba explicar cómo es que la subjetividad del artista logra adecuar los condicionamientos externos, más que preguntarse hasta qué punto las estructuras sociales permiten y constriñen la voluntad personal, creando un juego dialéctico entre ambas instancias. Pese a estas salvedades, su enfoque ha sido recuperado por sociólogos como Barry Barnes¹⁴⁵, quien amplió su tratamiento de las convenciones artísticas para llegar a una “concepción funcional” del conocimiento.

Con esto, Barry Barnes quería decir que —como las técnicas y las convenciones estéticas— el conocimiento es transmitido culturalmente, susceptible a modificaciones y “manipulado a la luz de intereses particulares” (Intereses constitutivos de conocimiento, ICC). La metáfora pictórica le parecía adecuada pero corregible en tanto la observación no es meramente pasiva (contemplativa, pues), sino que es siempre un proceso *activo* y mediado socialmente: en conclusión, éste sería el modelo típico de la generación del conocimiento en general¹⁴⁶.

Para probar esta concepción, Barnes analizó el *uso* que hacía la ciencia natural de algunas figuras gráficas: nuevamente, *la forma acompaña a la función*. Desde su criterio, suelen ser esquemáticas porque su objetivo no es imitar la realidad que representan, sino *modificar la percepción* del usuario¹⁴⁷. En la práctica, los mapas o esquemas permiten al científico ordenar su mirada, ver ciertos detalles e ignorar otros. Bajo esta luz, las imágenes son construcciones para ser utilizadas en la práctica y —como todo conocimiento— parten del “intento de los hombres por manipular, predecir y controlar el mundo real en el cual existen”¹⁴⁸:

El argumento es, entonces, que todas las representaciones pictóricas o verbales, realistas o abstractas, son conjuntos contruidos activamente a partir de convenciones o recursos culturales significativos, que se comprenderán y evaluarán en términos de su papel en la actividad. Esencialmente, eso quiere decir que las representaciones se ven como análogas a las técnicas, convenciones artísticas u otras formas típicas de cultura, más que considerarlas en términos de la concepción contemplativa¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Ernst-Hans Gombrich. “Lo que el arte nos dice” en op.cit. *Los usos de las imágenes...*, pp. 274-292.

¹⁴⁵ Barry Barnes. “El problema del conocimiento” en León Olivé (comp.). *La explicación social del conocimiento*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1994, pp. 50-86.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 54-55.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 60.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 63.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 42-43.

Otra crítica es la del historiador cultural” contemporáneo, Peter Burke, quien en *Eyewitnessing*¹⁵⁰ brindó algunas recomendaciones para utilizar las imágenes como *documentos*: La primera es que, efectivamente, pueden ser consideradas testimonios del pasado, pero es necesario tomar precauciones frente a las múltiples trampas que comportan. Son “testigos mudos”. En su opinión, el método iconológico de Panofsky era “excesivamente logrocéntrico” en tanto consideraba que cada imagen es la ilustración de una idea y, en consecuencia, privilegiaba las fuentes literarias exactas, mismas que en la gran mayoría de los casos son inexistentes¹⁵¹. En realidad, casi toda la información debe ser deducida de las propias imágenes e, incluso cuando hay evidencia de la época, tampoco está libre de tergiversaciones.

Por tanto, pensar en el “significado dominante” o en la “intención” del autor tan cara a Panofsky no es suficiente para el uso documental de las imágenes, puesto que —en una gran variedad de ejemplos históricos— éstas han sido objeto de “malas interpretaciones”: una cosa es el mensaje que el emisor pretendía comunicar y otro, el que recibe el espectador original (el cual, en no pocas ocasiones, llegaba a modificar irremediabilmente el sentido de la obra)¹⁵². Es, pues, indispensable tomar en cuenta ambos aspectos. Por adelantar un ejemplo, cuando los españoles arribaron a Mesoamérica e intercambiaron estampas religiosas de María y Jesús, los indígenas pensaron que eran otros dioses más para su colección y, del otro lado, ellos vieron en sus deidades a los demonios paganos (de ahí que Fray Bernardino comparara el panteón mexica con el romano). Para entender lo que siguió, el “historiador cultural” necesitaría partir de las definiciones de la situación confrontadas y analizar tanto la producción como la recepción del material visual¹⁵³.

Asimismo, Peter Burke advirtió que se corre el riesgo de la especulación y, peor aún, de descubrir lo que —de antemano— se había postulado que estaba ahí: el *Zeitgeist*¹⁵⁴. Al igual que Gombrich, estaba en desacuerdo en concluir mecánicamente que detrás de cada obra se escondía la “mentalidad básica” de un grupo, apostando por incluir la serie de “contextos sociales” en que una imagen se crea y consume. Y usa el término en plural porque es preciso considerar no sólo la situación económica, política y cultural del grupo al que pertenece el autor, sino las circunstancias concretas de producción de la obra (por ejemplo, los intereses del artista y su cliente, su función, emplazamiento original, las convenciones de representación y hasta los materiales específicos¹⁵⁵).

En suma, Peter Burke concluyó que las imágenes no permiten acceder al mundo de sus productores, pero sí a sus visiones del mismo y —si se quisiera potenciar su testimonio— habría que realizar una “historia serial”¹⁵⁶. Tal y como se describió con Panofsky, esto significaría que habría que construir una secuencia temporal y geográfica de imágenes de un mismo tema para

¹⁵⁰ Peter Burke. *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2001.

¹⁵¹ *Ibíd.*, 52.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 51.

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 231.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 51.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 227.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 239.

ver las constantes y desencuentros en relación con sus contextos sociales. Para decirlo fácilmente, el principal consejo que brinda el autor es “leer entre líneas”: poner atención a los pequeños detalles y, como diría Michel Foucault, también con lo que no se muestra¹⁵⁷.

Así, para Peter Burke lo ideal sería complementar el enfoque iconográfico con otras teorías: del psicoanálisis, se podría reivindicar que el autor proyecta sus valores inconscientes en la obra; del estructuralismo —tan cercano al formalismo contra el que reaccionó la tradición de Panofsky— el estudio sincrónico de cada trabajo como un “sistema de signos” compuesto a partir de oposiciones binarias (centrándose en la selección, con Barthes o en lo que se excluye con Foucault); y finalmente, de las “historias culturales de las imágenes”, la reconstrucción de las normas o convenciones conscientes e inconscientes que rigen la producción y percepción visual en un grupo determinado, en cierto espacio-tiempo¹⁵⁸.

Por último, en este recuento de críticas a la iconología, haría falta incluir una propiamente sociológica: y no hay otra más demoledora que la de Pierre Bourdieu. Al final de cuentas, el método de Panofsky no sería más que una manera de *interpretar* la obra de arte a través de un punto de vista informado. Planteado de otra forma, ¿qué supondría el paso de un nivel a otro? Como primera anotación, la postura del autor de *El sentido práctico* (en este asunto particular¹⁵⁹) no se centraba en el productor de la imagen (y mucho menos en sus intenciones), sino en su *valoración* o *desciframiento*, desatendiendo la discusión clásica de lo que es o no bello en sí mismo. Mientras el historiador del arte llegaría a una conclusión normativa sobre lo que debe hacerse para descubrir el significado correcto, el escritor de *La distinción* recuerda que su forma de proceder depende de las desigualdades sociales¹⁶⁰.

Resumiendo, “la obra de arte considerada como un bien simbólico (y no como un bien económico, que también puede ser) sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla”¹⁶¹. Y éstos solamente se adquieren con una combinación muy particular de capital económico y capital cultural, que logra hacerse parte integral de una persona. De tal forma, el contenido de los libros y el acceso a los museos tendría que ser transformado en una *disposición cultivada*; competencia que se transmite, primero, en la familia y en menor grado, en la escuela.

En este sentido, Bourdieu no negó la importancia de una interpretación *iconológica*, pero argüía que para llegar a ella —más que “intuición sintética”—se requiere cierta *competencia artística*: es decir que, para superar la mera enunciación de lo representado (*descripción pre iconográfica*) y la identificación del estilo (*descripción iconográfica*), no se puede prescindir del *dominio práctico* del

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p.222.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 215-225.

¹⁵⁹ Se discutirá brevemente el problema de la producción en la siguiente sección, donde se exponen las principales tesis de los “mundos del arte” de Howard Becker y se anotan sus diferencias esenciales con la teoría de los campos de Bourdieu.

¹⁶⁰ Las críticas de Bourdieu a la iconología fueron tomadas de: Pierre Bourdieu. Elementos para una teoría sociológica de la percepción” en A. Silberman y P. Bourdieu et al. *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, pp. 45-80.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 52.

código de una obra (y de otras relacionadas). En pocas palabras, mostró que estos procesos cognitivos no suceden al margen del contexto social del espectador: antes de llegar al último peldaño de Panofsky, fue necesario incorporar todo un *sistema* clasificatorio que involucra tanto categorías explícitas como inconscientes (a saber, conseguir aquella pericia —más allá de la discursividad— que se adquiere después de la exposición intensiva a cierto tipo de manifestaciones estéticas).

El nivel iconológico llevaría consigo el *dominio práctico del código de los códigos*: habría que ser capaz de aplicar las clasificaciones artísticas de una época (nombres de técnicas, autores o escuelas) y relacionar cada obra particular con otras. Dicho fácilmente, el conocimiento de los *estilos* no es una cuestión de sensibilidad y “pericia especializada” —*mérito* o “buen gusto” en sí mismos— sino de desigualdades sociales: depende de la herencia familiar que se vuelve parte del *habitus*, “naturaleza hecha cuerpo”. Bajo estos supuestos, en *El amor al arte*¹⁶², Pierre Bourdieu y Alain Darbel analizaron la asistencia a museos europeos y se dieron cuenta que, a mayor instrucción escolar, incrementaban las visitas a estos recintos. Todas aquellas personas que carecían de los medios para apropiarse de las obras, se sentían abrumados (*overwhelmed*) por el mensaje y tendían a autoexcluirse. En consecuencia, estas instituciones son, manifiestamente, espacios con las puertas abiertas, pero —vistos críticamente— son el lugar por excelencia de *la distinción* y, por tanto, de la *exclusión*.

Así pues, la obra de Bourdieu se caracteriza por revelar los mecanismos subyacentes del mundo social: al igual que el éxito escolar, la sensibilidad artística no es algo con lo que se nace, sino que responde a la dinámica del campo cultural. La génesis de este fenómeno se remite a la toma del poder por parte de la burguesía, grupo que halló en la *cultura* la única legitimación posible de su privilegio: para convertirse en dominante, esta clase tuvo que transformar en *naturaleza* las razones de su *distinción*, esto es, de su mérito heredado¹⁶³. De ahí en adelante, se ha afirmado que las desigualdades en el *reconocimiento* dependen de la distribución azarosa de los dones, y no de la posesión previa de riqueza, como en realidad sucede. Así, el poder del capital reside en el ocultamiento de su dinámica, en enmascarar su verdadero ciclo y convertirse, triunfante, en *símbolo*.

Mundos del arte: La cuestión de la producción social

Hasta este punto, en el segundo capítulo se habló de un modo específico de percibir las obras de arte: la mirada iconológica. Sin embargo, una perspectiva sociológica verdaderamente integral de la imagen tiene que enfrentarse a otro problema crucial: la *producción*. Aquí se expondrán los

¹⁶² Pierre Bourdieu y Alain Darbel. *El amor al arte*, Barcelona, Paidós, 2003.

¹⁶³ Pierre Bourdieu. “El nuevo capital” en *Capital cultural, escuela y espacio social*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, pp. 13-20.

principales puntos de una de las propuestas más contemporáneas al respecto, la del norteamericano Howard S. Becker en *Art worlds* (1982)¹⁶⁴, inspirada en su carrera profesional como pianista de jazz.

Para Howard Becker, un *mundo del arte* es un “ensamble” compuesto por *todas* las personas que colaboran a la hora de producir un trabajo definido como artístico, incluyendo tanto a los protagonistas como a los agentes que están tras bambalinas (asistentes, personal de limpieza, etc.) o lejanos del escenario (público, patrocinadores, productores de pintura, el Estado etc.)¹⁶⁵. Esta interacción rutinaria, basada en una convención, crea *redes cooperativas*, que posibilitan la existencia de nuevas obras¹⁶⁶. Así, su sociología del arte busca integrar los análisis sobre la percepción con los de la producción estética.

Asimismo, un mundo del arte implica diversos tipos de *actividad*¹⁶⁷: desde concebir las ideas (lo que implica formación previa, habilidad y —en última instancia— el dominio del código) hasta su ejecución, financiamiento, protección legal (brindada por el Estado), la fabricación del material o equipo, las actividades de apoyo (residuales, como el trabajo doméstico), el consumo, e incluso las justificaciones estéticas que le brindan sentido (la crítica); requiriendo, en todos los casos, cierto entrenamiento y el reconocimiento de un orden cívico (esto es, reglas). Por tal motivo, Becker propone estudiar empíricamente la división del trabajo al interior de cada *mundo*: la misión es ubicar los tipos característicos de participantes y las tareas que tienen a su cargo, como sucede con los créditos de una película¹⁶⁸.

Por otra parte, un *mundo del arte* se caracteriza por una *convención*¹⁶⁹. Para promover la creación de nuevos trabajos, en cada decisión cotidiana suelen actualizarse los acuerdos previos respecto a la forma estandarizada de producción (que va desde los formatos hasta el contenido). Esto le dota de regularidad y permite la formación de obras relativamente homogéneas, con una hechura más sencilla y utilizando los menores recursos posibles, tal y como Gombrich sugería con la idea del *género* pictórico. Asimismo, la convención regula las relaciones entre autores y espectadores, posibilitando y —a la vez— limitando lo que una obra de arte puede llegar a ser.

Así, en torno a un mundo del arte, se crea un imaginario que concibe al artista como una persona con dones especiales. Su obra es una comprobación de su talento natural, de manera que la suma de los valores asignados a todos sus trabajos se concreta en su propia reputación (“ecuación trabajo-persona”)¹⁷⁰. Por consiguiente, a cambio de sus extraordinarios productos, la sociedad acuerda derechos y privilegios para sus creadores. Tanto así que pueden darse el lujo de decir: “yo soy un artista y todo lo que hago es arte”, como sucedió —por citar un ejemplo— con el polémico caso de la *Merde d’artiste* de Piero Manzoni. Los *mundos*, de esta forma, no están exentos

¹⁶⁴ Howard Becker. *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 34-35.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 1.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 2-6.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 7.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 28-34.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 14-24.

del pensamiento ideológico y constantemente redefinen lo que puede o no considerarse como artístico.

El ejemplo antes citado de Piero Manzoni puede ser ilustrativo para entender cuál es el enfoque con que el sociólogo se acerca a los *mundos del arte*: Esto significaría que le es irrelevante si las latas contienen lo que amenazan o están llenas de aire, y tampoco tendría que establecer si su trabajo es o no *arte*. Por el contrario, su labor partiría de la definición de la situación aceptada por las personas que cooperan en él, y su misión sería estudiar cómo es que construyen la realidad en la que viven¹⁷¹. No le correspondería emitir juicios estéticos (esto es, de carácter normativo)¹⁷²: ésa es una labor filosófica.

En este sentido, se trata del mismo movimiento retórico que la sociología realiza frente a la filosofía: piénsese, por ejemplo, en que —para un sociólogo del conocimiento, como lo son Peter Berger y Thomas Luckmann— la epistemología es la única encargada de los criterios de validez¹⁷³. De igual forma, incluir cuestiones estéticas dentro de la sociología del arte sería “algo así como querer empujar el coche que uno mismo conduce”¹⁷⁴. Por ello, Howard Becker parte de establecer que el arte es un producto colectivo: aunque la idea parezca obvia, supone ir en contra de la noción común del artista como *homo clausus*, como el genio que realiza todo en la absoluta soledad y desde los confines de su propia subjetividad. Ello también ayuda a echar por la borda la suposición de que únicamente sus pares intervienen en el producto final: no hay obra de teatro sin gente que abra el telón, limpie el escenario, venda los boletos y —aún más importante— sin el aplauso del público.

Por ello, si bien la historia del arte se ha centrado en los “estilos” (para Riegl) o “tradiciones” (para Gadamer), el término *convención* pone sobre la mesa los elementos más evidentes pero indispensables de la actividad artística: no solamente las ideas —como suelen hacer las teorías estéticas decimonónicas— sino los vínculos entre personas comunes y corrientes, que trabajan para crear algo en común. Se trata de una visión menos intelectualista y más pragmática, que involucra desde aspectos subjetivos hasta los recursos materiales sin los cuales no podría existir ninguna manifestación humana.

Por otra parte, parece importante abordar brevemente las diferencias que existen entre un *mundo del arte* y un *campo*. A primera vista, da la impresión de que Howard Becker estaba proponiendo una versión más ligera y optimista de la teoría de Pierre Bourdieu; pero, para el autor de *Outsiders* ambos trabajos son simple y sencillamente incompatibles: la oposición va más allá de las nociones de antagonismo y cooperación que parecen guiar sus escritos. Se mencionarán los principales argumentos que el escritor de *Art worlds* sostiene.

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 36-37.

¹⁷² *Ibid.*, p. 39.

¹⁷³ Cfr. Peter Berger y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, pp. 26.-27.

¹⁷⁴ *Ídem.*

A grandes rasgos, hablar de *campo* implica pensar en un “espacio estructurado de posiciones”, *red* o *sistema* de actividad relativamente autónomo, el cual tiene su propia lógica irreductible y es dinámico porque hay algo en disputa¹⁷⁵. Siguiendo la analogía de Bourdieu, se puede decir que en cada juego vale una especie de fichas (o monedas) que sirven como arma y objeto último de la lucha: el capital en sus diferentes formas y estados. El autor de *El sentido práctico* llevó la analogía con el magnetismo más allá, asumiendo también que hay “fuerzas” que mueven a la gente a actuar como lo hace. Para Howard Becker, esta teoría caricaturiza en demasía a los agentes y se caracteriza por ser una “sociología de los límites”, en la que todo pareciera arreglado de antemano. Al igual que otros críticos como Bernard Lahire, sugiere que tampoco permite explicar cómo se adquieren y actualizan las *disposiciones incorporadas*, así como lo que sucede con aquellas personas que están “fuera de campo” (volviendo al ejemplo, con los vendedores de boletos y los teloneros)¹⁷⁶.

Por el contrario, la noción de “mundo del arte” está fundada empíricamente (*empirically grounded*): es una “sociología de lo posible”¹⁷⁷ que no determina *a priori* la naturaleza de los vínculos cooperativos, sino que propone establecerlos a partir de la observación participante. Más que centrarse en el espacio y la escasez, se construye sobre la *actividad colectiva*: trata sobre “gente de carne y hueso” que, en la interacción, toma en cuenta a los otros y trabaja sobre lo que ellos hacen, naciendo y deviniendo en “entendimientos compartidos” (*shared understandings*) que funcionan como vínculos simbólicos.

Sin embargo, en los *mundos del arte* no todo es color de rosa: también existen las injusticias. Aunque Howard Becker no afirma la existencia de monopolios (como tampoco lo hizo Bourdieu), su poder jamás es totalitario: quizás se te prohíba trabajar de la manera convencional, pero —en sus propias palabras— “siempre podrás hacer algo más”. Los límites son —igualmente— posibilidades de trascenderlos. En última instancia, su “aproximación sociológico-etnográfica” es compatible con muchos planteamientos de la historia del arte: no hay tal cosa como *el arte*, sino —a lo sumo— “personas haciendo algo juntas”. Como decía el sabio Ernst Gombrich:

No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas. Éstos eran en otros tiempos hombres que cogían la tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metro. Entre unos y otros han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con una A mayúscula, no existe, pues el arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Pierre Bourdieu. “Algunas propiedades de los campos” en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo-CONACULTA, 1990, pp.135-141.

¹⁷⁶ Bernard Lahire. “Campo, contracampo y fuera de campo” en Bernard Lahire (dir.). *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 29-69.

¹⁷⁷ Para la discusión entre los conceptos de campo y mundo, véase: Howard Becker y Alain Pessin. “A dialogue on the ideas of ‘world’ and ‘field’”, *Sociological Forum*, vol. 21, núm. 2, junio 2006, pp. 275-286.

¹⁷⁸ Ernst Gombrich. op.cit. *Historia del arte...*, p. 5.

Sociología e historia del arte: el método documental

Si bien este capítulo inició con discusiones básicas sobre historia del arte, poco a poco se ha tratado de volver a la propia disciplina: el último punto a tratar es la relación entre el antes citado método iconológico y la sociología. Esta tarea fue llevada a cabo por el gran Karl Mannheim (1893-1947), quien —sorprendentemente— fue de quien Panofsky tomó prestada la idea de los tres niveles interpretativos. El autor de *Ideología y utopía* (1929) estuvo perfectamente versado en los avances que hacía la “ciencia de la cultura” en Alemania y, de hecho, reivindicó muchos aspectos del análisis pictórico como ejes centrales de su propia teoría del conocimiento.

De hecho, aunque parece ser que ambos personajes jamás se conocieron, compartieron muchas cosas en común: eran judíos, burgueses, no marxistas, acudieron a algunas de las mismas universidades durante el mismo tiempo y en 1933, tuvieron que emigrar de Alemania (Panofsky a Princeton, y Mannheim a Londres). Tanto el sociólogo como el historiador del arte definieron sus proyectos intelectuales a finales de la década de 1920, compartiendo la “manía por la cultura” que inundaba los círculos eruditos de la Alemania de postguerra. Fue a través de esos intereses y ambientes idénticos como cada uno conoció detalladamente el trabajo del otro, discutiendo en sus principales artículos entre sí (pese a que nunca lo hicieron de manera frontal).

En su ensayo titulado “On the interpretation of *Weltanschauung*” (1923)¹⁷⁹, Mannheim creó por vez primera un método *documental* para derivar significado de cualquier producto cultural, conciliando de paso los procedimientos contrapuestos en historia del arte; por un lado, el inmanente (el análisis formalista) y por otro, el genético (enfocado en las condiciones exteriores que permitían el surgimiento de una obra). Su intención era tomar en cuenta la información social presente en las imágenes, que —para él— no eran más que la expresión de una perspectiva ante el mundo característica de una posición social. Allí postuló que la interpretación debía contener los siguientes niveles:

- 1) Sentido objetivo: describir la situación representada o los “datos visuales” (descripción iconográfica para Panofsky)
- 2) Sentido expresivo: tratar de encontrar lo que intentó manifestar su autor, atendiendo a las emociones denotadas en los gestos, ubicándose en su espacio y tiempo e iluminando los “datos visuales” con una “investigación histórico factual” (análogo al nivel iconográfico de Panofsky, quien lo modificó por la identificación de las fuentes literarias).
- 3) Sentido documental o evidencial: consiste en descifrar qué concepción del mundo se oculta detrás de la obra, siendo el “sentido esencial” de los fenómenos culturales. Es, pues, la

¹⁷⁹ Toda esta información se conoce a través de los artículos de Amalia Barboza (2006) y Joan Hart (1993), citados en la bibliografía. El segundo es que el que brindó los datos sobre las vidas personales y la relación intelectual entre Panofsky y Mannheim.

búsqueda de un ‘patrón idéntico y homólogo que subyace a una vasta variedad de concreciones de significado completamente diferentes’¹⁸⁰.

Como el lector podrá advertir con las fechas, esto fue formulado 16 años de la primera versión del célebre ensayo de Panofsky, quien únicamente le dio crédito a Karl Mannheim por la noción de “sentido documental”, pese a que las semejanzas entre ambos esquemas son evidentes¹⁸¹. En realidad, el autor de *Studies in iconology* le debía más al sociólogo de lo que reconoció: él retomó casi al pie de la letra sus “estratos metodológicos” y sólo agregó que correspondían a tres niveles distintos de significación. De cualquier forma, en ambos casos, se trata de un mismo proceso simultáneo (un círculo hermenéutico, siendo exactos) que únicamente puede separarse analíticamente por la ciencia, que busca brindarles una dirección uniforme y certera.

Años después, Karl Mannheim siguió pensando que la sociología debía repetir los pasos de la historia del arte, que se convirtió en una disciplina plenamente científica a partir del extravagante método del *connoisseur* y de la conformación de una taxonomía rigurosa, logrando una precisión tal que con un análisis detallado se podía afirmar: “esto debe haber sido pintado en tal y tal fecha por un pintor de tal y tal escuela”¹⁸². Para decirlo claramente, su ahora clásica propuesta se basó en trasladar esta forma de proceder a su propio ámbito de estudios (el conocimiento): en vez de postular estilos artísticos, había que construir *estilos de pensamiento* y descubrir cómo se crean, desarrollan y perecen. En *Ideología y utopía* afirmó que...

La tarea más importante de la sociología del conocimiento consiste, ahora, en demostrar su capacidad para realizar una verdadera investigación en el campo histórico-sociológico. En este campo debe establecer criterios de exactitud para demostrar verdades empíricas y asegurar su control (...) En esto puede y debe sacar provechosas enseñanzas de los métodos y resultados del procedimiento exacto de las disciplinas filológicas, y de los métodos empleados en la historia del arte, en particular en lo que se refiere a la sucesión de los estilos. En la historia del arte los métodos que permiten atribuir una fecha y un lugar a determinada obra se han perfeccionado en sumo grado, y de ellos, *mutatis mutandis*, se puede aprender mucho. La tarea de la investigación en la sociología del conocimiento consiste en determinar los diversos puntos de vista que gradualmente surgen en la historia del pensamiento y se hallan en continuo proceso de devenir¹⁸³.

Al igual que en historia del arte, los *estilos de pensamiento* permiten colocarse en un plano intermedio entre lo “abstracto y lo concreto” o, para ser claros, entre explicaciones trascendentales y atomistas del conocimiento. La diferencia reside en que la atribución no debe hacerse a genios individuales o a un “espíritu descarnado”, sino a grupos sociales que poseen concepciones particulares del mundo e invierten su vida entera para convertir sus “utopías” en “ideologías”. Este giro en el planteamiento hizo que la *Kunstwollen* de Riegl fuera cambiada por la noción de “intención básica”, noción que también utilizó Panofsky: diversos productos culturales son elaborados a partir de una misma visión de la realidad, permitiendo ligar “varios

¹⁸⁰ Karl Mannheim, citado en Joan Hart. “Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A dialogue on interpretation” on *Critical inquiry*, vol. 19, no. 3, Spring 1993, p. 546. Traducción propia.

¹⁸¹ Cabe aclarar que, en ediciones posteriores del ensayo, esta nota al pie desapareció.

¹⁸² Karl Mannheim, *Ensayos sobre sociología y psicología social*, México, FCE, 1963, p. 85.

¹⁸³ Karl Mannheim. *Ideología y utopía*, México, FCE, 2012, p. 344.

campos de autoexpresión humana” a partir de las “equivalencias” entre ellos y reconstruir, así, el lento proceso de cambio en las ideas.

En sociología, el método de la atribución consistiría en averiguar a qué grupo y forma de pensamiento corresponde cada idea y luego, en explicar cuáles fueron “las fuerzas sociales que la determinaron”. Para Mannheim, esta tarea se llevaría a cabo en dos planos distintos: el primero consistiría en dotar sentido, lo que se logra haciendo evidente la concepción del mundo implícita y reconstruyendo estilos íntegros; mientras que el segundo, conocido como atribución fáctica, asumiría como “tipos ideales” los resultados del proceso anterior, obligando a determinar “hasta qué punto” sus autores sostuvieron efectivamente esas ideas. El conocimiento estaría, pues, inseparablemente unido al “destino” de los grupos, dependiendo de sus conflictos y acuerdos: un cambio en las ideas es síntoma de que el “ambiente” también lo hizo.

En consecuencia, en la sociología del conocimiento de Karl Mannheim, el análisis de las ideas fluye como si se tratara de imágenes: por ello su método es *perspectivista*. Al igual que en el paisaje, el pensamiento sólo puede apreciar lo que es visible desde el lugar en que se localiza su “portador”. El atardecer no es igual si uno se encuentra en la cima de la montaña o en la base; la experiencia no puede ser sino “particular” y limitada. Por esta razón, el analista no debe creer que posee el ojo de dios: para llevar a cabo su trabajo objetivamente, tiene que encontrar “la posición que existe detrás del punto de vista” y luego, crear una suerte de mapa en el que ubique las máximas versiones posibles. Literalmente...

El segundo punto que debemos examinar es el de que en ciertas zonas de conocimiento histórico-social debería considerar como justo e inevitable que determinado descubrimiento contenga trazas del sujeto cognoscente. El problema radica no en tratar de ocultar esas perspectivas o en disculparse por ellas, sino en indagar cómo, dadas esas perspectivas, el conocimiento y la objetividad son aún posibles. No es una fuente de error el que, en la contemplación visual de un objeto en el espacio, no podamos obtener más que una visión de una perspectiva. El problema no estriba en saber cómo podríamos llegar a una visión que no se limitara a determinada perspectiva, sino cómo, al yuxtaponer los diversos puntos de vista, se puede llegar reconocer cada perspectiva como tal y por consiguiente lograr un nuevo nivel de objetividad¹⁸⁴.

Regresando a la iconología, Erwin Panofsky y Karl Mannheim recurrieron a la misma estrategia interpretativa, pero teniendo en mente metas completamente distintas¹⁸⁵. Esto se volvía patente, incluso, con los ejemplos introductorios que ambos autores usaron al principio de sus ensayos. El sociólogo húngaro, en 1923, cuenta al lector: “voy caminando por la calle con un amigo; un mendigo está parado en una esquina; mi amigo le da una limosna”¹⁸⁶. Bajo el mismo ímpetu, el historiador del arte puso como ilustración a un “conocido” que le saludaba por la calle “levantándose el sombrero”. Si bien podría decirse que el ejemplo de Mannheim “resistió la prueba del tiempo”, ése no es el detalle importante de la anécdota.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p.334.

¹⁸⁵ Joan Hart. *op.cit.* “Erwin Panofsky and Karl Mannheim...”, p. 536.

¹⁸⁶ Karl Mannheim citado en Joan Hart. *Op.cit.* “Erwin Panofsky and Karl Mannheim...”, p. 536. Traducción propia.

El ejemplo de Panofsky remite a un mundo de tradiciones culturales, en el que la costumbre de saludar así procedía de la usanza medieval caballeresca. Por el contrario, el de Mannheim pintaba ya un mundo de diferencias sociales que subyacían al hecho de ver a un mendigo parado en una esquina: por un lado, la injusticia que lo había colocado ahí y por otro, la “hipocresía” de su amigo que le dio una limosna. Después de todo, ¿quién, en los años treinta, seguía “levantándose el sombrero”? Hombres, adultos y de posición acomodada; en una palabra, *pares*. Paradójicamente, la iconología seguiría los mismos principios de esta pequeña ilustración (como se apreció sutilmente en la crítica de Pierre Bourdieu).

Actualmente, investigadores como Amalia Barboza (académica de la Universidad del Sarre, Alemania) siguen utilizando el método documental de Mannheim, aunque actualizado y ampliado. Por esa razón, ella propone analizar diferentes manifestaciones culturales perpetuando el énfasis del autor de *Ideología y utopía* en la concepción del mundo del productor reflejada en su obra, pero también incluyendo qué detalles pueden decir de los personajes o situaciones representadas y cómo es recibido este producto. De esta forma, el uso de imágenes funge — simultáneamente— como técnica de recolección de datos, de análisis de los mismos y de presentación de resultados¹⁸⁷.

En las páginas restantes, se realizarán estas tres tareas a la vez tomando como caso el recuerdo del México prehispánico desde el siglo XVI hasta 1910: Se reconstruirá una “historia serial” con algunas imágenes relevantes sobre ese periodo temporal, vinculándolas con los grupos sociales que las crearon y atendiendo tanto a sus “usos” como a sus elementos formales en la medida de lo posible. La idea es mostrar cómo el conocimiento se cristaliza y transmite en recursos gráficos, sujetos a convenciones, pero capaces de modificarse con los intereses y creatividad de sus autores, estando siempre limitados por sus “contextos”. Después de todo, como solía decir el escritor alemán Jean Paul, “la memoria es el único paraíso del cual no podemos ser expulsados” y el paraíso no es más que una imagen simbólica del pasado primigenio.

¹⁸⁷ Amalia Barboza. “Sobre el uso de la imagen en la sociología de la cultura. El método de la interpretación documental del sociólogo Karl Mannheim”, *Sociedade e Estado*, vol. 21, núm. 2, 2006, p. 211.

SEGUNDA PARTE

La construcción social del México prehispánico en imágenes (1521-1910)

En la primera parte de esta tesis, se expusieron algunos de los conceptos clave de las teorías sobre la memoria colectiva y del método iconológico: la misión era, de cierta forma, construir capítulos que funcionaran tanto en conjunto como independientemente, dejando al lector cierta libertad para elegir las partes que más convengan y sin obligarle a seguir el recorrido de principio a fin. Ésta es una invitación para que otros humanistas se acerquen a la literatura sociológica y, al mismo tiempo, para que otros sociólogos se nutran con las aportaciones de una disciplina humanística como la historia del arte. El autor busca un diálogo constante entre los diversos discursos que actualmente analizan el mismo tema: la construcción de los imaginarios nacionales.

Sin embargo, antes de comenzar con la parte histórica, es necesario darle al lector pistas sobre lo que está por venir y presentarle brevemente el itinerario: de dónde partiremos y a dónde llegaremos al final de estas páginas. En este sentido, leer sobre los trabajos de Durkheim, Anderson, Hobsbawm, Zerubavel, Schwartz, Panofsky y Mannheim ayudará a iluminar los discursos e instituciones que moldearon el recuerdo del mundo prehispánico de 1521 hasta 1921 y cómo estas versiones del pasado se cristalizaron en representaciones visuales, que fueron transformándose con el paso de los siglos. Cabe aclarar que quienes habitaron el actual territorio nacional durante el preclásico, clásico y posclásico no fueron mexicanos: no existía cosa semejante. Precisamente el punto central de este trabajo es mostrar cómo y desde cuándo ese pasado terminó instituyéndose como *nuestro* y cómo todo en él fue etiquetado como *mexicano*.

Efectivamente, aquí se expondrá cómo se construyó el vínculo entre la Nación mexicana y el pasado prehispánico: a diferencia del sentido común, éste no comenzó a gestarse en 1821 y, contra estudios como el de Benedict Anderson, tampoco inició durante el criollismo. En palabras de Claudio Lomnitz, “el capitalismo atraviesa esta historia de extremo a extremo. Es, por tanto, engañoso empezar la historia del nacionalismo al final del siglo XVIII y no al principio del siglo XVI”¹⁸⁸. Desde los momentos posteriores a la conquista de Tenochtitlán, podían vislumbrarse las narrativas, prácticas y relaciones sociales que se elaborarían en torno a los objetos de rito, culto y cultura precortesianos. La misión de los conquistadores era fundar un “Nuevo mundo” y su discurso cristiano les ofrecía un fundamento de legitimidad: los “indios” vivían en la idolatría, engañados por el diablo, y era indispensable enseñarles quién era el verdadero Dios al que debían adorar (y, en consecuencia, al verdadero Rey a quien debían ofrecer tributo).

Así, de ser objetos demoniacos en el siglo XVI, que merecían ser destruidos [fig.3.0], enterrados, o —en el mejor de los casos— escondidos clandestinamente en cuevas o bajo el agua, para 1910 los vestigios de la era prehispánica terminaron siendo objetos de culto, expuestos en un Museo

¹⁸⁸ Claudio Lomnitz. *Deep Mexico, silent Mexico. An anthropology of nationalism*, Minnesota, Minnesota University Press, 2001, p. 14.

Nacional y dignos de ser reproducidos masivamente en banderas, monedas, billetes o pinturas itinerantes que se exhibían en las ciudades más importantes del mundo. Entonces, en las páginas restantes se verá de manera panorámica el proceso sociohistórico a través del cual las huellas del pasado adquirieron valor simbólico, comercial, científico y artístico.

Pero ¿qué ocurrió en medio de ambas situaciones tan contradictorias? Bueno, ésa es precisamente la cuestión que nos ocupará en el curso de los próximos capítulos. Dado que ya adelanté el final y para no seguir arruinándole al lector el resto del recorrido, sólo mencionaré que la imagen del mundo prehispánico se transfiguró gracias a procesos de sacralización, especialización científica, mercantilización y estetización promovidos por grupos sociales en circunstancias delicadas, como los fueron los mendicantes, las élites indocristianas, los criollos y en el siglo XIX, los liberales. Por ello eran tan importante recapitular algunos desarrollos teóricos sobre sociología del conocimiento, de la religión, del poder y del arte: para mostrar los desplazamientos que van de la memoria a la Historia, del ídolo al ícono, del catolicismo a los mitos seculares, y —finalmente— de la patria a la Nación. Sin más preámbulos, es momento de iniciar propiamente el viaje: no hay tiempo que perder.



3.0. Láminas del *Manuscrito de Glasgow* (escrito por el criollo tlaxcalteca Diego de Muñoz Camargo, hacia 1585) en las que fueron representados frailes franciscanos quemando templos y murales precortesianos, mientras huyen demonios. Fuente: Pueblos originarios.com y Arqueología Mexicana.

CAPÍTULO 3

La Nueva España: de México-Tenochtitlán a México

De los *altépetl* a la “Nueva España”

Cuando Hernán Cortés y sus huestes llegaron al actual territorio veracruzano, Mesoamérica era una región cultural que poseía entre 10 y 25 millones de habitantes, dispersos a lo largo de su gran diversidad geográfica en pequeñas comunidades¹⁸⁹. Sin embargo, a diferencia de las Antillas y las islas caribeñas, aquí encontraron poblaciones sedentarias, con un modo de vida urbano e instituciones comparables con las europeas. Siendo así, no podían recurrir al estereotipo del salvaje, sino que aplicaron la etiqueta del *hereje*: recuérdese que, en su patria, la expulsión de los musulmanes de Granada (1492) estaba relativamente fresca y esta situación les parecía análoga a la lucha contra los moros y los judíos: La conquista se les presentó como una “nueva cruzada” contra el poder satánico manifestado en los indios¹⁹⁰.

Para tener una lectura crítica de la conquista del altiplano central, es indispensable reconocer que Hernán Cortés no venció por sí solo a la Triple Alianza: se aprovechó de la existencia de numerosos *altépetl*¹⁹¹ disconformes con el régimen de tributación, los cuales, a su vez, también vieron en los recién llegados la oportunidad perfecta para cambiar la correlación de fuerzas. Con sus poblaciones conformaron un ejército que oscilaba entre los 12 y 13 mil indígenas, más los mil españoles que acompañaban al futuro marqués del valle de Oaxaca. Sin la colaboración nativa, difícilmente hubieran podido sobrevivir a las extremas condiciones geográficas y al poderío mexica. Tras el 13 de agosto de 1521, los tlaxcaltecas (entre otros pueblos aliados) se sintieron vencedores y no vencidos; obteniendo —además— trato preferencial de la corona española (ampliando su territorio y librándose de prestar trabajos forzados a los encomenderos). La guerra de conquista fue ganada como cualquier otra del periodo posclásico: con los mismos bandos (la triple alianza vs. los inconformes), armas y concepción del mundo¹⁹².

Este breviarío cultural permite entender cuáles fueron los discursos legitimadores de la conquista, dado que no podía justificarse en “civilizar” a los “naturales” (puesto que, en sus propios parámetros, ya lo estaban): de manera inmediata, liberar a los pueblos inconformes del

¹⁸⁹ Dato de Serge Gruzinski. *La colonización de lo imaginario*, México, FCE, 2004, p. 15.

¹⁹⁰ Cfr. Constantino Reyes-Valerio. *Arte indocristiano*, México, SEP-INAH, 1978, p. 91.

¹⁹¹ *Altépetl* (traducido al pie de la letra como cerro de agua) es la designación correcta para lo que suele denominarse “señoríos” o “ciudades-estado”. Se trataba de núcleos urbanos, autónomos, con un centro ceremonial y varios *calpullis* (o barrios familiares) con una historia en común. Al ser pensado como el centro del mundo, proveía de identidad a sus habitantes: Por poner un ejemplo, un tlaxelolca se concebía como tlaxelolca y no como mexica o texcocano (pensar en todos los nahuas como “los mexicas” o “aztecas” es una noción meramente científica). Tras la conquista, esta organización se mantuvo y únicamente se destruyeron los antiguos templos, se reticularon las calles y se construyeron conjuntos conventuales. Cuando las poblaciones se desplazaron, se pasó de las laderas de las montañas a los valles, que para los españoles eran el paisaje ideal para una ciudad.

¹⁹² Los datos de este párrafo fueron amablemente proporcionados por la Dra. Berenice Alcántara Rojas durante el curso “El arte y la cultura indocristiana en el centro de México”, impartido en el Museo Nacional de Antropología en noviembre del 2015.

yugo mexica y de la toma de Tenochtitlán en adelante, en la “salvación de las almas” indígenas. Para los españoles, ellos eran —como luego diría Rousseau— *buenos salvajes*, “infantes” que necesitaban conocer al verdadero Dios. Por esta presunta inocencia, tanto los frailes como los encomenderos, decían construir una nueva cristiandad: Libre de los vicios que azotaban Europa, la Nueva España sería una suerte de paraíso celestial en la tierra. Era un nuevo comienzo para todos¹⁹³.

Pero es bien sabido que no existe tal cosa como “empezar desde cero”: los conquistadores fueron los primeros en enfrentarse al severo problema de borrar de la memoria indígena un pasado “demoníaco” e instituir un futuro cristiano. Tras la caída de los mexicas, Cortés y sus huestes dieron lo mejor de sí para eliminar el recuerdo de los antiguos dioses, aunque sus inexpertos esfuerzos solamente condujeron a mayores confusiones. Cabe aclarar que, en un principio, había pocos religiosos que ayudaron a la conversión de las noblezas indígenas de los pueblos aliados del altiplano central (entre los que destacó Pedro de Gante), situación que fue cambiando paulatinamente después de 1524, con la llegada de los doce frailes franciscanos.

El plan inicial de Cortés —según Serge Gruzinski— consistía en “aniquilar” y “sustituir”: en cuanto tomaba algún *altépetl*, su primer acto símbolo era destruir los “ídolos”, “purificar” los edificios (pintándolos con cal y llenándolos de flores aromáticas), colocar una cruz y una virgen, vestir de blanco a los sacerdotes locales y oficiarse una primera misa. A la par, intercambiaron con los indígenas grabados religiosos (principalmente, procedentes de Flandes) por metales o alimentos, mismos que éstos colocaban en sus altares domésticos, al lado de las divinidades antiguas. Ellos veían al Dios cristiano como otro más para su enorme colección: por ello se decía que “mas ellos si tenían cien dioses querían tener ciento y uno y más si les diesen”¹⁹⁴. Para el historiador francés, fueron —precisamente— el trueque de oro y la difusión de imágenes las dos caras de la occidentalización¹⁹⁵.

Esta relativa tolerancia de ciertos cultos locales (exceptuando, claramente, el sacrificio humano) concluyó con la llegada de las órdenes mendicantes: los primeros en arribar fueron los “doce apóstoles” franciscanos en 1524, a quienes se les asignaron los *altépetl* aliados y/o vencidos hasta 1521; dos años más tarde, los dominicos, que se asentaron en el resto del altiplano central y Oaxaca; y finalmente, los agustinos en 1533, quienes alcanzaron los territorios fronterizos de Mesoamérica, como Michoacán e Hidalgo. Aunque todas —como parte del clero regular— compartían una forma de vida humilde y piadosa, cada una poseía diferentes objetivos, proyectos

¹⁹³ Cfr. Luis Villoro. *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, FCE, 2014, p. 45.

¹⁹⁴ Mendieta, citado en Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes*, México, FCE, 2013 p. 69.

¹⁹⁵ Para Gruzinski, “la occidentalización encubre el conjunto de los medios de dominación introducidos en América por la Europa del Renacimiento: la religión católica, los mecanismos de mercado, el cañón, el libro o la imagen. Adopta formas diversas, a menudo contradictorias y a veces incluso abiertamente opuestas, puesto que fue a un tiempo material, política, religiosa —en el caso de la <<conquista espiritual>>— y artística. Movilizó instituciones y grupos -monjes, juristas, conquistadores...-, pero también familias, linajes e individuos”. Serge Gruzinski. *El pensamiento mestizo*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 107.

y vínculos con la metrópoli que, en la Nueva España, también se traducirían en experiencias distintas con los indígenas¹⁹⁶.

Durante los primeros momentos de la conquista, la labor de evangelización fue un fracaso. En Texcoco, Fray Pedro de Gante logró convertir a las noblezas indígenas, pero veía con desánimo que el resto de la población no parecía abandonar las prácticas paganas. Aunque no quería llevar a cabo una mezcla entre religiones, se dio cuenta que podía utilizar algunos recursos dramáticos de los antiguos ritos para convencerlos: organizó obras de teatro, cantos y danzas en las que se narraban los principales dogmas católicos, pero conservando los vestuarios, coreografías, fechas y lugares de antes¹⁹⁷. A partir de aquí (y hasta finales de siglo, con las reformas de Felipe II), el proyecto mendicante tuvo un triunfo aplastante. Los frailes se concentraron en *refuncionalizar* los elementos “demoníacos” en vehículos de la fe. A este proceso de “purificación” se le conoce, en diferentes latitudes del mundo, como “inculturación del cristianismo”. Pero ¿será que, cambiando el *contenido*, la *forma* transmuta automáticamente?

Dicho de otra manera, ¿cuáles fueron las consecuencias profundas y no buscadas de esta mezcla cultural? Básicamente, que los colonizadores también fueron colonizados: las prácticas “satánicas” no pudieron ser exterminadas, sino que lograron sobrevivir a pesar y gracias a las órdenes mendicantes. Al conservar los mismos tiempos, espacios y parafernalia prehispánica, quisieranlo o no, estaban preservando la memoria del pasado (aunque, en mayor o menor medida, cristianizándolo). Esto sucedió porque proyectaron su propia cosmovisión en el otro: para los españoles, la palabra de dios (escrita, pues) era la *terapia*¹⁹⁸ contra el paganismo; pero para los indígenas, *forma* y *contenido* son una misma unidad, en la que los opuestos se complementan. Por ello, desde la perspectiva de los últimos, había una continuidad en el culto, confundiendo a los Santos con Dioses y a la virgen con la *Tonantzin*: a todos les llamaban con el mismo nombre, “Santa María”. Éste fue el sacrificio que debió hacerse para lograr la conversión.

Por otro lado, podría decirse que, para los indígenas, las consecuencias inmediatas del 13 de agosto de 1521 fueron tanto económico-políticas como culturales: desde el segundo aspecto, se vieron sometidos a las nuevas imágenes cristianas y desde el primero, los *macehuales* y el territorio fueron repartidos en “encomiendas”¹⁹⁹. Inspirada en el modo de producción feudal²⁰⁰ y en el

¹⁹⁶ Los franciscanos se caracterizaban por ofrecer una educación diversificada a la nobleza indígena (es decir, en escuelas de artes liberales), los segundos se oponían a brindarles preparación técnica o altos estudios por considerarlos incapaces (o competencia desleal para los españoles) y los terceros, daban las mismas clases a toda la población.

¹⁹⁷ Las vicisitudes de los mendicantes al conocer las sociedades precortesianas se narran de primera mano en Toribio de Benavente. *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, RAE-CECE, 2014, mientras que las cuestiones dramáticas se hacen explícitas en: Hugo Hernán. *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*, México, Bonilla Artigas, 2009.

¹⁹⁸ Cfr. Peter Berger y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, pp. 143-145.

¹⁹⁹ Cfr. Jacques Lafaye. *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 2014, p. 51.

²⁰⁰ El feudalismo (como modo de producción y como mentalidad de una época) es central para entender las relaciones entre conquistadores e indígenas al principio de la era colonial. Dado que ésa fue la realidad con la que crecieron en España, en cuanto llegaron al Nuevo Mundo buscaron también implantarla allí: eso explica la forma

régimen de tributación prehispánico, esta institución consistía en que los habitantes de una región debían entregar al “señor” un pago en especie y estaban obligados a prestarle trabajo forzado. No obstante, entre las epidemias y las pesadas labores impuestas por los conquistadores, la población originaria del centro de México se redujo de 1 500 000 a 70 000 personas²⁰¹. A mitad de siglo, este resultado obligó a la Corona a sustituir la encomienda por las “repúblicas de indios”, que consistían en que los indígenas vivieran en espacios exclusivos para ellos, bajo la vigilancia de los mendicantes y conservando la forma de organización política anterior a la llegada española²⁰².

De tal forma, la conquista propiamente dicha terminó con la instalación oficial de las instituciones ibéricas; primero, con las dos Audiencias que desembocaron en la instauración del Virreinato en 1535 y tiempo después, el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición (1571). En ambos casos, la intención de la Corona era controlar el poder local que tanto conquistadores como mendicantes ejercían sobre la población, sometiendo sus labores e intereses a las decisiones de funcionarios y obispos, siempre nacidos y designados en la metrópoli. Serán estas disputas entre encomenderos (posteriormente, sus descendientes, los criollos) y peninsulares, así como entre el clero regular y secular una constante que marcaría el desenlace de la época colonial.

En suma, esta serie de datos históricos serán la base para explicar cómo los diferentes actores involucrados en la construcción de una “sociedad sin precedentes”, la novohispana, conformaron en parte su propia identidad en torno a su vínculo con el pasado prehispánico, que aún se encontraba lo bastante cercano como para constituir una amenaza o un escape. Durante el siglo XVI, conquistadores, frailes e indígenas estuvieron continuamente luchando y negociando por afianzar su posición en el naciente orden colonial, utilizando la evocación del mundo anterior a la conquista como arma para conseguir sus fines particulares. La pregunta es, pues, ¿cómo cambia el recuerdo conforme el tiempo transcurre y las circunstancias sociales cambian?

El discurso del conquistador

Al ser los primeros en llegar, los conquistadores fueron también los primeros en relatar sus experiencias sobre el territorio mesoamericano y en enfrentarse al problema de construir un mundo nuevo sobre las ruinas del antiguo. Esto, en gran parte, suponía que los indígenas tendrían que abandonar la forma de vida que habían llevado antiguamente y adaptarse a la cultura e instituciones de la península ibérica: los “naturales” debían olvidar a sus antiguos dioses y a Moctezuma, para seguir los mandamientos cristianos y someterse a la autoridad de Carlos V. No

en que evangelizaron primero a las noblezas, reconocieron a los indígenas como dueños de las tierras (para lo cual servía la idolatría para justificar su “minoría de edad”), e incluso la disposición arquitectónica de las primeras edificaciones, almenadas a la usanza medieval.

²⁰¹ Ídem.

²⁰² José Romero Galván. “La sucesión de los señores indígenas en el siglo XVI”, *Arqueología mexicana*, vol. XXIV, noviembre-diciembre 2016, núm. 142, pp. 56-60.

obstante, esto no significó que los encomenderos mismos hubieran podido prescindir de la evocación de lo prehispánico para intentar satisfacer sus pretensiones “señoriales”.

Para mostrar cómo los españoles se enfrentaron en un primer momento al “paganismo” y esplendor mexica se pueden consultar *Cartas de relación* de Hernán Cortés²⁰³. El texto es una antología de las misivas que el dirigente de las tropas españolas envió al príncipe Carlos V de 1519 a 1526, en las que le informaba la manera en que llevó a cabo la conquista y trataba de convencerlo de la dificultad de sus hazañas. En este sentido, es un documento que debe tratarse con suma cautela, dado que fue escrito como parte de su obligación de rendir cuentas a la “cesárea majestad” y pretendía colocar al autor como protagonista de la historia, buscando eximirse y haciendo a menudo peticiones o sugerencias en un tono sencillo. Una de las últimas peticiones fue nombrar al territorio conquistado “la Nueva España”:

Por lo que yo he visto y comprendido cerca de la similitud que toda esta tierra tiene a España, así en la fertilidad como en la grandeza y fríos que en ella hace, y en otras muchas cosas que la equiparan a ella, me pareció que el más conveniente nombre para esta dicha tierra era llamarse la Nueva España del mar Océano; y así, en nombre de vuestra majestad se le puso aqueste nombre. Humildemente suplico a vuestra alteza lo tenga por bien y mande que se nombre así²⁰⁴.

El nombre es un buen indicio de que el nuevo régimen rompió cualquier asociación con el *altépetl* indígena: la región debía convertirse en una versión mejorada de España, siendo necesario importar sus mismas plantas, animales e instituciones. Por estrategia política, Cortés decidió que lo mejor sería localizar la cabecera de la Nueva España sobre la urbe azteca, desecando el entorno lacustre, destrozando los ídolos, enterrando sus templos y aprovechando sus piedras como los cimientos de sus próximas construcciones. Solamente conservó una cosa, pequeña pero suficiente para mantener vivo el recuerdo de la gloria mexica: el nombre. Así, creó un “puente temporal” entre “Temuxtítlán” —como solía llamarla— y la Ciudad de México al ocupar el *mismo nombre* y el *mismo lugar*.

Probablemente, Cortés sabía que el recuerdo de México-Tenochtitlán podría serle útil, primero para dominar a las poblaciones indígenas y después, en su lucha contra las autoridades virreinales: la ciudad azteca “era cosa tan nombrada, y de tanto caso, y memoria”²⁰⁵ que bien valía la pena correr el riesgo de instalar la capital allí, pese a la ubicación tan desfavorable (por los sismos e inundaciones). En su primera carta, narraba al rey los pormenores de su llegada al territorio mesoamericano y del día que conoció el *altépetl* mexica, quedando fascinado por sus hermosas construcciones, su traza perfecta, calzadas y mercados que no hacían sino evocarle la grandeza de su natal España. Sobre estas *similitudes* entre el nuevo y el viejo mundo, descansaron los argumentos de Cortés para justificar la empresa de conquista y considerarse el autor intelectual del orden colonial:

²⁰³ Hernán Cortés. *Cartas de relación*, México, Porrúa, 1992.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.96.

²⁰⁵ Hernán Cortés, citado en Enrique Florescano. *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, México, FCE, 2014, p. 40.

Esta gran ciudad de Temuxtitlan está fundada en esta laguna salada, y desde la tierra firme hasta el cuerpo de la dicha ciudad, por cualquiera parte que quisieran entrar a ella, hay dos leguas. Tiene cuatro entradas, todas de calzada hecha a mano, tan ancha como dos lanzas jinetas. Es tan grande la ciudad como Sevilla y Córdoba. Son las calles de ella, digo las principales, muy anchas y muy derechas, y algunas de éstas y todas las demás son la mitad de tierra y por la otra mitad es agua, por la cual andan en sus canoas, y todas las calles de trecho a trecho están abiertas por do atraviesa el agua de las unas a las otras, y en todas estas aberturas, que algunas son muy anchas, hay sus puentes de muy anchas y muy grandes vigas, juntas y recias y bien labradas, y tales, que por muchas de ellas pueden pasar diez de a caballo juntos a la par²⁰⁶.



3.1. Primer plano de Temuxtitlán, tal y como fue publicado en la primera edición de las *Cartas de relación* (Nuremberg, 1524), Fuente: World Digital Library

La realidad mesoamericana fue, pues, vista desde la mirada española. Esta perspectiva también se comprueba visualmente, considerando la única ilustración contenida en la primera edición de las *Cartas de relación*, publicada en Núremberg, en 1524 y conservada en la biblioteca John Carter Brown [fig. 3.1]²⁰⁷: se trata de un plano de la ciudad de “Temuxtitlán”, trazado según las formas de representación del mapa medieval, en el que los basamentos piramidales se ven como torres de castillos con cuerpos escalonados adyacentes. En una palabra, México-Tenochtitlán es pintada como un feudo. Hoy se podrá advertir que entre este gráfico y la apariencia real de la urbe mexica hay una diferencia abismal: aquí las edificaciones no se parecen en nada a las indígenas, son típicamente europeas. Imágenes como ésta reforzaron en el viejo mundo la

²⁰⁶ Hernán Cortés. Op.cit. *Cartas...*, p. 62.

²⁰⁷ Hernán Cortés. *La espléndida narración de Fernando Cortés acerca de la Nueva España...*, Fredericum Peypus, Nuremberg, 1524, disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/2831/>, consultado el 7 de enero del 2017.

impresión de las similitudes existentes con la parte civilizada del continente americano, provocando inusitada curiosidad entre las élites ilustradas.

Empero, pese a los parecidos, Hernán Cortés también estaba consciente de los muchos misterios que contenían las tierras recién halladas, y él —en su papel de dirigente de las huestes españolas— se sentía obligado a descubrirlos. Para Luis Villoro, él mismo se concibió como “creador” del nuevo orden y —como remarcó sutilmente en sus *Cartas de relación*— la Corona le debería estar en eterna deuda puesto que les cedió su derecho de conquista ²⁰⁸: mostrar una ciudad tan prodigiosa como Tenochtitlán le sirvió para afirmar que luchó contra un enemigo sumamente poderoso, estando en una situación desventajosa y a pesar de estas limitaciones, consiguió la victoria. La narración de la toma de Tenochtitlán da a entender que fue una suerte de mérito personal, el cual le haría digno de mayores beneficios que al resto de sus hombres y cualquier autoridad metropolitana.

Sin embargo, en las *Cartas de relación* también se advierten los pilares del nuevo orden: la conquista era justa en tanto implicaba liberar a muchos pueblos de la opresión mexicana (de ahí que le preguntaran “¿Quién no era vasallo de Mutezuma?, queriendo decir que allí él era señor del mundo”²⁰⁹), y la colonia sería legítima en cuanto lucha contra el “demonio”. El discurso político y el religioso eran indisociables. Respecto al primer asunto, Cortés narró su versión de la historia según marcos jurídicos (europeos y medievales, que él conocía a la perfección dado que estudió jurisprudencia en Salamanca) desde los cuales su intervención podría ser vista como aceptable: al final, cuenta que Moctezuma terminó “cediéndole” el reino y él liberó a los pueblos tributarios de las garras del “tirano”²¹⁰.

El segundo asunto —la idolatría— merece más espacio y se analizará con detenimiento en la próxima sección, con la obra de Fray Bernardino de Sahagún. Por el momento, es suficiente decir que —desde un principio— la perspectiva religiosa orientó a los españoles por el mundo americano: la historia medieval se repetía y ahora los indígenas eran los nuevos moros y judíos, a los que —en nombre de Dios— era preciso convertir y someter. Para Gruzinski, esta cuestión les ofrecía un “argumento” y una “coartada” para sojuzgar a sociedades altamente desarrolladas, utilizando un fundamento ideológico válido para la época:

Aun si los relatores de la Conquista se complacieron en amplificar y exagerar la violencia del gesto, ésta es innegable. Queda por explicarla. Si la relación de fuerzas en 1519 era más favorable a los españoles que habían puesto en pie una verdadera armada, si ya no sólo se trataba de hacer trueques sino de ‘conquistar y poblar’, era porque Cortés alimentaba un designio político de vasta envergadura: el de someter a la Corona de Castilla unos estados indígenas ricos y poderosos. Su idolatría le ofrecía, a la vez, un argumento y una coartada: un argumento, pues implica que esos pueblos constituían sociedades complejas, dotadas de instituciones refinadas y de recursos

²⁰⁸ Luis Villoro. Op.cit. *Los grandes momentos...*, p. 23.

²⁰⁹ Hernán Cortés. Op.cit. *Cartas...*, p. 35.

²¹⁰ Miguel Ángel Segundo Guzmán. “Retóricas legales de la conquista. Hernán Cortés y la simbólica del vencido”, *Arqueología mexicana*, vol. XXIV, noviembre-diciembre 2016, núm. 142, pp. 51-55.

abundantes; una coartada, pues la destrucción de los ídolos legitimó ideológicamente la agresión y justificó la sumisión de esas poblaciones ordenadas ²¹¹.

Es preciso reiterar que, para Cortés y el resto de sus hombres, la Nueva España era su propia obra y, por ello, la corona les estaba en deuda. No extraña que la llegada del primer virrey, Antonio de Mendoza, y de todo su séquito de funcionarios se sintiera como la mayor ofensa para los encomenderos, quienes llevaban más de una década viviendo a sus anchas (sin autoridad que los contuviera) y pensaban que —al llevar a cabo la toma de Tenochtitlán— merecían dirigir el territorio. De ahí en adelante, a ellos y a sus hijos (nacidos ya en el territorio) se les negarían los principales cargos públicos y —junto a las noblezas indígenas— en el curso de pocas generaciones, perderían la mayoría de los privilegios y propiedades adquiridas durante los primeros años de la conquista. En este momento nació el conflicto entre criollos²¹² y peninsulares, tan relevante para el final del periodo colonial: “gachupín con criollo, gavilán con pollo”, rezaba un dicho popular de la época.²¹³

Antes de pasar la página, hace falta hablar de una práctica con la cual los encomenderos buscaban recordar que ellos —y no la Corona, ni los mendicantes—habían sido los artífices de la Nueva España: el “paseo del pendón”²¹⁴. Éste era un *ritual conmemorativo*²¹⁵ que consistía en un desfile musical que iba de la iglesia de San Hipólito²¹⁶ hasta el palacio virreinal, llevado a cabo cada 13 de agosto y que culminaba en una fiesta generalizada. Era llamado así porque —en un principio— se exhibía el estandarte usado por Cortés, aunque después sacaron banderas con los escudos de armas de la monarquía y el nuevo de la ciudad de México, que incluía la leyenda *Non in multitudine exercitus consistit victoria, sed in voluntate Dei* (“La victoria no consiste en la multitud del ejército sino en la voluntad de Dios”)²¹⁷.

Pese a que las Actas del Cabildo registran el evento desde 1528 (cuando se emitió un recibo para el pago del pendón), la primera fuente en describir la festividad es la *Retórica Cristiana* (1579) de Fray Diego Valadés, donde se menciona que en el desfile participaba “prácticamente toda la ciudad” y empezaba a primera hora con cantores y un conjunto de instrumentos de viento y cuerdas. Posteriormente, se organizaban desde “banquetes” o “juegos de cañas y cortijas” hasta carreras de caballos y corridas de toros, siendo una de las celebraciones más aparatosas del año durante los tres siglos de la colonia. Aunque desafortunadamente no sobrevivieron imágenes del evento, datos adicionales acercan al posible significado del ritual y su cambio a través de los años (vinculados a los movimientos en la administración virreinal).

²¹¹ Serge Gruzinski. Op.cit. *La guerra...*, p. 42.

²¹² En términos generales, un criollo es hijo de padre y madre española, pero nacido en el Nuevo Mundo.

²¹³ Severo Martínez Peláez. *La patria del criollo*, México, FCE, 2012, p. 44.

²¹⁴ Toda la información sobre el ritual del pendón procede de: Hugo Hernán Ramírez. Op.cit. *Fiesta y teatralidad...*, pp. 59-75.

²¹⁵ Émile Durkheim. *Las formas elementales de la vida religiosa*, México, FCE, 2012, p. 422.

²¹⁶ Patrón de la Ciudad de México, debido a que su santoral se festeja el día 13 de agosto. La ubicación de la actual iglesia es también significativa, puesto que fue construida en el supuesto lugar donde los españoles se fueron a esconder tras perder una batalla contra los mexicas (precisamente, el día de la “Noche Triste”, supuestamente acaecida entre el 30 de junio y el 1 de julio de 1520).

²¹⁷ *Ibíd.*, p. 97

La inscripción en el escudo es instructiva al respecto: los triunfadores eran los españoles, cristianos y conquistadores, no los indígenas aliados, herejes o administradores de la metrópoli. La festividad era un *ritual conmemorativo* porque recordaba que el 13 de agosto de 1521 marcaba el principio de un nuevo orden, fundado sobre la toma militar de Cortés sobre Tenochtitlán, el *altépetl* más poderoso de Mesoamérica. Sin embargo, pese a que establecía una distinción entre vencedores y vencidos, también buscaba crear cohesión entre una población bastante heterogénea: todos los pobladores eran parte de la Nueva España y, por tanto, debían regocijarse de su existencia.

Dicho evento era patrocinado por el Cabildo de la Ciudad de México y, tras la llegada del primer virrey, la institución comenzó a costear poco más que el estandarte, pagando desde el vestuario de los músicos hasta “colación” para los asistentes (que variaba año con año, según el presupuesto disponible). Al final del periodo colonial, el desfile musical era presidido por una comitiva encabezada por un regidor que enarbolaba el pendón, el virrey (a su derecha) y el presidente de la Real Audiencia (a su izquierda), todos montando a caballo. Detrás de ellos, caminaban el resto de regidores, prefectos, alguaciles y personajes de la alta sociedad novohispana hasta la iglesia de San Hipólito, donde el arzobispo en turno oficiaba una misa solemne.

Al pasar de ser organizado por los conquistadores a los funcionarios de la metrópoli, el paseo del pendón era un indicador de que —incluso en el bando de los vencedores— los privilegios se distribuyeron desigualmente. Por ejemplo, para elegir al regidor que cada año sostendría el pendón, engalanado con armadura de pies a cabeza, a finales de siglo XVIII se tenía que ofrecer un pago (cuando al principio, se consideraba un gran honor). En la opinión de Hugo Hernán Ramírez, la práctica no era una mera celebración de un triunfo militar, sino que también era la oportunidad perfecta de los administradores coloniales para hacer propaganda política y, por qué no, de los sectores sociales emergentes para demostrar su protagonismo. La ejecución de este ritual conmemorativo se prohibió en 1811, cuando perdió su razón de ser, aunque —ya en su ocaso— era fuente de más problemas que acuerdos entre peninsulares y criollos²¹⁸.

El discurso de los mendicantes

Previamente se señaló que, mientras se encontraron solos en el territorio, los encomenderos impusieron un primer cristianismo en el que “Dios” y los “ídolos” coexistieron. Cuando los frailes arribaron, observaron este panorama aterrorizados: los indígenas no solamente los colocaban al mismo nivel, sino que llamaban a todas las figuras cristianas “Santa María” y, en algunos casos, hasta llegaron a pensar que la imagen de la Virgen era la divinidad misma. Esta gravísima situación requería poner manos a la obra inmediatamente y dejar atrás cualquier tipo de presunción ingenua: para poder eliminar el pasado hereje de los mexicanos, era necesario

²¹⁸ Enrique Krauze. *La presencia del pasado*, México, BBVA Bancomer-FCE, 2005, p. 62.

conocerlo a profundidad. La mayoría de los mendicantes compartieron esta forma de pensar, aunque el más sistemático en su proceder fue el franciscano Bernardino de Sahagún.

El contenido de esta sección se basará —fundamentalmente— en el análisis de la obra maestra de Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, donde elaboró un retrato de las sociedades prehispánicas al momento de la conquista y advirtió de los peligros de ignorar el pasado indígena: “el demonio ni duerme ni está olvidado” y el fraile debía estar alerta ante los disfraces que se ponía para pasar inadvertido e —incluso— burlarse frente a sus narices. La idolatría era una “enfermedad” —ni más, ni menos— y el fraile era un “médico” de almas: su labor requería del conocimiento profundo y riguroso de los días paganos de los antiguos mexicanos; en una palabra, de *memoria*. El texto comienza diciendo...

El médico no puede acertadamente aplicar las medicinas al enfermo sin que primero conozca de qué humor o de qué causa procede la enfermedad, de manera que el buen médico conviene sea docto en el conocimiento de las medicinas y en el de las enfermedades, para aplicar convenientemente a cada enfermedad la medicina contraria. Los predicadores y confesores, médicos son de las ánimas; para curar las enfermedades espirituales, conviene tengan esperitía de las medicinas y de las enfermedades espirituales (...) Para predicar contra estas cosas, y aun para saber si las hay, menester es de saber cómo las usaban en tiempo de su idolatría, que por falta de no saber esto en nuestra presencia hacen muchas cosas idolátricas sin que las entendamos. Y dicen algunos, escusándolos, que son boberías o niñerías, por ignorar la raíz de donde salen, que es mera idolatría, y los confesores ni se las preguntan ni piensan que hay tal cosa, ni saben lenguaje para se lo preguntar, ni aun lo entenderán aunque se lo digan.²¹⁹

Cabe repetir que la situación no era del todo nueva para los frailes, quienes recordaban una experiencia similar: la historia del paganismo romano. Por esta razón, Sahagún vio en Huitzilopochtli otro Hércules, en Tezcatlipoca otro Júpiter, en Chicomecóatl otra Ceres, en Chalchiuhtlicue otra Juno, en Tlazolteótl otra Venus, en Xiuhtecuhtli otro Vulcano²²⁰ y hasta en Tenochtitlán, otra Venecia. La lucha no era contra los indígenas en sí mismos, sino contra sus “falsos dioses, que son pura mentira y invention del padre de toda mentira que es el diablo”²²¹. Las personas de carne y hueso, portadoras de la antigua cosmovisión, eran sus “prójimos”, descendientes de Adán y a quienes decía que “somos obligados a amar como a nosotros mismos”²²². Solamente había que sacarlos del “engaño” en que habían vivido.

Para ello, recurrieron a la imagen como medio privilegiado, dado que la comunicación verbal parecía más difícil en aquel primer momento. Querían mostrar a los indígenas que las *representaciones* cristianas eran *íconos*, revelaciones de la verdad divina y que sus dioses eran *ídolos*, que sólo traían consigo la mentira y que —por tanto— no podían ser sino feos. El primer obstáculo a superar consistía en que, en ambas sociedades, los recursos gráficos poseían “formas” y “funciones” distintas: Los mesoamericanos no compartían la idea de belleza —núcleo de la concepción artística clásica— ni la diferencia entre significado y significante.

²¹⁹ Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, CONACULTA, 2002, p. 61.

²²⁰ *Ibíd.*, pp. 69-82.

²²¹ *Ibíd.*, p. 116.

²²² *Ibíd.*, p. 64.

Estos detalles son relevantes porque, cuando los indígenas veían una estatua, un animal o los atributos de algún *teótl*, no los percibían como meras “imitaciones” sino como “contenedores” de la deidad misma. Ésta es la idea básica detrás de la noción de *ixiptla*, término prehispánico que podría ser traducido como “representación”, “imagen”, “piel”, “cubierta”, “huésped” o “víctima sacrificial”, entre otros posibles significados²²³. A grandes rasgos, la palabra aludía a objetos que fungían como referentes para el todo o una parte o bien, como una “máscara” de otra entidad, pudiendo ser único o múltiple e incluso ocurrir simultáneamente en una variedad de contextos sin producir necesariamente equivalencia o semejanza. Era, pues, a través del ritual, que el *ixiptla* se convertía en lo representado y lo volvía presente durante una cantidad determinada de tiempo.

Para Sandra Rozental, John F. Collins y Jason Ramsey, la concepción es importante porque muestra cómo América Latina desarrolló tempranamente formas de pensamiento que toman en cuenta la relación constante y recíproca entre ausencia y presencia, entre originales y copias, o —específicamente— entre materia, imágenes y personas “más allá de la jaula de hierro de la representación”²²⁴. Así, el término no sólo era aplicado a objetos propiamente dichos, sino incluso a seres humanos, como sucedía en la festividad del Tóxcatl: a finales del quinto mes, se elegía a un hombre para que viviera un año como el dios Tezcatlipoca, vistiendo, bebiendo y disfrutando de los mismos placeres que gustaban al gemelo de Quetzalcóatl. Sin embargo, en la misma fiesta del año siguiente, tenía que subir el templo mayor tocando varias flautas y rompiéndolas mientras ascendía. En la cima, lo esperaban cuatro sacerdotes para extraerle el corazón y nombrar al próximo *ixiptla* [fig.3.6], repitiendo el ciclo.

Si bien los mendicantes no entendieron la noción del *ixiptla* en toda su complejidad, sí estaban conscientes de la tendencia a confundir la representación con la divinidad (o, en otros términos, el significante con el significado). Por esa razón, eran sumamente cuidadosos del uso que daban a las imágenes, queriendo evitar cualquier tipo de “brotes idolátricos”. No perdían la ocasión para recalcarle a los indígenas que éstas sólo eran recursos mnemotécnicos para que no olvidaran los pasajes del evangelio: “se pinta la imagen de Santa María para que solamente se traiga a la memoria que es Ella la que mereció ser madre de Nuestro Señor y que ella es la gran intercesora del cielo”²²⁵ o “el crucifijo se figura o pinta solamente para remembranza”²²⁶.

De hecho, para librarse de malos entendidos, los frailes evitaron representar al Cristo crucificado (que tampoco es menos sangriento que los sacrificios humanos prehispánicos) y en vez de eso, decoraron las cruces atriales con las “armas de la pasión”: la corona de espinas, la escalera, el gallo, las monedas, el martillo, la lámpara o, cuando mucho, el rostro del “hijo de Dios”, elementos siempre entrelazados con flores. Estos ejemplos indican que la imagen jamás iba sola: en todo momento, estuvo acompañada y reforzada por el discurso oral. Ello se aprecia en una

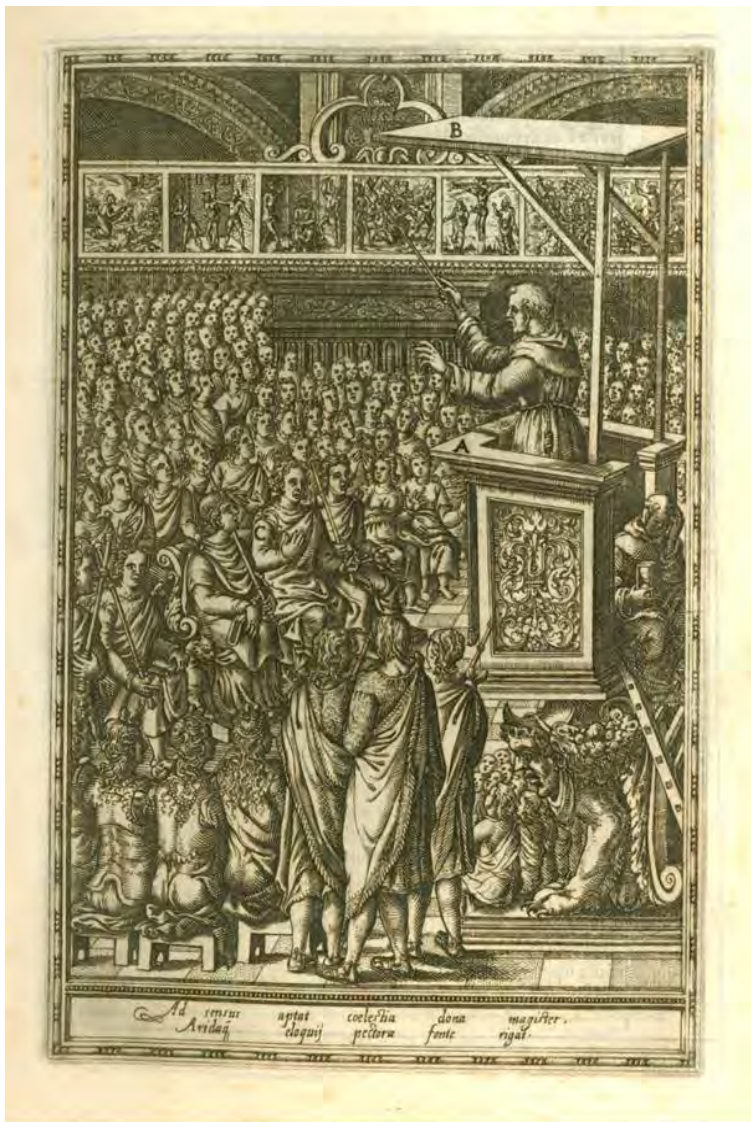
²²³ Sandra Rozental, John F. Collins y Jason Ramsey. “Matters of patrimony: Anthropological theory and the materiality of replication in contemporary Latin America”, *The Journal of Latin America and Caribbean Anthropology*, vol. 21, no.1, pp. 11.

²²⁴ Ídem.

²²⁵ Serge Gruzinski. Op.cit. *La guerra...*, p. 75.

²²⁶ Ídem.

ilustración de la *Retórica cristiana* (1579) [fig.3.2] del franciscano Diego Valadés, donde plasmó a Pedro de Gante predicando a los indígenas de Texcoco, mientras señalaba pasajes de viacrucis con un apuntador de madera, que probablemente estaban pintados en lienzos móviles (de los cuales no sobrevivió ninguno).



3.2 Pedro de Gante evangelizando a los indígenas. Lámina de la *Rhetorica christiana* de Diego Valadés (1579). Fuente: Newberry Library

Utilizando los recursos disponibles, frailes —como Diego Durán, Bernardino de Sahagún, Diego Valadés, Toribio de Benavente, Bartolomé de las Casas o Diego de Landa— llevaron a cabo exhaustivas investigaciones para facilitar la conversión de los indígenas. En la mayoría de los casos, sus trabajos titánicos reconstruyeron la tradición milenaria de las poblaciones y reconocieron sus virtudes culturales, aunque demonizando la religión prehispánica. En este trabajo de la memoria, la medida de comparación sería siempre la Sagrada Escritura y la conquista, vista como el verdadero nacimiento de los mexicanos: el pasado es negativo y el futuro, utópico.

Desde su perspectiva, la idolatría “fue la causa de que todos vuestros antepasados tuvieron grandes trabajos, de continuas guerras, hambres y mortandades,

y al fin envió Dios contra ellos a sus siervos cristianos, que los destruyeron a ellos y a todos sus dioses”²²⁷. Para Sahagún y los demás frailes, el sometimiento de los mesoamericanos fue un castigo divino por sus pecados y, a la vez, una recompensa al cristianismo por la emergencia del protestantismo en Europa: “ha querido Nuestro Señor Dios restituir a la iglesia lo que el demonio le ha robado en Inglaterra, Alemania y Francia, en Asia y Palestina, de lo cual quedamos

²²⁷ Bernardino citado en Luis Villoro. Op.cit. *Los grandes momentos...*, p. 47.

muy obligados de dar gracias a Nuestro Señor y trabajar fielmente en ésta su Nueva España”²²⁸. Según Luis Villoro, para ellos “Dios es el artífice de la conquista”²²⁹: Él reveló al nuevo mundo y lo insertó en la historia universal ²³⁰.

Retornando al punto, las investigaciones de los religiosos, que hoy son descritas como “etnográficas” y aún siguen siendo una fuente invaluable para el estudio del pasado prehispánico, trataban de recopilar toda la información sobre la historia, usos y costumbres de las sociedades recién conquistadas para dos tipos de audiencia: primero, para otros frailes (facilitándoles la labor de evangelización) y, en segunda instancia, para las noblezas indígenas. En estos textos, pretendían que los “naturales” recibieran la “luz” de los evangelios” y —conscientemente— abandonaran los “errores” en que habían vivido sus ancestros. Fray Bernardino de Sahagún, como era usual, afirmaba esto con mayor claridad que cualquier otro de sus pares:

Vosotros, los habitadores desta Nueva España, que sois los mexicanos, tlaxcaltecas y los que habitáis en la tierra de Mechuacan, y todos los demás indios destas Indias Occidentales, sabed que todos habéis vivido en grandes tinieblas de infidelidad y idolatría en que os dexaron vuestros antepasados, como está claro por vuestras escripturas y pinturas y ritos idolátricos en que habéis vivido hasta agora. Pues oíd agora con atención, y entended con diligencia la misericordia que Nuestro Señor os ha hecho por su sola clemencia, que os ha enviado la lumbré de la fe católica para que conozcáis que él solo es verdadero dios, criador y redemptor, el cual solo rige todo el mundo. Y sabed que los errores en que habéis vivido todo el tiempo pasado os tienen ciegos y engañados. Y para que entendáis la luz que os ha venido, conviene que creáis y con toda voluntad recibáis lo que aquí está escrito, que son palabras de Dios, las cuales os envía vuestro rey y señor que está en España y el vicario de Dios, Sancto Padre, que está en Roma, y esto para que os escapéis de las manos del Diablo en que habéis vivido hasta agora, y vais a reinar con Dios en el Cielo²³¹.

Para escribir la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Sahagún pasó más de dos décadas²³² entrevistando a las élites indígenas del centro de México, utilizando un cuestionario estricto y revisando continuamente lo redactado, copiando en limpio sus doce libros hasta 1569. Esta primera versión se encuentra resguardada en la Biblioteca Medicea Laurenziana y, por ello es conocida como *Códice florentino*²³³. Lo más interesante no es que sea un documento escrito con plumas, tintas y papel europeo, sino que está diseñado para ser leído en tres lenguajes: español (comentado por el autor, primera columna), náhuatl (escrito del puño y letra de indígenas, segunda columna) y pictórico (conteniendo 1850 ilustraciones sobre el mundo antiguo, hechas por los indígenas, atendiendo tanto a los cánones de representación prehispánicos como a los renacentistas) [figs. 3.3, 3.4]

²²⁸ Bernardino de Sahagún. Op.cit. *Historia general...*, p. 65.

²²⁹ *Ibíd.*, p. 48.

²³⁰ *Idem*

²³¹ *Ibíd.*, p. 112.

²³² En el prólogo, indica que comenzó en Tepeapulco, durante el año de 1559. *Ibíd.*, p. 1.

²³³ Bernardino de Sahagún. *General history of the things of the New Spain by Berardino de Sahagún. The florentino codex*, 1577, manuscrito original, disponible en World Digital Library.



3.3 Lámina 13 del *Códice florentino*. Fuente: World Digital Library

3.4 Lámina 17 del *Códice florentino*. Fuente: World Digital Library

El hecho de que una parte del texto esté escrita en español y otra en náhuatl respondía a las intenciones de Sahagún: en la que él redactó, condenaba las prácticas “idolátricas”, mientras que —en la confeccionada por los nobles indígenas— el compilador respetó lo que ellos quisieron plasmar. El discurso visual es igualmente rico, porque es una continuación de la tradición del códice mesoamericano y de los grabados medievales. A manera de ejemplos, se puede apreciar el contraste entre el tratamiento del sacrificio humano durante las fiestas del *Tóxcatl* [fig.3.6] y de la educación de los infantes en el *Tepochcalli* [fig.3.7]: en la primera lámina, pintaron a un grupo de sacerdotes con el rostro sereno, sosteniendo por las extremidades al *ixtiptla* del dios Tezcatlipoca, (a quien otro le extrae el corazón), mientras ríos de sangre corren por las escaleras del templo. Por el contrario, en la segunda, se ve a un padre entregar a sus hijos a las puertas de la institución, demostrando la civilidad de los antiguos mexicanos.

Las ambivalencias en el discurso visual del *Códice florentino* revelarían las dudas e inquietudes que surgieron en Bernardino de Sahagún tras el contacto con esta nueva cultura: de ahí que puedan deducirse de manera más o menos clara las connotaciones que cada aspecto del mundo indígena tenía a sus ojos y que trataba de comunicar a los lectores del manuscrito. Esto implica que la perspectiva personal de este conquistador religioso se mostraría —principalmente— en la

elección de los temas de las ilustraciones, mismas que eran ejecutadas por indígenas instruidos en colegios como el de Tlatelolco: basta con ver las dedicadas a la religión, para entender qué tan “ciegos y engañados” por el demonio creía que se encontraban los “antiguos mexicanos”. No conforme con plasmar una vez la fiesta del Tóxcatl, fue minucioso al representar otros tipos de prácticas sacrificiales, como el gladiatorio, la lapidación y la antropofagia. En estas imágenes, prima el morbo: hay sangre, cuchillos, filos de obsidiana, miembros amputados y corazones palpitantes por doquier. En una palabra, se enfatizó en la violencia que justificaba la conquista como “castigo divino”: distinguió entre el pasado aceptable y el pasado repugnante, que era preciso aniquilar a la brevedad.



3.5 Realización del arte plumario. *Códice florentino*, libro IX. Fuente: Guía del centro histórico

3. 6 Sacrificio del ixiptla durante la fiesta del Tóxcatl. *Códice florentino*, libro I. Fuente: MNA

3. 7 Educación en el Tepochcalli. *Códice florentino*, libro III. Fuente: Portal académico del CCH, UNAM

El texto sigue siendo un clásico por ser la primera y más rigurosa compilación sobre el mundo precolombino: a lo largo de sus doce libros, se habla de los mitos, ritos y vida cotidiana de los pueblos nahuas, invitando al lector a condenar las creencias religiosas de estos pueblos y — simultáneamente— a valorar sus conocimientos ancestrales, como la prodigiosa confección de arte plumario [fig. 3.5.]. Estos dos enfoques que, aparentemente entraban en contradicción, según Luis Villoro se conciliaban con sus “objetivos prácticos”: cristianizar la memoria pagana. Sus elogios hacia el sistema educativo mexica, por mencionar un ejemplo, llevaron implícita la idea de instituir formas de organización similares a las antiguas: en una palabra, su tarea era llevar a cabo una *traducción*²³⁴. Empero, pese a las alabanzas a su cultura, concluyó que *omnis dil Gentium demonia*:

Síguese de aquí claramente que Huitzilopuchtli no es dios, ni tampoco Tláloc, ni tampoco Quetzalcóatl, Cihuacóatl no es diosa; Chicomecóatl no es diosa; Teteuinnan no es diosa; Tzaputlatena no es diosa; cihuateteo no son diosas; Chalchiuhtlicue no es diosa; Huixtocihuatl

²³⁴ Luis Villoro. Op.cit. *Los grandes momentos...*, p. 83.

no es diosa; Tlazultéutl no es diosa; Xiuhtecuhtli no es dios; Macuilxúchitl o Xuchipilli no es dios; Umácatl no es dios; Ixtlilton no es dios; Opuchtli no es dios; Xipe Tótec no es dios; Yiacatecuhtli no es dios; Chiconquiáhuatl no es dios; Chalmecacíhuatl no es diosa; Yacapitzáhuac no es dios; Nappatecuhtli no es dios; tepictoton no son dioses; el Sol, ni la Luna, ni la Tierra, ni la Mar, ni ninguno de todos los otros que adorádabes no es dios; todos son demonios. Así lo testifica la Sagrada Escritura diciendo: Omnis dil Gentium demonia. Quiere decir: “Todos los dioses de los gentiles son demonios”²³⁵.

En resumen, el análisis contemporáneo de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* permite arrojar luz sobre algunas paradojas de la memoria. Los frailes —como los conquistadores— también se propusieron fundar un mundo nuevo, lo que implicaba eliminar todos los vestigios del anterior; pero, en el acto, se vieron forzados por las circunstancias a revivir ciertos aspectos del mismo. En un caso idílico, borrar las huellas del delito idolátrico dejaría a los indígenas indefensos y prestos a aferrarse a la cultura española. Pronto se dieron cuenta que la misión no era tan sencilla: no conocer el pasado también suponía un altísimo riesgo, dado que no sabían cuándo y cómo las prácticas demoniacas podían presentárseles con máscara cristiana.

Por esta razón, Bernardino de Sahagún era enemigo acérrimo de cualquier forma de sincretismo religioso, buscando implantar un cristianismo puro: su máximo anhelo era lograr que “donde abundó el delicto abunde la gracia, y conforme a la abundancia de las tinieblas venga la abundancia de la luz sobre esta gente, que tantos tiempos habéis permitido estar supeditada y opresa de tan grande tiranía”²³⁶. Bajo este ímpetu, los mendicantes implantaron la “política de la tabula rasa”: aniquilar todo vestigio del pasado e impedir que su recuerdo adquiriera connotaciones católicas. Templos, códices y esculturas fueron destrozados por el martillo o el fuego; herejes reincidentes eran acusados —a menudo por sus propios hijos— y en el mejor de los casos, ensambenitados.

El dogma pues, era labor exclusiva de frailes y noblezas indígenas, quienes tenían los medios cognitivos para discernir entre el bien y el mal, el vicio y la virtud, Dios y los demonios. Los mendicantes llevaron a cabo una recolección de materiales sobre el mundo prehispánico, pero siempre sometida a un uso discrecional y bajo el máximo secreto. No por nada la información estaba codificada en español o latín, inaccesible a la gran mayoría de la población originaria. Así pues, la obra de Bernardino de Sahagún es el mejor ejemplo de los grandes esfuerzos requeridos para sustituir una cosmovisión por otra: a veces, el olvido se apoya del recuerdo para dar la estocada final al pasado. Y éste encontrará múltiples formas, agentes y circunstancias para revivir transformado.

El discurso del *altépetl* cristiano

Hasta este punto, se ha establecido cómo los recién llegados intentaron borrar la memoria del pasado prehispánico (aunque en dicho intento, se vieron obligados a evocarlo). La misión de esta sección es analizar cómo los propios indígenas —en este marco de negociaciones y luchas

²³⁵ Bernardino de Sahagún. Op.cit. *Historia general...*, pp. 116-117.

²³⁶ *Ibíd.*, p. 126.

políticas— se esforzaron por conservar aquellos fragmentos que eran compatibles con la visión del vencedor. Este proceso será ilustrado con algunas de las muestras más notables de “arte indocristiano”: el término acuñado por Constantino Reyes-Valerio²³⁷ alude a las representaciones plásticas creadas por los *altépetl* católicos del siglo XVI, mismas que también suelen recibir el calificativo de *tequitqui* (o “tributario”, análogo al mudéjar en España). Lo indocristiano se caracterizaría por su alto nivel de sincretismo y su sensación de anacronismo: es un entrecruzamiento de estilos —románico, gótico, renacentista y mesoamericano— que lo colocan “fuera del tiempo”.



3.8 Capilla abierta de Actopan (fragmento del muro norte) [siglo XV], pintura al fresco, atrio del templo de San Nicolás Tolentino. Panorama general de la sección de los pecados infernales, enmarcada por las fauces del Leviatán. Fuente: Víctor Ballesteros. *La pintura mural del convento de Actopan*, México, UAEH, 1999.

Como primera anotación, la abolición de una memoria mesoamericana y la configuración de una cristiana requirió de instituciones que convirtieran en habituales las nuevas prácticas. En el sentido más literal del término, se sabe que el Tribunal de la Santa Inquisición se dedicaba a perseguir a los idólatras, mientras que las Escuelas de artes liberales cumplían con la vital función de formar nuevos *especialistas* en la doctrina católica²³⁸, reclutados de las noblezas indígenas y fungiendo como intermediarios entre conquistadores y conquistados. Sin embargo, para que la demonización del pasado surtiera los efectos deseados en la población, los mendicantes

²³⁷ Constantino Reyes-Valerio. *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI en México*, México, SEP-INAH, 1978.

²³⁸ Es importante hacer una anotación breve sobre las escuelas de artes liberales, puesto que eran el sitio donde la élite indígena aprendía el acervo de conocimiento europeo. En estos colegios, entre los que destacaba el de la Santa Cruz de Tlatelolco (f. 1535), no sólo se enseñaban técnicas manuales, sino que —fundamentalmente— se promovía la traducción de textos al español, latín y náhuatl. Estos sitios fueron (durante el siglo XVI) el corazón intelectual de la Nueva España.

recurrieron a formas más sutiles —y gráficas— de tipificación: los frailes enseñaban siguiendo una “pedagogía del pecado”, basada en el esquema dualista del catolicismo [fig.3.8].

Tras la vida terrena, se sufrían los horrores del infierno o los placeres del paraíso celestial dependiendo de tu comportamiento en este “valle de lágrimas” (y no según la causa de muerte, como sucedía, por lo menos, entre los *nabuas* del posclásico). Para que el mensaje quedara claro, las iglesias se decoraron con temas escatológicos: génesis y Apocalipsis, el bien y el mal, premio y castigo, el principio y el fin... La imagen se complementaba con el discurso oral, de manera que —durante la misa— el fraile insistiría en las consecuencias sobrenaturales de la transgresión a las reglas cristianas. Un caso ilustrativo es la capilla abierta de Actopan, Hidalgo, donde los indígenas plasmaron (entre otras cosas) los castigos para cada pecado, a manera de *exempla* medievales [fig.3.8].



3.9 Capilla abierta de Actopan (fragmento del muro norte) Este detalle representa el pecado de la ebriedad (2.6) y su sanción infernal: Arriba, vemos a demonios dando de beber metal fundido a las almas en una olla de pulque (B) y abajo, están asándolos en una parrilla (C) y azotándolos con cadenas mientras los atan a un poste (D). Fuente: panoramio.com
 3.10 Diagrama ilustrativo del mismo fragmento. Fuente: Víctor Ballesteros. *La pintura mural del convento de Actopan*, México, UAEH, 1999.

Por ejemplo, en la otra vida, la embriaguez se sancionaba en un taller de metalurgia [figs. 3.9, 3.10], en el que demonios daban de beber hierro fundido a las almas; la ira, en una carnicería, mostrando desde el desmembramiento de los cuerpos hasta su disecación en tiras; o el castigo para el máximo —la idolatría— consistía en ser quemados y colgados de cabeza... Y así sucesivamente. Asimismo, el proyecto mural es iconográficamente fascinante porque pone en evidencia el grado de síntesis de los recursos visuales de ambas tradiciones: los escorzos y paisajes renacentistas conviven con la representación lateral precolombina y hasta con el mismo *Tlaltecubtli* mexicana. El *Mictlán* se llenó de las connotaciones morales del infierno, y el paraíso solar de *Huitzilopochtli* se transformó en el cielo de los guerreros cristianos. En lo *tequitqui*, las convergencias se explotaron al máximo y el sincretismo se encontraba presente a todos los niveles: en los materiales, técnicas, colores, formas y contenido de las obras.

El término indocristiano remite, pues, a representaciones visuales creadas por indígenas, bajo la supervisión directa de los mendicantes. Pese a los pocos ejemplares que han sobrevivido, es evidente que se trata de programas integrales y polisémicos, destinados a diferentes tipos de audiencia: los frailes, las noblezas y los *macebuales*. Por lo tanto, el uso de temas, formas y materiales europeos no puede confundirse con una “mala imitación”, así como de la introducción de elementos prehispánicos no se sigue que éstos hayan sido colocados ahí “clandestinamente”²³⁹: cada obra es fruto de un proceso de negociación entre los actores involucrados, leyéndose —en primer lugar— como una reivindicación del nuevo *altépetl* cristiano.

Para confirmar esto, a escasos kilómetros de Actopan, se localiza otro programa mural que muestra cómo el pasado no sólo no pudo demonizarse por completo, sino que fue revestido de connotaciones morales deseables para el presente indocristiano: el del templo de San Miguel Arcángel, en Ixmiquilpan. Al igual que el anterior, este conjunto conventual perteneció a la orden de los agustinos y comenzó a construirse al mismo tiempo, alrededor de la década de 1550. Ixmiquilpan era —desde tiempos prehispánicos— una zona fronteriza: habitada por otomíes, controlada por los mexicas y amenazada por los chichimecas, aguerrida tribu nómada que dominaba el norte del actual territorio nacional²⁴⁰.

Poco antes de la ejecución de la obra, se descubrieron ricos yacimientos argentíferos en Zacatecas, zona que —justamente— estaba controlada por los chichimecas. Para los españoles, era prioritario someterlos a como diera lugar. Al estar en la zona limítrofe entre Mesoamérica y Aridoamérica, Ixmiquilpan se convirtió en zona de guerra: los chichimecas eran los nuevos enemigos acérrimos del virreinato, de los frailes y viejos rivales de los pueblos sedentarios. Bajo este panorama histórico, los muros de la iglesia de San Miguel Arcángel —capitán del ejército de Dios— fueron decorados con pinturas que retratan una batalla entre un grupo de hombres armados (como caballeros coyote, águila y ocelote, portando *macuabuitl* y *chimalli*) contra otro bando, compuesto por seres humanos semidesnudos (con arco y flecha) y apoyados por monstruos como el centauro [figs. 3.11, 3.12].

El mural —fechado hacia 1570— remite iconográficamente a la tradición pictórica indígena y a la europea. Por un lado, es una suerte de gran códice, en el que las figuras se representaron lateralmente, con un fondo uniforme y ostentando símbolos eminentemente prehispánicos; por el otro, se ven grotescos y personajes mitológicos clásicos como Perseo y la Gorgona. Serge Gruzinski insiste en no leer el significado de la obra acercándola más a un extremo que al otro, sino en interpretarla como una forma de *mestizaje* visual²⁴¹: refiere, al mismo tiempo, a la guerra

²³⁹ Hipótesis que sostienen, tanto Reyes Valerio como Gruzinski: Considero que calificar la inclusión de elementos indígenas de “disfrazada” o “clandestina” no es sostenible por dos razones principales; primero, porque la construcción de un edificio conventual duraba varias décadas y segundo, puesto que asume que los mendicantes sabían poco de la cosmovisión indígena. Como se estableció en la sección anterior, compartían una misma visión demoniaca del pasado que los obligaba a conocer a fondo las antiguas creencias paganas para evitar que volvieran disfrazadas. Eran muy suspicaces de las prácticas indígenas.

²⁴⁰ Víctor Ballesteros. *La pintura mural del convento de Actopan*, México, UAEH, 1999.

²⁴¹ Serge Gruzinski. Op.cit. *El pensamiento...*, p. 146.

florida mexicana y a una *psychomachia* medieval. Efectivamente, es una lucha entre el bien y el mal, el vicio y la virtud, los nómadas y los sedentarios [fig. 3.12], pero —simultáneamente— evoca el sacrificio de cautivos en los templos prehispánicos (con el uso de recursos como los corazones humanos, el glifo *atl tlachinolli*, el jaguar o el águila) [fig.3.13].

Esta polisemia se comprueba con otro fragmento, en el que, tras un águila rampante flanqueada por dos jaguares, se observan verdolagas (que formaban parte del escudo de la localidad) superponiéndose sobre nopales: Ixmiquilpan era la nueva Tenochtitlán, y debía apoyar al movimiento diario del sol con el sacrificio de cautivos en el templo²⁴² [fig.3.13]. Es una batalla intensa, llena de ruido y movimiento: las vírgulas floridas remiten a cantos —¿o serán, acaso, gritos? —, mientras que, al emerger de los grutescos, los guerreros ocelote, águila y coyote parecen marchar por el muro entero, jalando a sus enemigos de los cabellos, decapitándolos o descuartizándolos con sus filosos macuáhuil [figs.3.11, 3.12]. El pasado demonizado era el nómada, no el mesoamericano.

Por otra parte, la inclusión de motivos grecolatinos puede ser indicador de que las élites de los *altépetl* no compartían la misma opinión sobre el pasado prehispánico que los frailes sostenían (o por lo menos, no totalmente). Como notó Gruzinski, los nobles indígenas —a través de los libros disponibles en los conventos— sabían que en Europa el recuerdo de los días romanos se había convertido en un eje central del proyecto del *quattrocento*: de hecho, por eso se le conoce también como renacimiento. Así, “el culto de la antigüedad clásica demostraba que un pasado indiscutiblemente pagano podía poseer un estatuto prestigioso y un valor ejemplar”²⁴³. Pero éste no podía revivir de la misma forma que antes: tenía que transformarse en fábula, en mito o alegoría. Los murales de Ixmiquilpan denotan que los otomíes veían su origen prehispánico como fuente de dignidad y heroísmo: no son demonios, son “caballeros cristianos” (o, mejor dicho, indocristianos) luchando contra las fuerzas del mal.

En la opinión de Gruzinski, la introducción de elementos como Perseo, el Centauro y la Gorgona tenía el propósito de evitar cualquier tipo de sospechas respecto al significado principal (el antiguo): “el Ovidio indianizado sería por tanto una especie de trampa, o un disfraz destinado, por una parte, a disimular mensajes amerindios y, por otra, a hacer olvidar que la imagen prehispánica no es una aparición en el sentido europeo del término, sino una presencia física producida por los pintores tlacuilos”²⁴⁴. En la de Arturo Vergara, el programa mural en conjunto tenía la función primaria de ser una “exaltación de la guerra”: era “propaganda” destinada a que los otomíes participaran en la lucha contra los chichimecas, tanto la iniciada por las autoridades virreinales para controlar la zona platera, como la de los frailes, empeñados en combatir la idolatría²⁴⁵.

²⁴² *Ibíd.*, p. 148.

²⁴³ *Ibíd.*, p. 174.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 166.

²⁴⁵ Arturo Vergara Hernández. *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan, ¿evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?*, México, UAEH, 2010, p. 183.



3.11 Guerrero coyote emergiendo de una flor y jalando a un enemigo desnudo de los cabellos. Friso del mural de Ixmiquilpan, Iglesia de San Miguel Arcángel. Fuente: El BlogChinaco



3.12 Guerrero ocelote sosteniendo la cabeza de un enemigo decapitado, mientras toma la mano de otro personaje (borrado). Nótese que está gritando y que, a sus espaldas, un centauro está a punto de atacarlo con arco y flecha. Friso del mural de Ixmiquilpan, Iglesia de San Miguel Arcángel. Fuente: El BlogChinaco



3.13 Águila triunfante gritando, flanqueada por dos jaguares con penacho y posada sobre lo que parece una planta de verdolaga, mientras se observan nopales detrás de la escena. Mural de Ixmiquilpan, Iglesia de San Miguel Arcángel.
Fuente: El BlogChinaco

Aunque éste no es lugar para determinar hasta qué grado las anteriores hipótesis son correctas, lo cierto es que los frailes y las noblezas indígenas concertaban la forma y contenido de cada obra antes de su realización: aquí no hubo un “diálogo” entre dos culturas, sino —en todo caso— una *negociación* por incluir los elementos afines con la idiosincrasia e intereses españoles y las élites locales. Todo aquello que no era compatible con el cristianismo fue condenado a la *extinción*. Los *pipiltin* fueron tomados en cuenta mientras se establecía el orden; pero una vez sólido, el proyecto conjunto de conquistadores, mendicantes y noblezas indígenas fue desplazado por el de la monarquía y el clero secular. Las epidemias, la retasación del tributo y el repartimiento comenzaron a desestructurar el orden del *altépetl* desde la década de 1560.

En consecuencia, como insiste Enrique Florescano, en el siglo XVI cada quien escribió su propia historia, tratando de asegurar su posición en el naciente orden colonial²⁴⁶: mientras los conquistadores, como Cortés en sus *Cartas de relación*, trataron de justificar la violencia de la conquista y los mendicantes legitimaron la colonia en términos de convertir a los “naturales” en “hijos de Dios”, las élites indígenas tampoco se quedaron atrás. Además de los programas murales, la creación “Títulos primordiales” atendió a la necesidad de defender su identidad, así como los territorios ocupados y los privilegios dados por la Corona: son historia por y para el *altépetl*, que —hasta la fecha— suelen seguirse usando como documentos probatorios de posesión y como fuente de pertenencia para las nuevas generaciones.

²⁴⁶ Enrique Florescano. *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002., p. 167-268.

Para Gruzinski, estos “Títulos primordiales” se caracterizaban por ser *falsificaciones*²⁴⁷. Primero, porque eran documentos análogos a los títulos de propiedad emitidos por las autoridades virreinales y segundo, porque fueron creados mucho después de las fechas que documentan. Los indígenas utilizaron su pasado remoto como arma en la lucha contra la expropiación de sus tierras: por esta razón solían estar escritos en sus lenguas y, cuando incluían recursos gráficos, conservaban formas de representación prehispánicas (como el uso de topónimos y la forma de dibujar elementos naturales). Tenían que parecer antiguos. Incluso en el de Cuijingo se dice “este escrito no es nuevo ni hecho ayer acá como dicen porque desde inmemorial tiempo a esta parte está hecho”²⁴⁸. Estos papeles buscaban construir una memoria propia del altépetl, transmitida de los viejos a los jóvenes en el total “secreto”: son textos sagrados. No se le muestran a nadie ajeno.

Concluyendo esta panorámica por el siglo XVI, la Corona española no vio con buenos ojos que tanto encomenderos, como frailes y los mismos indígenas siguieran recordando los días prehispánicos. Cuando Felipe II se enteró de la colección de documentos indígenas recopilada por Bernardino de Sahagún, le ordenó al virrey Enríquez en 1577 que “con mucho cuidado y diligencia procuréis haber estos libros y sin que dellos quede original ni traslado alguno, los enviéis a buen recaudo en la primera ocasión a nuestro Consejo de Indias, para que en él se vean; y estaréis advertido de que por ninguna manera persona alguna escriba cosas que toquen a supersticiones y manera de vivir que estos indios tenían, en ninguna lengua”²⁴⁹.

Desde este momento, se prohibió *legalmente* toda forma de recolección de datos o materiales sobre el pasado prehispánico, en cualquier lengua. Lo que este recorrido histórico muestra es que, a pesar de que el legado prehispánico fue condenado oficialmente a la extinción, los símbolos elementales de la tradición mesoamericana siguieron vivos en la memoria colectiva a través de su refuncionalización católica. El recuerdo no se modifica por decreto: El glifo de los cuatro rumbos del universo se convirtió en la cruz cristiana y la madre tierra (*Tonantzin*, entre los nahuas) en la Virgen de Guadalupe. Al final del día, una de las convergencias más sólidas entre ambas sociedades era su gran fervor religioso: de ahí que éste seguiría cumpliendo la función de integrar un nuevo mundo tan jerarquizado, tanto económica como racialmente. Criollos, indígenas, peninsulares y demás castas eran hijos de Dios por igual. No se puede entender el periodo colonial y el razonamiento político independentista sin tomar este factor en cuenta.

²⁴⁷ Citado en Serge Gruzinski. Op.cit. *La colonización...*, p. 104.

²⁴⁸ *Ibid*, p, 107.

²⁴⁹ Cédula del rey Felipe II al virrey de la Nueva España, citada en: Enrique Florescano. *El patrimonio nacional de México*, México, CONACULTA-FCE, 1997, tomo 2, p. 148. Para Lafaye, este decreto era muestra del “bien fundado” temor de las autoridades metropolitanas, a quienes les preocupaba que de la reivindicación del pasado indígena surgieran teorías separatistas (como se verá más adelante que sucedió con Santo Tomás-Quetzalcóatl): Jaques Lafaye. Op.cit. *Quetzalcóatl y Guadalupe...*, p. 257.

El criollismo: la patria y su conciencia del pasado

La idea de *patria*, mucho más temprana que la de nación, se fundó sobre el recuerdo del pasado mesoamericano y en especial del “imperio” mexica, grandioso constructor de la Ciudad de México y sus “dos piedras”, la *Coatlicue* y el “Calendario azteca”. Los criollos del siglo XVII, a través de la pintura y la literatura, mostraron sus sentimientos de pertenencia al territorio y afirmaron descender de una raza gloriosa, capaz de construir una civilización igual o mejor que la hispánica. Pese a las diferencias raciales y sociales entre criollos, mestizos e indígenas, todos tenían en común tres cosas: eran herederos de Tenochtitlán, hijos de la Virgen de Guadalupe y enemigos de los “gachupines”. Siendo así, ¿para qué necesitaban del rey de España si por sus venas corría la misma sangre de Cuauhtémoc o la sabiduría de Nezahualcóyotl?

Sin embargo, antes de llegar a esta conclusión, es preciso analizar someramente el proceso de construcción de la conciencia criolla, condición de posibilidad para la búsqueda de la independencia: en esta labor de autodescubrimiento del *ser mexicano* (rechazando el título colonial), el discurso católico, el político y la narración de los eventos del pasado fueron de la mano. La primera observación, trillada pero esencial, es que los criollos eran tratados como plato de segunda mesa en su propia casa, siendo los “herederos desposeídos” de los encomenderos. De ahí que construyeran un imaginario que exaltaba lo exuberante del territorio: la flora, fauna, geografía y folklore, cargado siempre de una cornucopia de colores. De tal forma, “era, pues, el conocimiento del país y, sobre todo, la adhesión a la ética colonial de la sociedad criolla lo que definía al criollo, más que el lugar de su nacimiento”²⁵⁰.



3. 14 Alegoría de América en la Iconología de Cesare Ripa (Padua, 1612). Fuente: Diario de la cámara oscura

3. 15 Anónimo novohispano. “Alegoría de México”, óleo sobre tela, siglo XIX. Fuente: MUNAL.

²⁵⁰ Jacques Lafaye. Op.cit. *Quetzalcóatl y Guadalupe...* p. 42.

Este rechazo al estatus colonial también se aprecia visualmente: Contra la clásica alegoría de América —tal y como fue publicada en la *Iconología* (1593) de Cesare Ripa— como una figura femenina, desnuda, salvaje, morena, con penacho en la cabeza, flechas en la mano, pisando una cabeza humana y acompañada por un lagarto [fig. 3.14], los criollos pintaron una mujer indígena, atractiva, vestida, ricamente ataviada y que hacía gala de la abundancia de estas tierras un siglo después [fig. 3.15]. Ella no era ninguna bárbara sino la “Madre Patria”, origen y destino de los mexicanos: todos sus hijos eran mestizos por antonomasia (desde la perspectiva criolla, por supuesto).

Cabe aclarar que cuando hablaban de la “Madre patria”, los criollos no se estaban refiriendo a la península ibérica, ni a la Nueva España como una mera parte del reino, sino como “algo que vale por sí mismo”. Siguiendo a Severo Martínez y su magno estudio sobre el caso guatemalteco, la idea misma de patria está ligada con la de *patrimonio*, su base material²⁵¹: el panegírico del territorio tenía como fin la reivindicación de la “herencia de conquista”, cuyos privilegios disminuían con el paso del tiempo para los sucesores de los encomenderos. Dicho de otra forma, responden a la posición aventajada pero incómoda en que se encontraban los criollos: si bien por un lado eran dominantes y explotadores frente a las castas, por el otro, eran dominados por las autoridades hispánicas, aunque no explotados²⁵².

Por lo tanto, la “patria del criollo” podría ser caracterizada como un *paisaje*: efectivamente sus manifestaciones brindaban una descripción “objetiva” de la naturaleza y el pasado del territorio, pero estaban —fundamentalmente— “teñidas de subjetividad”²⁵³, llenas de pequeños detalles que demuestran el amor y el arraigo sentido por el sitio de nacimiento. Para Martínez Peláez, este peculiar acercamiento a la geografía es “reflejo” de la posición material del grupo en cuestión, implicando “distancia, elevación, horizonte” y no un acercamiento cotidiano con los aspectos hirientes y agotadores del campo: es, explícitamente, la perspectiva de un grupo dominante. En sus palabras, “cuanto más milagrosa aparece la tierra, más se esfuma el mérito de quienes la trabajan. Éste es, sin lugar a dudas, uno de los motivos hondos —motivos de clase— por los que al criollo la patria se le vuelve paisaje”²⁵⁴.

En el nivel discursivo, la historia fue el fundamento del patriotismo criollo que, con el tiempo se transformaría en la retórica del nacionalismo mexicano. Para David Brading, este programa se caracterizaría por: exaltar el pasado azteca, descalificar la violenta conquista, una fuerte xenofobia contra los “gachupines” (peninsulares) y el fervor guadalupano. Se trataba, pues, de una conciencia religiosa y no nacional *per se*: En resumidos términos, buscaba unir a toda la población en un “estandarte mexicano común contra España, sin despertar ningún conflicto étnico o social”²⁵⁵. Pero, para lograrlo, había que atacar antes al orden colonial desde sus mismísimos cimientos: necesitaban demostrar que el pasado prehispánico no había sido demoniaco.

²⁵¹ Severo Martínez Peláez. *La patria del criollo*, México, FCE, 2012, p. 40.

²⁵² *Ibid.*, p. 35.

²⁵³ *Ibid.*, p.117.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 124.

²⁵⁵ David Brading. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 2000, p. 16.

Historia antigua de México (1780)

En Europa, durante las décadas de 1750 y 1780, se descalificaba sistemáticamente la naturaleza americana: se afirmó que todo lo que se desarrollaba en este continente era inferior a la propio del “viejo mundo”, fueran animales, plantas, personas y hasta sociedades. Contra estas teorías, entre las que destacaba la del filósofo alemán Corneille de Pauw, los criollos novohispanos salieron a defender su honra, argumentando la abundancia de su territorio y sus capacidades para gobernarlo. Una de las más elocuentes apologías es la *Historia antigua de México (1780)*²⁵⁶ de Francisco Xavier Clavijero, jesuita quien —tras de la expulsión de su orden de los territorios españoles en 1767— se exilió en Italia, donde escribió el primer retrato sistemático (histórico, pues) del pasado prehispánico.

De hecho, el título completo de la obra es: *Historia antigua de México sacada de los mejores historiadores españoles y de manuscritos y de las pinturas antiguas de los indios dividida en diez libros: adornada con mapas y estampas e ilustrada con disertaciones sobre la tierra, los animales y los habitantes de México*. Aunque largo, es bastante indicativo de sus fuentes, contenido y formato de presentación: basándose en códices y narraciones del siglo XVI, Clavijero narró el pasado de los pueblos prehispánicos del altiplano central en dos volúmenes, confrontando los textos indígenas con los europeos y tratando de encontrar “la verdad”. Entre líneas, incluyó disertaciones para responder a las agresiones de Corneille de Pauw y sus seguidores, acompañándose de veinte detalladas láminas para demostrar su punto.

El texto inicia auto-describiéndose como “una historia de México escrita por un mexicano”, entregada como muestra de su “sincerísimo amor a la patria”²⁵⁷. Es considerada una obra inaugural porque es la primera en analizar el pasado antiguo a la luz de la razón y en combatir su imagen demoniaca, constituyendo —en la opinión de Enrique Florescano— una verdadera “declaración de independencia intelectual”²⁵⁸. Francisco Xavier Clavijero evocó la memoria de los días prehispánicos para demostrar que en el continente americano también nacieron, florecieron y perecieron civilizaciones gloriosas: su *Historia antigua de México* era la historia de los pueblos del Anáhuac [fig.3.20], cuyos triunfos y tribulaciones recordaban directamente a la “joven Roma”.

Desde la mirada ilustrada, el texto ofrece una visión humanista de los pueblos del posclásico: la narración ya no está mezclada con juicios sobre la idolatría, sino que cuenta la historia del Anáhuac en su propio contexto (geográfico, animal y vegetal) y desde las biografías que marcaron su destino. El mundo prehispánico ha dejado de explicarse como autoría del demonio y es pensado como obra de seres humanos, de carne y hueso, que —como cualquiera— tienen un lado “bueno” y uno “malo”. En el fondo, es una narración que comienza en el género épico y termina en el trágico, contándonos cómo los mexicas cayeron por el “dolo del enemigo” y la

²⁵⁶ Francisco Xavier Clavijero. *Historia antigua de México*, México, Departamento editorial de la dirección general de Bellas Artes, 1917.

²⁵⁷ Francisco Xavier Clavijero. Op.cit. *Historia antigua...*, tomo 1, p.1.

²⁵⁸ Enrique Florescano. Op.cit. *Historia de las historias...*, p. 277,

“cobardía de un mal soberano”, arrastrando consigo al resto de los mesoamericanos, quienes se aliaron a Cortés “no advirtiendo que con sus mismas armas había forjado las cadenas que habían de oprimir su libertad y que la ruina de aquel imperio sería el abatimiento de las demás naciones”²⁵⁹.

A diferencia de las caracterizaciones de los mendicantes del siglo XVI, en la del jesuita criollo lo sobrenatural explicaba —únicamente— el origen y ocaso del mundo prehispánico, relatando el transcurso desde una perspectiva “natural”²⁶⁰: como establecían las Sagradas Escrituras y confirmaban las “pinturas” indígenas, la población llegó al continente con el diluvio universal. Su fin fue, como el principio, obra divina: la conquista era venganza del creador, “castigando Dios, en la miserable potestad de aquellos pueblos, la injusticia, la crueldad y la superstición de sus antepasados: ¡horrible ejemplo de justicia divina y de la inestabilidad de los reinos de la tierra!”²⁶¹. Hernán Cortés no era más que un “instrumento” de este plan maestro. Aún no había ninguna “leyenda negra”, pero faltaba poco.

De tal modo, la razón iluminó lo que antaño fue explicado por la “ceguera” y la “ignorancia” del verdadero Dios. Francisco Xavier Clavijero otorgó medios y fines heroicos a acciones que habían sido tachadas de cobardes; e incluso en aquellas que se explicaron por el “miedo” o la “inclinación personal” (como el recibimiento de los españoles por Moctezuma II), los protagonistas son siempre hombres de juicio y no marionetas del Diablo. La historia prehispánica estaría ahora rebosante de sentido y significado, conexión dada por el autor al atribuir la forma de pensar común a todos los hombres para entender por qué los grandes personajes hicieron lo que hicieron en situaciones complicadas.

Por lo tanto, el autor se colocó desde un punto de vista universal para confrontar la *Historia antigua de México* con las acusaciones de C. de Pauw: la razón era un criterio común a ambas partes, enfrentándose pues el criollo con los intelectuales europeos “de igual a igual”, recurriendo a la refutación *ad hominem*²⁶². En este debate, arguyó que la comparación hecha con los parámetros del “viejo mundo” no era válida: podría hacerse de la manera inversa, y el resultado sería distinto. Clavijero concluyó que una realidad no puede medirse con la vara de la otra, puesto que las dos son diferentes: cada verdad depende de su propio contexto, sosteniendo un relativismo más geográfico que social. En sus propias palabras...

Nuestro mundo, responderá el americano, que vosotros llamáis nuevo porque ahora tres siglos no era conocido todavía de vosotros, es tan antiguo como vuestro mundo, y nuestros animales son igualmente coetáneos de los vuestros. Ni éstos tienen alguna obligación de conformarse con vuestros animales, ni nosotros tenemos la culpa de que las especies de los nuestros hayan sido ignoradas por vuestros naturalistas o confundidas por la escasez de sus luces. Y así, son irregulares vuestras avestruces porque no se conforman con las nuestras, o al menos las nuestras no deben decirse irregulares porque no se conforman con las vuestras²⁶³.

²⁵⁹ Francisco Xavier Clavijero, citado en Luis Villoro. Op.cit. *Los grandes momentos...*, p. 117.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 121.

²⁶¹ Francisco Xavier Clavijero. Op.cit. *Historia antigua...*, tomo 2, p. 204.

²⁶² Luis Villoro. Op.cit. *Los grandes momentos...*, p. 106.

²⁶³ Francisco Xavier Clavijero, citado en Luis Villoro. Op.cit. *Los grandes momentos...*, p. 105.

Si esto era cierto con los avestruces, también lo sería con las culturas. No creía válido medir a los pueblos prehispánicos con la balanza de los occidentales del siglo XVII. En todo caso, Clavijero consideraba conveniente relacionarlos con sociedades con el mismo “grado de evolución”, como los griegos, romanos o asiáticos, llegando a la conclusión de que los mexicanos fueron —en muchos aspectos— mejores que los europeos: “el estado de cultura en que los españoles hallaron a los mexicanos excede, en gran manera al de los mismos españoles, cuando fueron conocidos por los griegos, los romanos, los galos, los germanos y los bretones.”²⁶⁴

En suma, pese a poseer una mirada ilustrada, la obra de Clavijero difería de la visión europea, tanto del científico como del mendicante. Los primeros descalificaban la naturaleza americana por sus prejuicios políticos y los otros, empecinados en ver al demonio, terminaron deformando la imagen original del mundo prehispánico. Decía que “las pasiones y las preocupaciones de unos, y la ignorancia y la falta de reflexión de otros, les han hecho emplear colores muy diferentes de los naturales”²⁶⁵. Su estudio, por el contrario, tenía el objetivo principal de restituirlos: el pasado fue analizado desde una perspectiva más objetiva, que no hablaba “ni a favor, ni en contra” de los indígenas. Afirmaba que escribió el texto como “enemigo declarado de todo engaño, mentira y afectación, siempre he creído que la verdad nunca es más hermosa que cuando se presenta en su primitiva desnudez”²⁶⁶. Literalmente...

Lo que voy a decir se funda en un estudio serio y prolijo de la historia de aquellas naciones, en un trato íntimo de muchos años con ellas y en las más atentas observaciones sobre su actual condición, hechas por mí y por otras personas imparciales. No hay motivo alguno que pueda inclinarme en favor o en contra de aquellas gentes. Ni las relaciones de compatriota me inducirán a lisonjearlos, ni el amor a la nación a que pertenezco, ni el celo por el honor de sus individuos, son capaces de empeñarme en denigrarlos: así que, diré clara y sinceramente lo bueno y lo malo que en ellos he conocido²⁶⁷.

Estos supuestos textuales se confirman iconográficamente: La *Historia antigua* de Clavijero fue ilustrada con veinte estampas, que muestran desde la flora, fauna y geografía del Anáhuac hasta su escritura, gobernantes, arquitectura y principales costumbres. Al principio, el autor también advirtió que los gráficos están basados en las mismas fuentes que el documento escrito, siendo igualmente confrontadas con las “pinturas” y las descripciones del siglo XVI. Deseaba que éstas fueran tan rigurosas como fuera posible en aquella época, apelando menos a la imaginación y más a los hechos: “todas las otras figuras se han trazado según lo que yo he visto, y lo que cuentan los historiadores antiguos”²⁶⁸.

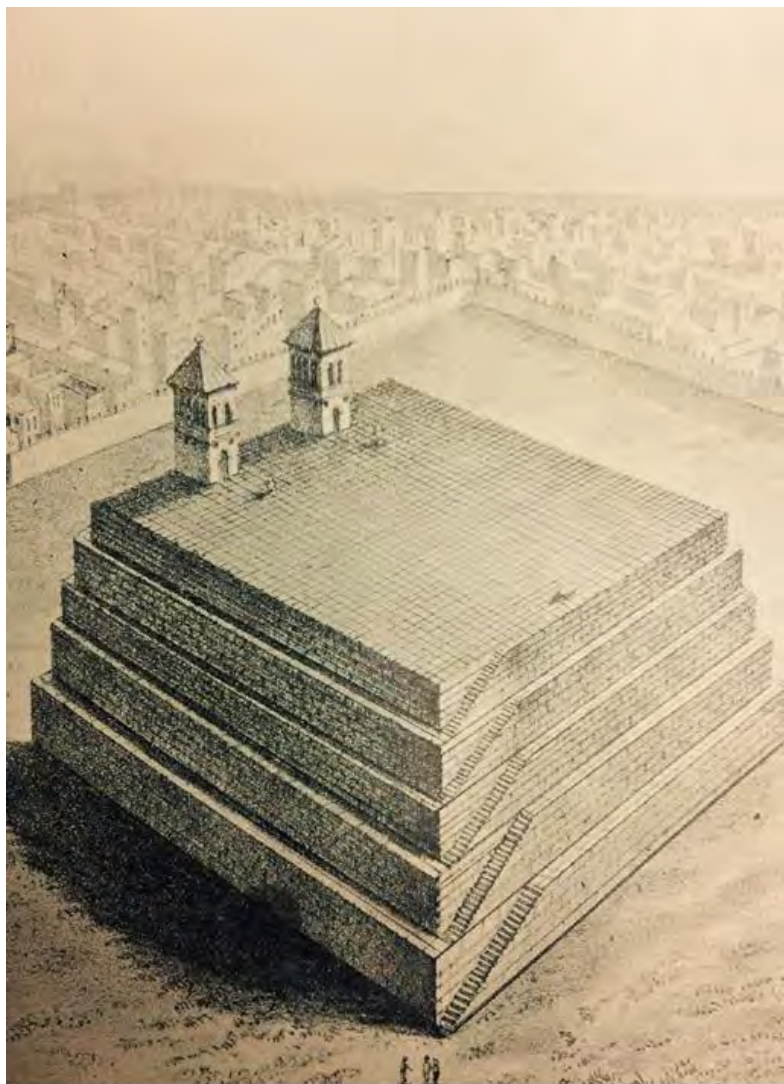
²⁶⁴ Francisco Xavier Clavijero. Op.cit. *Historia antigua...*, tomo 1, p. 89.

²⁶⁵ *Ibíd.*, p. 88.

²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 7.

²⁶⁷ *Ídem.*

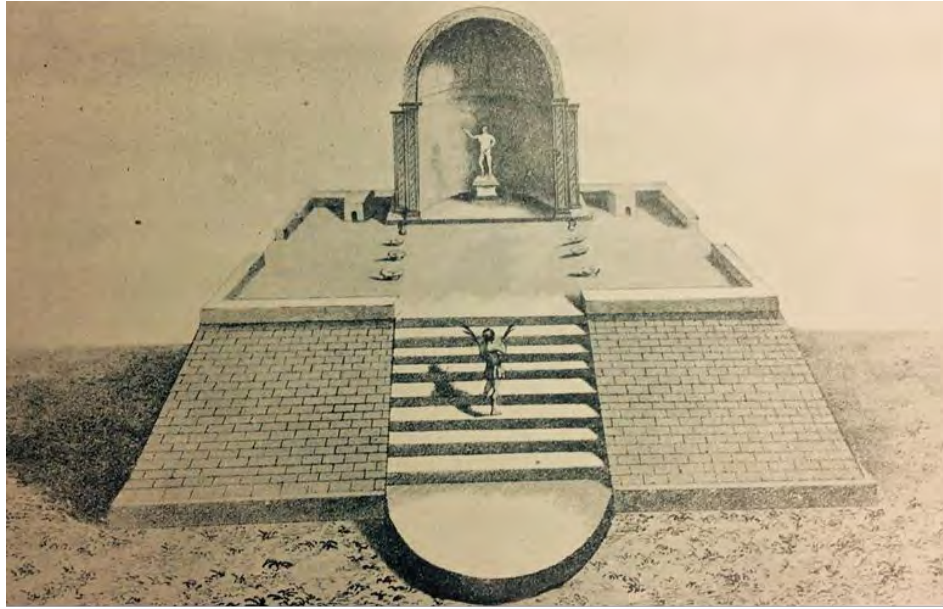
²⁶⁸ *Ibíd.*, p. 8



3.16 El templo mayor de Tenochtitlán en la *Historia antigua de México de Clavijero* (México, 1913).

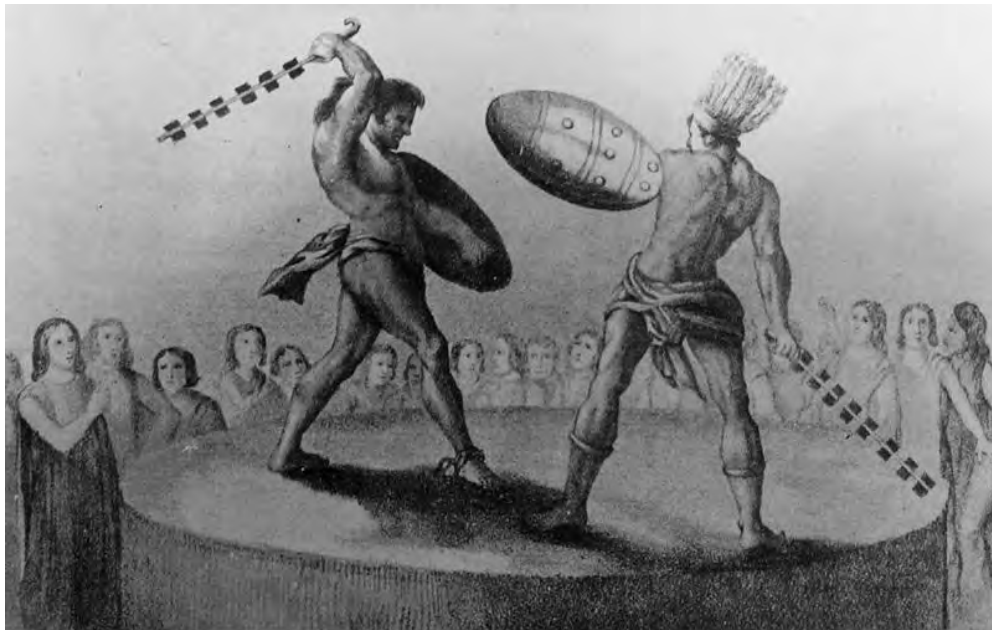
La estampa del Templo mayor de Tenochtitlán fue en la que más invirtió tiempo y esfuerzos [fig.3.16]. Ante la falta de datos arqueológicos, Clavijero se basó en una imagen proporcionada por un “conquistador anónimo” y la corrigió con las medidas brindadas por las crónicas de la época: “daré lo más verosímil que he podido sacar de la confrontación de cuatro testigos oculares, omitiendo lo dudoso, para no sobrecargar la imaginación con datos inútiles”²⁶⁹. Aunque hoy se tiene una idea clara de cómo lució en realidad, los criollos del siglo XVIII lo imaginaban como una construcción monolítica, con un basamento que recuerda a los babilónicos y un santuario que todavía luce bastante europeo: Parece una gigante mole cuadrada, con una sola serie de escaleras que rodean el edificio, y coronada por dos torres con puertas y ventanas.

²⁶⁹ *Ibíd.*, p. 265.



3. 17 Templo mexica en la *Historia antigua de México* de Clavijero (México, 1913).

En otras, se aprecia que para Clavijero los mexicanos prehispánicos eran el nuevo clásico americano. En la segunda ilustración de un templo, la construcción está coronada por un altar con bóveda de cuarto de esfera, sostenida por columnas griegas y protegiendo una estatua cuya pose remite a las de Julio César, mientras una figura humana sube las escaleras con dos ramas en la mano [fig.3.17]. En la correspondiente al “sacrificio gladiatorio” (título que, automáticamente, remite a las escenas que sucedían en el Coliseo romano) se observan dos feroces guerreros, enfrentándose con taparrabos, escudo y macuáhuatl, siendo contemplados por un grupo de mujeres absortas —con un aspecto nada indígena, por cierto [fig.3.18].



3. 18 Sacrificio gladiatorio en la *Historia antigua de México* de Clavijero (México, 1913).

No obstante, el cambio de perspectiva es más notable cuando trata el tema del sacrificio humano, tan delicado para la visión occidental y uno de los principales argumentos para la demonización del pasado: Clavijero dejó la noción satánica atrás y se inclinó por usar la palabra “superstición”. La diferencia no es menor. El nuevo término implicaría que el problema estaba relacionado con una forma no racional de pensar, y no tanto con las intervenciones del ingenioso diablo de Sahagún, que con su astucia contaminó la totalidad de la vida indígena (aunque tampoco descartó que hubiera intervenido en algunos aspectos y seguiría calificando a sus deidades de “falsas”). Lo primero que el autor recuerda es que no era una práctica exclusiva del Anáhuac, sino propia de civilizaciones con el mismo grado de desarrollo. El panteón romano no era más moral que el mexica, ni sus ritos menos sanguinarios. Literalmente...

Su particular apego a las prácticas externas de la religión, degenera fácilmente en superstición, como sucede a todos los hombres ignorantes, en cualquiera parte del mundo que hayan nacido; mas su pretendida propensión a la idolatría, es una quimera formada en la desarreglada fantasía de algunos necios. El ejemplo de algunos habitantes de los montes no basta para infamar a una nación entera (...) Por lo demás, no puede negarse que los mexicanos modernos se diferencian bajo muchos aspectos de los antiguos; como es indudable que los griegos modernos no se parecen a los que florecieron en tiempo de Platón y de Pericles. En los ánimos de los antiguos indios había más fuego y hacían más impresión las ideas de honor. Eran más intrépidos, más ágiles, más industriosos y más activos que los modernos; pero mucho más supersticiosos y excesivamente crueles²⁷⁰.



3.19 Sacrificio humano en la *Historia antigua de México* de Clavijero (México, 1913).

²⁷⁰ *Ibíd.*, pp. 91-92.

La lámina que ilustra el sacrificio humano también es más humana y menos gráfica que la de Sahagún (en la medida de lo posible, claro está) [fig. 3.19]: Mientras la imagen del *Códice florentino* enfatizaba en el dramático rojo de la sangre que desciende por los escalones del templo visto a lo lejos, Clavijero mostró la escena de cerca, cubriendo el rostro de la víctima y dibujando únicamente al sacerdote principal sosteniendo el corazón, que apenas derrama unas cuantas gotas. Los rostros no son severos, sino que aparentan extravío y confusión, no maldad. Para el autor de *Historia antigua de México*, “fuese en efecto orden del demonio, o lo que es más verosímil, cruel invención de aquellos barbaros sacerdotes, lo cierto es que el plan se ejecutó puntualmente”²⁷¹. La ilustración confirma que el jesuita se dedicó a plasmar “la divinidad vista tal y como el indio la siente”²⁷².

Por tanto, si el delito de los pueblos del Anáhuac no fue la idolatría, sino la superstición, la solución no era tan difícil después de todo: consistía, en una palabra, en educación. Había que iluminar a los indígenas con los favores de la razón, y la experiencia confirmaba que aprendían rápido. De tal manera, si bien el autor no rompió totalmente con la interpretación de los frailes del siglo XVI, sí criticó su paranoia de hallar a Satán en todos los aspectos de la vida indígena: no por destruir los ídolos, se extinguía la idolatría. Ellos debieron haber conservado algo, ya que sus vestigios materiales eran huellas de grandes civilizaciones que merecían ser recordadas por la eternidad. De hecho, Clavijero fue el primero en proponer la creación de un espacio especial para conservar...

los restos de la antigüedad de nuestra patria, formando en el mismo magnífico edificio de la Universidad un no menos vital que curioso museo en donde se recojan las estatuas antiguas que se conservan o las que se descubran en las excavaciones, las armas, las obras de mosaico y otras antiguallas de esta naturaleza, las pinturas mexicanas de todas clases que andan esparcidas por varias partes y sobre todo los manuscritos, así como los de los misioneros y otros antiguos españoles como de los mismos indios²⁷³.

Concluyendo, la *Historia antigua de México* de Clavijero es uno de los mejores ejemplos de cómo, durante el siglo XVIII, “el indio revive, pero como simple presentación de posibilidades ajenas: las del criollo”²⁷⁴. Para justificar el derecho a dirigir su “patria”, ellos debieron aferrarse a algo que no tuvieran en común con los peninsulares (aunque tampoco era propiamente suyo, de cualquier forma): el pasado prehispánico. Al verlo como el nuevo clásico, se instituyó como un ideal normativo. Los héroes indígenas eran un cúmulo de altas virtudes; la fortaleza de Tlahuicole, la sabiduría de Netzahualcóyotl o la valentía de Moctezuma I fueron modelos a seguir por los americanos ilustrados. Para Luis Villoro, este cambio de perspectiva sacó a la fuerza al maldoso diablillo e iluminó los días mesoamericanos con “sus colores” originales: después de todo, ya estaban lo suficientemente lejanos como para ser percibidos como una amenaza.

²⁷¹ *Ibíd.*, p. 135.

²⁷² Luis Villoro. *Op.cit. Los grandes momentos...*, p. 132.

²⁷³ Francisco Xavier Clavijero. *Op.cit. Historia antigua...*, tomo 1, p. 4.

²⁷⁴ Luis Villoro. *Op.cit. Los grandes momentos...*, p. 144.



3. 20 Mapa del “Anáhuac o Imperio mexicano” en la *Historia antigua de México* de Clavijero (México, 1913).

Pero si ahora puedo reivindicar el pasado es sólo porque de cercano se convierte en lejano, de vivo y operante en yerto e ineficaz. En este segundo momento, lo indígena cambiará de signo: de negativo se volverá positivo, y el trueque se habrá logrado gracias a un purificador alejamiento.²⁷⁵

Primeras expediciones y “las dos piedras”

Otros testimonios de que la imagen satánica del pasado se desvaneció en el siglo XVIII fueron las primeras colecciones de antigüedades, entre las que destacaba la de Lorenzo Boturini, quien atesoró —principalmente— códices y evidencias pictográficas prehispánicas. En sus palabras, sus preciados objetos tenían “tanta excelencia de cosas sublimes que me atrevo a decir que no sólo puede competir esta historia con las más célebres del orbe, sino excederlas”²⁷⁶. Por primera vez, las reliquias precortesianas dejaron de ser clasificadas como “curiosidades” u objetos paganos que merecían ser destruidos o enterrados, y comenzaron a ser valorados como testimonios invaluable de un mundo extinto.

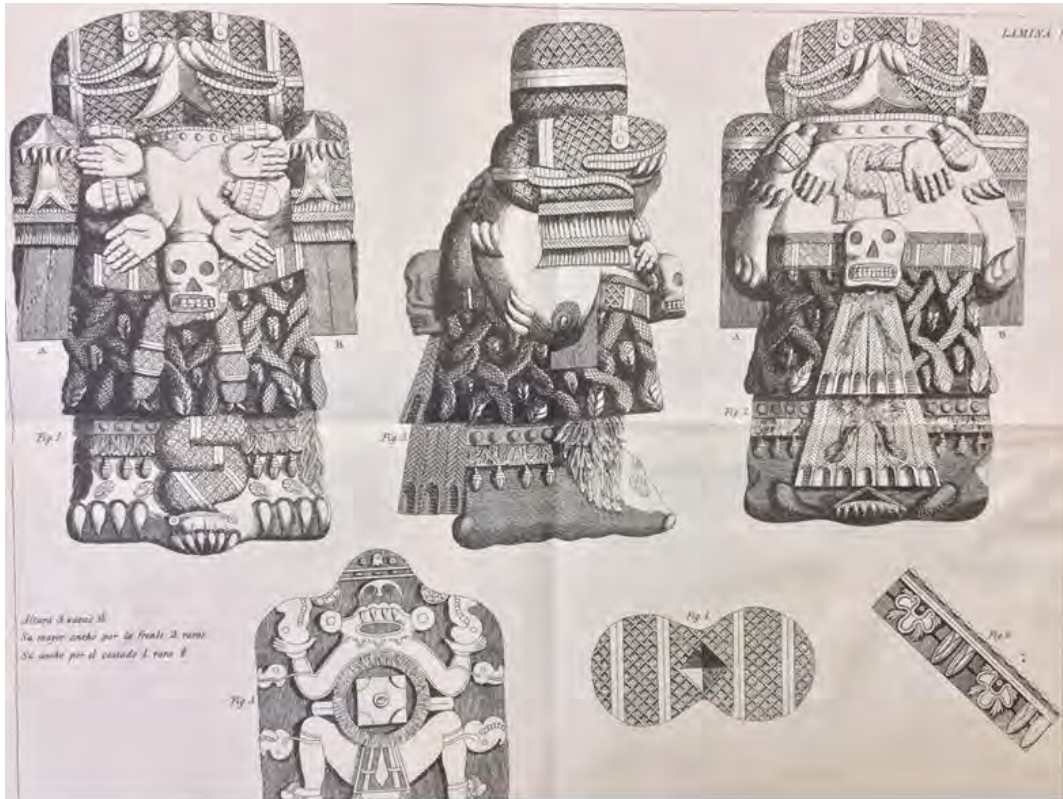
Entre 1780 y 1810, los criollos vivieron una fiebre por indagar los testimonios materiales del pasado indígena, no sólo conformando colecciones particulares sino adentrándose a los rincones más recónditos del territorio para rescatar los edificios prehispánicos que la naturaleza había reclamado para sí con el paso de los siglos. Esta búsqueda contó con el apoyo de las autoridades ilustradas de la península ibérica, los Borbones²⁷⁷: fue Carlos III quien patrocinó la primera expedición a Palenque en 1773 y ante los prometedores resultados, Carlos IV envió a Guillermo Dupaix y Luciano Castañeda en 1805. No obstante, la primera publicación ilustrada fue la de José Antonio Alzate, dedicada al Tajín, en 1791²⁷⁸.

²⁷⁵ *Ibíd.*, p. 139.

²⁷⁶ Lorenzo Boturini citado en Enrique Florescano. *Op.cit. Historia de las historias...*, p. 275.

²⁷⁷ Enrique Florescano. *Op.cit. El patrimonio nacional...*, tomo 2, p. 152.

²⁷⁸ Enrique Florescano. *Op.cit. Historia de las historias...*, pp. 278-280.



3.21 Coatlicue en la *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras* de Antonio de León y Gama (México, 1832).

Empero, el furor por los nuevos hallazgos se vivió con mayor intensidad en la Ciudad de México. Con las remodelaciones a la plaza mayor hechas en 1790, salieron a la luz dos magníficos monolitos mexicas: la Piedra del Sol [fig.3.22] y la Coatlicue [fig.3.21]²⁷⁹, siendo colocadas en un muro de la Catedral y en la Real y Pontificia Universidad, respectivamente. Este descubrimiento causó tanta conmoción que —como se verá más adelante— intelectuales como Fray Servando Teresa de Mier encontraron en el primero la muestra concluyente de una evangelización previa a la conquista y los indígenas acudían todas las noches a visitar a la segunda [fig.3.21], “teniendo en las manos velas encendidas o algunas de las varias ofrendas que sus mayores acostumbraban presentar a los ídolos. Y este hecho, observado después con mucho cuidado por personas graves y doctas (...) obligó a tomar (...) la resolución de meter nuevamente dentro del suelo la expresada estatua”²⁸⁰.

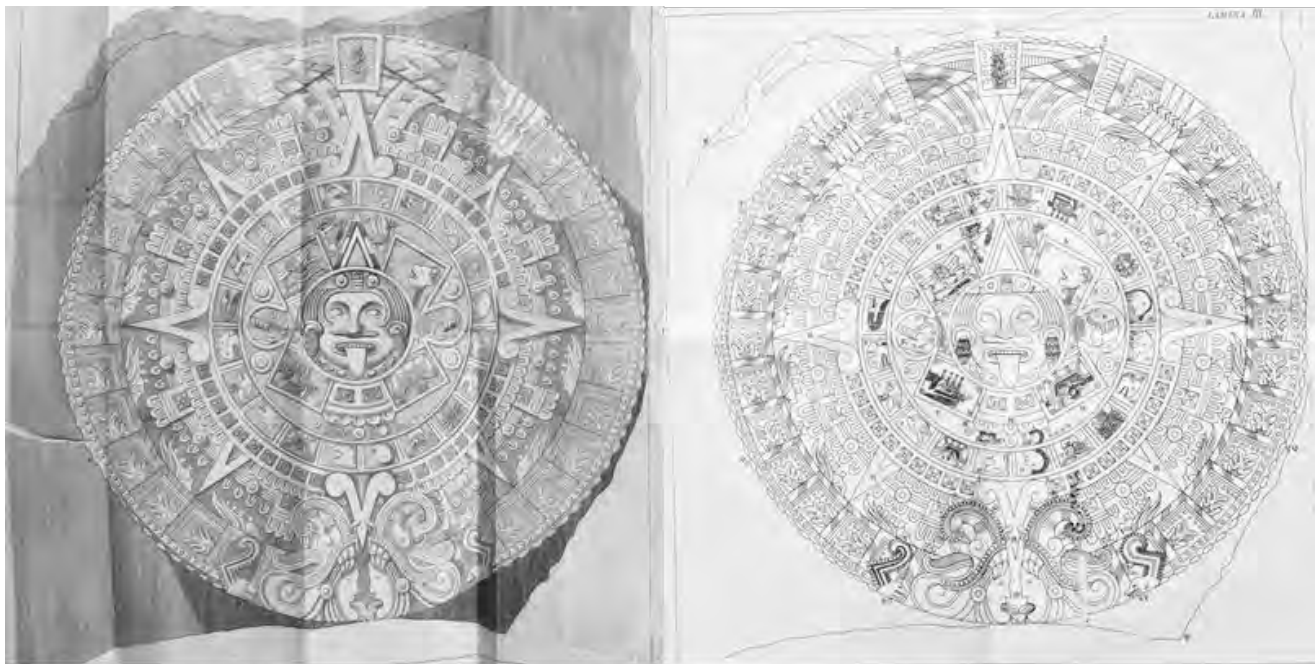
En la opinión de Florescano, este “drama” dice mucho del tipo de reivindicación que los criollos hicieron de la historia prehispánica: se reapropiaron del pasado, pero —simultáneamente— rechazaban la “cultura viva” de los indígenas contemporáneos²⁸¹. Dos años después, el astrónomo, matemático y coleccionista novohispano Antonio de León y Gama (1735-1802) publicó la *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras, que en ocasión del nuevo empedrado que se está*

²⁷⁹ Aunque cabe aclarar que, para él, Coatlicue era “Teoyamiqui”, diosa de los muertos en la guerra.

²⁸⁰ Enrique Florescano. Op.cit. *El patrimonio nacional...*, tomo 2, p. 153.

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 154.

formando en la plaza principal de México, se hallaron en ello en el año de 1790²⁸², definido como un “estudio estrictamente científico” de dichos objetos y en el que se postularon interpretaciones, por lo demás acertadas²⁸³: a partir de su experiencia profesional y de su largo contacto con las “pinturas antiguas”, llegó a la conclusión de que la Piedra del Sol era un calendario y un reloj solar²⁸⁴.



3.22 La piedra del sol en en la *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras* de Antonio de León y Gama (México, 1832).

Para Florescano, el mérito de la obra consistía en explicar un sistema de ideas calendáricas a partir de un monumento: De León y Gama propuso que el tiempo de los antiguos mexicanos estaba regido por sus propios conceptos y que, por ende, no podía ser analizado con los europeos²⁸⁵. Esta comparación entre los símbolos de la hoy llamada Piedra del Sol y los días del calendario nahua se muestra en los cuatro grabados que acompañaban la publicación original, trazando en uno la superficie del monolito [fig. 3.22] y en otro, indicando con caracteres alfanuméricos su ordenación [fig.3.23].

Por lo demás, las imágenes son interesantes porque no expresan una visión clasicista o idealizada del pasado (que aún era patente en la *Historia antigua* de Clavijero), sino que se acercan al realismo de las ilustraciones científicas actuales. Comparadas con los monolitos preservados en el actual Museo Nacional de Antropología, las diferencias entre original y la representación son mínimos. Para don Antonio de León y Gama, las “dos piedras” eran motivo de gran orgullo y por ello,

²⁸² Antonio de León y Gama. *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras*, México, Alejandro Valdés, 1837.

²⁸³ Enrique Florescano. Op.cit. *Historia de las historias...*, p. 280.

²⁸⁴ Antonio de León y Gama. Op.cit. *Descripción histórica...*, pp. 108-109.

²⁸⁵ *Ibíd.*, p. 107.

necesitaba preservar por siempre el estado exacto en que fueron descubiertas, “para que se conozca cuán falsamente los calumnian (a los prehispánicos) de irracionales”²⁸⁶: son monumentos “preciosos” que “demuestran su cultura e instrucción en las ciencias y las artes”²⁸⁷.

El escudo de México Tenochtitlán y la Virgen de Guadalupe

En diciembre de 1523, Carlos V otorgó a la “muy noble e insigne, muy leal e imperial Ciudad de México” un nuevo escudo, afín a la heráldica europea y conmemorativo de la victoria sobre Tenochtitlán: éste ostentaba dos leones de perfil, apoyando sus garras en un castillo con tres puentes, alzándose sobre un lago azul y rodeado de diez hojas sueltas de nopal. No obstante, el decreto real no fue suficiente para que el símbolo mexica sobreviviera a los diversos embates de las autoridades coloniales y —paulatinamente— fuera “usurpando” los documentos oficiales. Ello fue posible porque el Emperador envió el escudo, pero olvidó timbrarlo, permitiendo a los funcionarios utilizar el que mejor les pareciera: el águila devorando a la serpiente, parada sobre el nopal²⁸⁸.

Para Enrique Florescano²⁸⁹, esta supervivencia se explica porque los diversos grupos sociales involucrados no estaban de acuerdo con lo que representaba el nuevo escudo: los frailes hubieran preferido uno que incluyera alusiones religiosas directas, los conquistadores se decantaban por el antiguo porque recordaba su heroica gesta, los indígenas tampoco se sentían identificados con el de Carlos V, y las autoridades locales requerían de su colaboración. Por esta razón, en el siglo XVI, el glifo mexica fue labrado en diferentes edificios públicos (tanto civiles como religiosos) [fig.3.13] y para el XVII, el águila sobre el nopal coronaba triunfante una fuente ubicada frente al Palacio virreinal, en la plaza mayor de la capital.

Pero el 12 de agosto de 1642, el obispo y virrey Juan de Palafox intentó borrar el escudo de la memoria, mandando eliminar el símbolo mexica de todos los edificios públicos, incluyendo la escultura hueca de bronce que se localizaba en la fuente de la plaza mayor (misma que hasta la fecha se conoce como “la aguilita” y se exhibe en el Museo Nacional de Historia)²⁹⁰. Textualmente, su orden fue que “se sustituyeran; éstos poniendo en su lugar una imagen de Nuestra Señora, o un serafín, o un ángel con una cruz, o una imagen de la fe con hostia y cáliz, y por mote fide fidelistas, con que se abrazan a la lealtad de Dios y al rey de que todos se preciaban; o si esto no parecía bien otro cualquiera”²⁹¹. Si bien se acató el mandato en aquel

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 4.

²⁸⁷ *Ibíd.*, p. 2.

²⁸⁸ Enrique Florescano. *Op.cit. Historia de las historias...*, pp. 43-44.

²⁸⁹ Enrique Florescano. *Op.cit. La bandera mexicana...*, p. 43.

²⁹⁰ Manuel Carrera Stampa. *El escudo nacional*, México, SHyCP, 1960, p. 109.

²⁹¹ Juan de Palafox, citado en Manuel Carrera Stampa. *Op.cit. El escudo...*, p. 85.

preciso momento, en unas cuantas décadas el mismo Ayuntamiento lo estamparía al principio de las “Ordenanzas de la muy Noble, y muy Leal Ciudad de México” (1683)²⁹².

No obstante, el movimiento iconográfico más relevante de la colonia no fue la supervivencia del escudo de armas mexicana, sino su combinación con otro símbolo propio de la época²⁹³: la Virgen de Guadalupe. A manera de antecedente, es preciso repetir que la llegada del clero secular terminó con la utopía mendicante: su “política de la tabula rasa” fue cambiada por la devoción barroca y la función mnemotécnica de la imagen franciscana cedió el paso a sus facultades milagrosas. La llegada del segundo arzobispo, Alonso de Montúfar, fue clave en esta transición: de ahí en más, se favoreció el sincretismo religioso que tanto combatieron los mendicantes; posición que podría explicarse por la biografía del personaje, quien se crio en la Granada de la reconquista y conoció de primera mano la conversión de los moros²⁹⁴.

La política de Montúfar, como representante del clero secular, consistió en explotar al máximo la memoria de los antiguos lugares y tiempos de culto, integrando de una vez por todas a los vencidos en la cosmovisión cristiana. Por ello se permitió que siguiera la costumbre de peregrinar al Tepeyac y se conservó la fiesta del 12 de diciembre. Así pues, el éxito de la Guadalupana (sobre otras imágenes religiosas, como la Virgen de los Remedios) residió en que aglomeraba a todos los sectores de la nueva sociedad novohispana, que ya no estaba organizada en las comunidades cerradas de las repúblicas de indios, sino que era pluriétnica, urbana e intrínsecamente ligada a la metrópoli... en una palabra *mestiza*: No sólo los indígenas eran devotos, sino que también los criollos, mulatos, negros y hasta peninsulares acudían regularmente a su santuario.

Si bien se dice que las apariciones de la Guadalupana comenzaron en 1531, no fue sino hasta la primera mitad del siglo XVIII cuando se oficializó y masificó su culto, adquiriendo connotaciones milagrosas²⁹⁵: en 1737 fue declarada patrona de la Ciudad de México; en 1747, de la Nueva España y en 1754, el papa Benedicto XIV la proclamó “protectora del reino”, decretando la fiesta litúrgica del 12 de diciembre. El historiador David Brading insiste en hacer una “lectura historiográfica” de estos datos: tras la difusión generalizada de la creencia, el orden colonial era pensado como obra de la Madre de Dios y no ya de los mendicantes o los conquistadores. La sociedad novohispana se definía, así, por su “virtual asociación con la iglesia”.

Por otro lado, las particularidades de la imagen misma son intrigantes para el análisis visual de la memoria. Aunque a primera vista podría parecer que la Guadalupana mexicana es una inocente versión sin niño de la de Extremadura, tampoco sería descabellado pensar que en los pequeños detalles se esconde simbolismo prehispánico, aquí sí tratado de ocultar al máximo [fig.3.23]. La corona solar, el manto de estrellas, la cruz al cuello, la luna a los pies y un ángel que

²⁹² *Ibíd.*, p. 87.

²⁹³ Cfr. Enrique Florescano. *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005, p. 94.

²⁹⁴ Serge Gruzinski. *Op.cit. La guerra...*, p. 103.

²⁹⁵ Incluso Gruzinski afirma que lo más probable es que la imagen actual no sea la original, sino que habría sido sustituida en 1555 por órdenes de Montúfar, colocándola al lado de la primera y ganándose con el tiempo el fervor de la gente. *Ibíd.*, p. 104.

sospechosamente emerge de sus enaguas remiten directamente a otro mito, nada europeo: el nacimiento de Huitzilopochtli, dios tribal de los mexicas.

Recuérdese que Coatlicue —como María— era una virgen que barría el templo de Coatepec y tras encontrar una bola de hermosas plumas, las guardó en su seno y quedó así embarazada de Huitzilopochtli. Cuando sus hijos, los cuatrocientos Cenzontles descubrieron esto, se ofendieron y decidieron asesinarla, comandados por la hermana mayor, Coyolxauhqui. Mientras intentaban llevar a cabo el matricidio, Huitzilopochtli nació de las entrañas de su progenitora, completamente armado y aniquiló a sus hermanos, que se convirtieron en estrellas y arrojó el cadáver de Coyolxauhqui cerro abajo, transformándose en la luna. El patrono de los aztecas era, entonces, una deidad solar que protegía con sus rayos a su madre. Vea ahora la imagen de la Guadalupana y pregúntese si no es probable que algunos elementos de esta historia se hayan conservado en la imagen actual²⁹⁶. Un mito se transforma en otro: pero ambos representarían la victoria de los mexicanos sobre sus enemigos.

Probablemente, estas semejanzas lograron que los indígenas se identificaran con la Guadalupana y por esto, quizás, Fray Bernardino de Sahagún sospechaba tanto de su culto (aunque no mencionó nada sobre la pintura misma). En su opinión, se trataba de una forma disfrazada de idolatría, puesto que los “naturales” venían de “lejos” a su templo “como antes”. En realidad, la cuestión fue también parte de la lucha entre franciscanos y el clero secular, que deseaba quitarles el control de las poblaciones indígenas y de las nacientes ciudades. La imagen religiosa creada en este contexto, la barroca, se caracterizaba por ser producida masivamente, conforme al gusto europeo, impulsada por la iglesia y férreamente controlada por la Santa Inquisición²⁹⁷: entre la llegada de una turba de pintores metropolitanos y los grabadores locales (instruidos en el oficio por Pedro de Gante), ésta “invadió y saturó lo cotidiano”.

Resumiendo, aunque las autoridades coloniales en un principio se esforzaron por prohibir explícitamente el águila sobre el nopal, para finales del siglo XVII se había convertido ya (junto a la Virgen de Guadalupe) en un ícono de lo propiamente mexicano. De tal manera, en estos dos símbolos —que solían ir acompañados— se condensaron los sentimientos de territorialidad, soberanía política, protección divina y pertenencia colectiva²⁹⁸. La Nueva España era la tierra prometida, antaño por Huitzilopochtli y ahora por la Madre de Dios: identidad es memoria...

Quizá la unión entre el antiguo escudo de armas de Tenochtitlán con la imagen de Guadalupe fue el acontecimiento histórico e iconográfico más importante de ese tiempo. La fusión entre las representaciones de la antigüedad y el símbolo religioso más venerado por la población dotó a estas imágenes de una penetración excepcional. La imagen de la Virgen fundida con el escudo de armas de Tenochtitlán se convirtió en la representación del reino de la Nueva España: era el símbolo de lo propiamente mexicano; unía el territorio antiguamente ocupado por los mexicas con el sitio milagrosamente señalado para la aparición de la Madre de Dios.²⁹⁹

²⁹⁶ Carlos Gómez Carro. “Huitzilopochtli y Guadalupe: la simétrica reinención del mito”, *Tiempo laberinto*, vol.3, núm. 30-31, julio-agosto 2001, p. 7.

²⁹⁷ Serge Gruzinski. Op.cit. *La guerra...*, p. 117.

²⁹⁸ Cfr. Enrique Florescano. Op.cit. *Historia de las historias...*, México, Taurus, 2004, p. 289.

²⁹⁹ Enrique Florescano. Op.cit. *Imágenes de la patria...*, p. 94.



3.23 Anónimo novohispano (1747), óleo sobre tela, MUNAL. Pintura conmemorativa del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre la Nueva España, ubicándola encima del escudo de México-Tenochtitlán. Fuente: miriadacolumna.blogspot.mx

Una pintura anónima de 1747 [fig.3.23], que hoy forma parte de la colección permanente del MUNAL, conmemora el patronato de la Guadalupana sobre la Nueva España, retratando a la Virgen siendo adorada por dos mujeres: a su lado izquierdo, una alegoría de Europa le entrega una corona imperial y del derecho, una de América —vestida con plumas—menciona el lema *Non fecit taliter omni nationi* (“no hizo nada igual con otra nación”). La escena se encuentra enmarcada por la cuenca lacustre del altiplano central, mostrando en medio del agua y al centro de la composición, el nopal sobre el que se yergue el águila devorando a la serpiente. Encima de las alas desplegadas del ave rapaz, se dibujaron dos de las cuatro escenas del milagro de 1531.

Esta fórmula iconográfica (resultado de la fusión entre dos símbolos, uno pagano y uno cristiano), tan frecuente en las pinturas devocionales barrocas, pone de manifiesto el carácter *religioso* que las representaciones del pasado prehispánico fueron adquiriendo conforme pasaban los siglos. Con ello, quiero decir que sus partes componentes (tanto la Virgen de Guadalupe como el águila sobre el nopal) se cargaron de

significados al margen de los del dogma católico y se convirtieron en “tótems” de sectores sociales que estaban forjando una identidad independiente del orden colonial. Eran imágenes apreciadas en tanto portadoras de mitos y ritos que hacían inteligible el origen de México y los mexicanos. No sorprende que ambos continúen vivos en la actualidad (aunque empezaron a tomar caminos diferentes en 1821), a pesar de los procesos de secularización, especialización científica y mercantilización: probablemente se deba a que siguen teniendo la misma función, la de construir vínculos emocionales entre los individuos y su patria.

Por otra parte, durante el mismo siglo, apareció en el escenario novohispano otra figura polémica, cuyo mérito fue articular el imaginario criollo sobre el pasado prehispánico en una

postura política bien definida: Fray Servando Teresa de Mier (1765-1827). Este peculiar hombre nació en el seno de una familia terrateniente del norte y perteneció a la orden de los dominicos, destacándose a temprana edad por sus dotes de orador. Aunque su biografía es fascinante, puesto que vivió la transición de la colonia al México independiente, así como muchas aventuras en la Europa de fin de siglo XVIII, aquí solamente se podrá hablar de una de sus muchas teorías: la referente al verdadero origen de la Virgen de Guadalupe.

La primer gran aventura de Fray Servando inició un 12 de diciembre de 1794, cuando dio un atrevido discurso frente al virrey, la Real Audiencia y los altos mandos eclesiásticos: en tan solemne ocasión, se atrevió a afirmar que los antiguos prehispánicos ya adoraban a la Virgen desde mucho antes de la llegada española, que no hizo más que destruir este cristianismo en pañales. “Mil setecientos cincuenta años antes del presente la imagen de nuestra Señora de Guadalupe ya era muy célebre y adorada por los indios ya cristianos en la cima plana de esta sierra de Tenanyuca donde la erigió templo y colocó Santo Tomás”³⁰⁰. La llamada tilma de Juan Diego era —en realidad— la capa del apóstol, misma que él escondió antes de irse. Las apariciones de 1531 sólo tenían el fin de revelar su ubicación³⁰¹.

A pesar de que no cuestionó la autenticidad del milagro guadalupano, el discurso fue corrosivo para las autoridades peninsulares por su gran potencial emancipatorio. México era la tierra elegida por la madre de Dios: “¿no es éste el pueblo escogido, la nación privilegiada y la tierna prole de María señalada en todo el mundo con la insignia gloriosa de su especial protección?”³⁰² Al afirmar que existió un cristianismo precario en América, predicado nada más y nada menos que por un apóstol de Cristo, Fray Servando estaba contribuyendo a la construcción de la “leyenda negra” de España: desde su perspectiva, incluso prácticas tan sanguinarias como el sacrificio humano eran análogas a la eucaristía católica. El problema radicaba en que los indios entendieron las cosas al revés, fue “todo enseñado por Santo Tomás y todo desfigurado con el transcurso de los tiempos”³⁰³. De ahí que se preguntara: “¿qué era la religión de los mexicanos sino un cristianismo trastornado por el tiempo y la naturaleza equívoca de los jeroglíficos?”³⁰⁴.

Como era de esperarse, estas contundentes afirmaciones escandalizaron a las autoridades y se vio obligado al exilio en Caldas. Regresó 21 años después, tras muchas aventuras en Europa, y sin desechar sus anteriores suposiciones. A diferencia de Clavijero, la teoría de Fray Servando Teresa de Mier no era rigurosa ni pretendía serlo: sus argumentos eran —fundamentalmente— lingüísticos. Incluso “halló en el náhuatl palabras chinas y clara evidencia de liturgia y vestimentas sirias en los hábitos de los aztecas”³⁰⁵. Para decirlo fuerte y claro, su pensamiento político era —tal cual— facticio, creado para encontrar similitudes artificiales. Sus radicales posturas lo llevaron

³⁰⁰ Servando Teresa de Mier. *Obras completas: el heterodoxo guadalupano*, México, UNAM, 1981, tomo 1, p. 238. Cabe aclarar que este clima de patriotismo religioso también se vivió en España, al grado que la historia de Santo Tomás predicando a la Virgen de Guadalupe es análoga a la de Santiago con la Señora del Pilar.

³⁰¹ *Ibíd.*, p. 258.

³⁰² *Ibíd.*, p. 227.

³⁰³ *Ibíd.*, p. 244.

³⁰⁴ Servando Teresa de Mier, citado en Luis Villoro. *Op.cit. Los grandes momentos...*, p. 147.

³⁰⁵ David Brading. *Op.cit. Los orígenes...*, p. 51.

a cuestionar hasta la ortografía de México: él prefería escribirlo con X y no con J (como se hacía en aquel entonces), puesto que sonaba más cercano a la pronunciación india de la palabra “Mecsico”; que, según él, significaba en hebreo “donde está o (donde) es adorado Cristo y mexicanos es lo mismo que cristianos”³⁰⁶. Se volverá sobre este asunto en unos instantes.

Quetzalcóatl-Santo Tomás



3.24 Quetzalcóatl en el *Códice Florentino*, libro I. Fuente: World Digital Library

idílica historia terminó cuando su gemelo y némesis, Tezcatlipoca, ocultándose con un disfraz y valiéndose de su espejo, le mostró su reflejo y lo incitó a emborracharse, acabando por romper su “voto de castidad”. Avergonzado por haberle fallado a sus queridos toltecas, decidió huir hacia Veracruz y —una vez en la costa— las versiones sobre el desenlace son varias: una afirma que tomó una balsa hacia el occidente; otra, que viajó hacia Yucatán a predicar; y una tercera, que se inmoló en una canoa de serpientes y se convirtió en la estrella de la mañana (Venus). En todas, él prometió volver.

Dicen las Sagradas Escrituras que Jesús mandó a sus doce apóstoles a predicar la palabra de Dios por el mundo entero: si esto se asumiera como cierto, ¿cómo es posible que América, con una extensión geográfica formidable y “un tercio” de la humanidad no hubiera sido contemplada en los planes del “mesías”? Cuando llegaron a Mesoamérica, los españoles se encontraron con señales que bien podrían indicar una evangelización previa a la conquista: la adoración de un símbolo cruciforme, la costumbre de llevar a cabo “sacramentos” (como la misa, la penitencia o la confesión) y la creencia en una deidad que sonaba antitética a los otros “demonios” que adoraban, Quetzalcóatl.

En el panteón mesoamericano, Quetzalcóatl (traducido textualmente como serpiente emplumada) era el dios civilizador: los indígenas decían que eran sumamente pacífico, ascético, enemigo del sacrificio humano y con esta enorme sabiduría, cultivó las artes en la mítica Tula y llevó a dicho pueblo a la gloria³⁰⁷. Esta

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 52.

³⁰⁷ Jacques Lafaye. Op.cit. *Quetzalcóatl y Guadalupe...*, pp. 218-220.

Resulta que, convertido al calendario europeo, 1519 equivalía al año *Cé ácatl* (1 caña), una de las advocaciones del dios. No sorprende que, desde que Cortés y sus huestes pisaron tierras mesoamericanas, el mito de Quetzalcóatl fuera evocado: al igual que los españoles, el dios era descrito como un hombre blanco, alto y barbado, llegando —precisamente— por la misma costa del golfo del relato. Al final, esta creencia se derrumbó más temprano que tarde, cuando los indígenas se dieron cuenta que los conquistadores eran seres humanos “de carne y hueso”, pero la fortísima impresión de las similitudes entre ambos sistemas religiosos continuó en la memoria, fuera como sospecha o como esperanza de una posible evangelización previa a la llegada hispánica.

Si bien los primeros frailes negaron esta hipótesis rotundamente, los criollos —que, para fines de siglo XVIII constituían una aplastante mayoría en las órdenes religiosas— estaban dispuestos a tomarla bastante en serio. Después de todo, los parecidos entre Jesucristo y Quetzalcóatl (Kukulkán para los mayas y Viracocha, entre los incas) no podían ser ninguna coincidencia, aunque esto sería difícilmente comprobable con las Sagradas Escrituras. Entonces, se requería —en palabras de Jacques Lafaye— encontrar un “apóstol-tipo” que hubiera evangelizado América antes de la conquista: Su identidad y la fecha eran lo de menos, siempre y cuando fuera previa a 1519. Es momento de repasar nuevamente la imagen de Quetzalcóatl, tal y como fue pintada en el *Códice florentino* [fig.3.24].

Metafóricamente, Quetzalcóatl significa también “gemelo divino” y la primera palabra equivale al griego *Thomé*, mientras que su advocación de *Tlabuizcalpantecubtli* o lucero de la mañana podría remitir a la estrella de David. Si se aprecia bien la imagen, el dios porta un sombrero cónico que fue interpretado como una “tiara papal” y en la mano, trae un bastón curvado que pasaba por “cruz episcopal”. Las señales parecían inequívocas: la serpiente emplumada y Santo Tomás habían sido la misma persona. Además, esta suposición se sostenía con las *Actas Thomae*, documentos que relataban que el apóstol había predicado el evangelio más allá del Ganges (y que tiempo después fueron probados apócrifos). Los agustinos peruanos fueron los primeros en hacer la asociación, aunque fueron los jesuitas quienes difundieron esta creencia entre los siglos XVI y XVII³⁰⁸.

El primero en postular seriamente la evangelización cristiana en el mundo prehispánico fue el peruano Fray Antonio de la Calancha en 1639, tratando el asunto menos teológicamente y más como una cuestión de “orgullo nacional”. La teoría era políticamente explosiva en tanto colocaba a los americanos al mismo nivel de “dignidad” que los europeos: eran igual de cristianos y, por tanto, el argumento de superioridad moral con que los españoles conquistaron el nuevo mundo comenzaba a tambalearse. Los criollos revivieron a Quetzalcóatl, pero no para exaltar la tradición indígena viva, sino para sus propios fines de tomar las riendas de sus “patrias”. Para 1675, el novohispano Carlos de Sigüenza y Góngora consideraba la hipótesis como “cosa bien probada”, estando ya lo suficientemente madura como para justificar una nueva “toma de posición”³⁰⁹.

³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 248.

³⁰⁹ *Ibíd.*, pp. 258-259.

Fray Servando Teresa de Mier, crítico acérrimo del régimen colonial, se formó con esta teoría y la acrecentó con las “ideas borrosas” de un fanático amateur de las antigüedades mexicanas y abogado de la Real Audiencia, Ignacio Borunda. El gran legado del excéntrico dominico no fue brindar una imagen del pasado prehispánico históricamente sostenible, sino condensar todas las narraciones afines a los intereses criollos en una postura política clara. Como bien notó Luis Villoro, él veía el mundo antiguo desde un enfoque sobrenatural (y no natural, como Clavijero): el veredicto final de su verdad se encontraba en las Sagradas Escrituras.

Al modificar un detalle de la historia, la totalidad del mundo prehispánico cambiaba de faz: abandonó definitivamente la clasificación demoníaca en que había sido encasillado y su memoria quedó, al fin, libre de toda condena. El recuerdo posterior a Teresa de Mier sería positivo, estando el pasado amorosamente cubierto por la mano de Dios. Ésa fue su intención al decir: “es cosa admirable cómo toda la mitología mexicana se explica a consecuencia del cristianismo, en traduciendo ‘Quetzalcóatl’ por ‘santo Tomás’”³¹⁰. Hasta la llegada hispánica modificaba su parecer, dejando de ser vista como un “descubrimiento”: en su opinión, mucho antes de 1492, América comerciaba con China (de donde llegó el apóstol) y vivían en sus tierras colonos normandos, daneses, irlandeses y escoceses³¹¹.

Pero esta verdad fue tratada de encubrir por los primeros en llegar, quienes —bajo el poderoso pretexto de la idolatría— negaron los “evidentes” testimonios de la evangelización prehispánica para poder someter a los pueblos del Anáhuac³¹²: “los españoles y misioneros empeñados en no ver sino al diablo, aun en las cruces, todo lo endiablaron sin escrúpulo”³¹³. La labor de Teresa de Mier fue la opuesta: desdemonizarlo, divinizarlo pues. Bajo su pluma, la cosmovisión mexicana se transfiguró en la cristiana: los sangrientos sacrificios humanos se convirtieron en “misas de rito oriental”, el omnipotente y omnipresente Tezcatlipoca se transformó en el mismísimo Dios; Coatlicue, en la Virgen María y Huitzilopochtli —a quien, según él, llamaban “el señor de la corona de espinas”— en Jesucristo³¹⁴.

En general, la lucha por cambiar el signo del pasado prehispánico tenía el objetivo de mostrar a los criollos americanos como iguales a los peninsulares: si para Clavijero los pueblos del Anáhuac se veían tan poderosos y civilizados como los romanos, Teresa de Mier los concebía tan cristianos como los europeos. Se habrían terminado los pretextos para someter a la población de las colonias. Ahora, como venganza, las cosas se invirtieron: el pasado que era preciso olvidar y demonizar era el colonial, injusto y opresor para criollos, indígenas y demás castas. En palabras de Luis Villoro...

Pero la igualdad ante Europa se extrema y encona más todavía. Si son pueblos que nada se deben mutuamente y que siguieron rumbos paralelos, cada cual deberá tratar de fincarse en su propia

³¹⁰ Servando Teresa de Mier, citado en Jacques Lafaye. Op.cit. *Quetzalcóatl y Guadalupe...*, p. 266.

³¹¹ Luis Villoro. Op.cit. *Los grandes momentos...*, p. 152.

³¹² Anáhuac es el término con el que los mexicas designaron al área del altiplano central que estaba bajo su control, mismo que fue recuperado en el siglo XIX por Bustamante, quien proponía nombrar así a la Nueva España independiente.

³¹³ Servando Teresa de Mier, citado en Villoro. Op.cit. *Los grandes momentos...*, p. 151.

³¹⁴ *Ibíd.*, p. 148.

tradición y tanto valdrá lo del uno como la del otro. Fray Servando rechazará el pasado de la colonia y tratará de enraizarse de nuevo en uno más remoto, el precolombino. ‘La negación y el rechazo de todo cuanto España significa para el Nuevo Mundo —dice O’ Gorman— y el consiguiente deseo de olvidar el pasado colonial, dio lugar, corolario romántico, a la reinstauración del pasado precortesiano...’³¹⁵.

Así, la creencia en Santo Tomás-Quetzalcóatl fue “portada” por criollos e indígenas instruidos, pero no logró ser difundida en el resto de la población por el culto a Santiago apóstol, que fue introducido desde la llegada hispánica en 1519 y se mezcló con las atribuciones de Tláloc³¹⁶. Afortunadamente, sobrevivió un testimonio visual de la teoría: Una pintura al óleo de 1789 con el mismo tema [fig.3.26], conservada hoy en el Santuario de Ocotlán y obra de Juan Manuel Yllanes, pintor de cámara del “Ilustre ayuntamiento de Tlaxcala”. Igualmente, queda su boceto en acuarela [fig.3.25], que forma parte de la colección del Museo Nacional de Arte, junto con tres borradores de otros cuadros. El conjunto de cuatro lienzos pretendía retratar a los tlaxcaltecas como “pueblo escogido de América”.

Antes se estableció que la imagen barroca se caracterizaba por un fuerte control institucional y este caso no fue la excepción. Los bocetos iban incluidos en una solicitud al Juzgado eclesiástico del obispado, que finalmente aprobó la realización de los cuatro lienzos. Ella fue promovida por el “Lic. Don Ignacio Faustino Mazihcatzin”, descendiente de los “reyes de Ocotelulco”, aliados de Cortés contra la Triple Alianza. La intención era retratar su genealogía y las “glorias espirituales de su patria”, Tlaxcala. Pero ¿cómo fue que la autoridad eclesiástica permitió una pintura con un tema tan subversivo y cómo es que sobrevivió al paso de los años? Probablemente se debió a lo difundida que estaba la teoría de Santo Tomás-Quetzalcóatl³¹⁷ y porque fue colocada en un pueblo de poca importancia (San Simón Yahuatepec) hasta que “por azares del destino” llegó a su actual ubicación. El conjunto, hoy separado, constituía una “visión universalista de la historia local”³¹⁸.

Tanto en el boceto como en el resultado final, la imagen está dividida en dos planos [figs.3.25,3.26]: En el superior, se observa a Santo Tomás (identidad comprobada con la inscripción debajo de él, “el glorioso apóstol S.S. Thomas”), sosteniendo una enorme cruz y predicando a los indígenas, quienes lo escuchan sentados con atención. En la mitad inferior, fue pintada una alegoría de la “República de Tlaxcala”: es una mujer vestida con huipil blanco, bordados multicolor y una corona “azteca” o *copilli* que señala hacia el milagroso hecho. A su derecha, van entrando cuatro señores (representando a los cuatro señoríos) vestidos a la europea y portando en la cabeza una corona europea con unas cuantas plumas, adorando al santo³¹⁹. El iconotexto ubicado debajo de la escena, reza:

³¹⁵ *Ibíd.*, p. 153.

³¹⁶ Jacques Lafaye. *Op.cit. Quetzalcóatl y Guadalupe...*, p. 273.

³¹⁷ Tanto así que, en el controvertido discurso de Fray Servando, la teoría de Santo Tomás Quetzalcóatl no fue el punto que desató la furia de las autoridades virreinales, sino el cuestionamiento del milagro guadalupano de 1531.

³¹⁸ Jaime Cuadriello. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, México, CONACULTA-UNAM-MUNAL, tomo 1, p. 215-216.

³¹⁹ Información de: Elisa Vargas Lugo. “Santo Tomás predicando en Tlaxcala”, *Anales del Instituto de investigaciones Estéticas*, 1990, pp. 47-58.

Savido es que el Glorioso Apostol Sn. Sto. Thomas predicó en esta América Septentrional. Y heredada noticia entre los tlaxcaltecas, que hizo mención en sus tierras con cuya predicación quedo por antigua tradición en estos el adoren a la Santa Cruz (A) como lo vieron y admiraron los primeros españoles que al Reyno vinieron, invocándola p. el Dios Tlaloc, Dios de la lluvia, y al Sto. Apostol llamaron en su alto metafórico Idioma, Quetzalcohuatl, esto es pájaro culebra dando a entender por el pájaro, la velocidad conque de tierras tan extralras havia venido a las suias, y por la culebra, el prudente tiento de la ley que iva predicando, la que mi presiosa (...) de las ricas plumas del Pájaro Quetzalli, que como tan galanas ellos apreciaban en infinito: La primera Iglesia que en Tlaxcala hubo, fue dedicada a S.S. Thomas (B) cuias paredes hasta este día existen Año v 1789, todos los fieles alabamos a Dios de que nos haya traído al gremio de nuestra Sta. Fee Catolica y al Sto. Apostol roguemos que por su intercección se convierta a ella todos los Fieles Idolatras, Paganos y Herejes, Amen (A) [...] Idea de su hijo general (B) Padre Rangel en su información Jurídica impresa en el año 1582³²⁰.



3.25 Juan Manuel Yllanes. Boceto para Santo Tomás predicando en Tlaxcala, acuarela, MUNAL. Fuente: Apapacho Gallery

3.26 Juan Manuel Yllanes. Boceto para Santo Tomás predicando en Tlaxcala, óleo sobre tela, Basílica de Nuestra Señora de Ocotlán. Fuente: Apapacho Gallery

Al centro, Yllanes colocó el escudo de la localidad rodeado por la inscripción: “la muy noble, insigne y siempre leal ciudad de Tlaxcala en donde tuvo principio la ley del santo evangelio en

³²⁰ Jaime Cuadriello. Op.cit. *Catálogo comentado...*, p. 118.

esta N.E. (Nueva España)”³²¹, dando a entender que ellos fueron los primeros cristianos del continente. A pesar de que no hay alusiones gráficas directas a la Serpiente emplumada indígena, el ejemplo visual comprueba que los criollos construyeron una imagen del pasado prehispánico en la que se auto-designaban herederos de las “naciones del Anáhuac”, y algunas noblezas indígenas hicieron uso de ella para aferrarse a los pocos privilegios que les quedaban.

Los puntos tratados en este breve recorrido por los siglos XVII y XVIII confirman la tesis de David Brading: los criollos *expropiaron* la historia indígena para ocuparla en su lucha contra los “gachupines”. Más allá de lo descabelladas que parezcan las ideas de Teresa de Mier, importa comprender la lógica política del argumento. Tanto en su caso, como en el de Clavijero, la memoria del pasado prehispánico era un medio para liberar a *Mexico* de la “leyenda negra”, aunque en grados ciertamente diferentes: si los antiguos habitantes del territorio ya eran cristianos, entonces los fundamentos mismos de la colonia caían a trizas. El Virreinato de la Nueva España había dejado de ser considerado legítimo y se volvía urgente liberar a la Patria de aquella pesadilla: ¡Viva México!

De vuelta a México

El paradójico éxito y fracaso de las reformas borbónicas (la denominada “segunda conquista”), la invasión napoleónica en la península ibérica y el patriotismo criollo desembocaron en el conflicto armado de 1810. Mucho se ha hablado de la gran influencia que las ideas liberales ilustradas tuvieron en ese desenlace, pero —en la opinión de Benedict Anderson³²²— estos factores no son suficientes para explicar por qué el movimiento de independencia se postuló en términos *nacionales*: En *Comunidades imaginadas* afirmó que los criollos americanos desarrollaron por vez primera el concepto, mucho antes que en Europa, haciendo necesario averiguar cómo fue que México se hizo “viable en el terreno emocional” y en el político. El proceso consistió en “llenar de significado” las unidades administrativas, convirtiéndolas en “patrias” unidas por sentimientos encontrados: específicamente, por el desprecio compartido hacia los peninsulares³²³.

Para Anderson, la conciencia criolla se fue desarrollando con la labor de funcionarios “peregrinos” e “impresores provinciales”. Durante el siglo XVIII, la imprenta vivió un auge en la Nueva España, de tal forma que la enorme difusión de periódicos permitió la construcción de “comunidades imaginadas”: cada grupo fabricaba sus propias publicaciones y visualizaba su identidad en torno a ellas. No obstante, ésta fue una condición necesaria mas no suficiente para ganar la guerra contra los “gachupines”. Los criollos triunfaron porque poseían las armas, “enfermedades”, religión y cultura del enemigo. Para el historiador, ellos tenían los “medios para

³²¹ Elisa Vargas Lugo. Op.cit. “Santo Tomás...”, p. 53.

³²² Toda la información referente a la conciencia independentista criolla procede de: Benedict Anderson. “Los pioneros criollos” en *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 2010, pp. 77-101.

³²³ Jacques Lafaye. Op.cit. *Quetzalcóatl y Guadalupe...*, p. 262.

hacerse valer por sí mismos”, eran —simultáneamente— un sector colonial y una “clase privilegiada”. El objetivo de la independencia de México, como del resto de las latinoamericanas, era sustituir una clase dominante por otra, dejando a los sectores bajos tan excluidos como antes. En una palabra, se trató de un “fratricidio” ...

Por otra parte, aunque estas guerras causaron enormes sufrimientos y se caracterizaron por mucha barbarie, de manera extraña lo que estaba en juego era bastante poco. Ni en la América del Norte ni en la del Sur tenían los criollos que temer el exterminio físico, o ser sometidos a la esclavitud como ocurrió en muchos otros pueblos que se pusieron en el camino del imperialismo europeo. Al fin y al cabo, todos ellos eran ‘blancos’, cristianos y hablaban español o inglés; también eran los intermediarios obligados para las metrópolis si querían que la riqueza económica de los imperios occidentales continuara bajo el dominio europeo. Por tanto, eran el único grupo importante extraeuropeo sometido a Europa, que al mismo tiempo no necesitaba temer enormemente a Europa. Las guerras revolucionarias, por enconadas que fuesen, también eran tranquilizadora ya que eran guerras entre parientes. Este nexo familiar aseguró que, después de pasado cierto periodo de acrimonia, pudiesen reanudarse los íntimos nexos culturales, y a veces políticos y económicos, entre las antiguas metrópolis y las nuevas naciones³²⁴.

Pero la hipótesis general de Anderson no parece concordar con la de David Brading, para quien la conciencia criolla era —fundamentalmente— religiosa (católica) y no nacional en toda la extensión de la palabra. En realidad, considero necesario pulir ambas aseveraciones: efectivamente, como se pudo apreciar en estas últimas páginas, el cristianismo permeaba muchos aspectos del discurso patriótico y lo seguiría haciendo hasta el proceso de secularización iniciado por Benito Juárez (de hecho, de allí nació). “Sin embargo, *fueron* movimientos de independencia nacional³²⁵, que buscaban construir un Estado dirigido por los criollos e integrado a partir de la difusión de una misma imagen simbólica del territorio, su población y sus íconos (llámense animales, plantas, lugares, héroes o monumentos). El cemento de esta gran infraestructura emocional era un pasado en común: una *memoria histórica*. Sin embargo, ésta es una discusión reservada para el próximo capítulo.

Por el momento, es importante señalar que estas discrepancias se deben —como identifiqué Claudio Lomnitz³²⁶— a los “engañosos” puntos de partida de Anderson. A grandes rasgos, para el autor de *Comunidades imaginadas*, el nacionalismo es indisociable del proceso de secularización: este discurso sería un “sucesor cultural” del “universalismo” de la religión europea premoderna. Según él, los descubrimientos geográficos del siglo XVI condujeron a un pluralismo y relativismo que devinieron en un “historicismo secular” que permitiría comparar colectividades individualizadas (es decir, naciones) unas con otras. Según Lomnitz, esta “vocación” sería propia de Inglaterra y los Países Bajos, aunque no de España, que se consideraba el “pueblo elegido” por Dios y justificó su dominación sobre otros territorios —precisamente— en el cristianismo.

Si este presupuesto no se sostiene con un análisis minucioso del caso mexicano, su definición (esbozada en el primer capítulo de esta tesis) también sería problemática por las siguientes

³²⁴ Benedict Anderson. Op.cit. *Comunidades...*, p. 80.

³²⁵ Ibid., p. 266.

³²⁶ Claudio Lomnitz. *Deep Mexico, silent Mexico. An anthropology of nationalism*. Minnesota, Minnesota University Press, 2001.

razones: primero, porque no coincide con el uso histórico del término, incluso en el tiempo y lugar en el que según él se inventó (Hispanoamérica, 1760-1830). Para aquella época, la palabra podía usarse como sinónimo de “sangre” o “casta” (lo que justificaría las divisiones internas del orden colonial), como símbolo de identidad pan imperial o bien, referirse a fueros específicos (de ahí, por ejemplo, las “repúblicas” de indios). Así, las unidades administrativas del Nuevo mundo fueron pensadas como “patrias plurinacionales”³²⁷.

En segundo lugar, Lomnitz arguye que la Nación como “comunidad imaginada” no implica necesariamente una “camaradería horizontal”, sino —por el contrario—jerarquía: estuvo originalmente ligada a la idea de linaje y suponía “lazos verticales de lealtad”, factor que permitió la formulación de diferentes imaginarios nacionales. La tercera anotación que haría al trabajo de Anderson gira en torno a la noción del sacrificio personal como “síntoma esencial” del fenómeno. Aunque no habría que subestimar su capacidad de formar subjetividad, el discurso no funciona por su solo atractivo ideológico, sino que va acompañado con la fuerza de otras relaciones sociales coercitivas (como las económicas, políticas y morales), principalmente las del aparato estatal mismo³²⁸. De tal modo, la inmoción sería resultado de la posición de un sujeto en esta “red” relacional y no necesariamente consecuencia del imaginario colectivo³²⁹.

Entonces, Lomnitz propone ver al nacionalismo como un “modismo” (*idiom*) que articula “ciudadanos” a un determinado número de comunidades, abarcando desde la familia a grupos corporativos, pasando por pueblos o localidades y terminando por los estados nacionales. Fundamentalmente, sería un “discurso productivo” que permite a los individuos “retrabajar” vínculos interinstitucionales. En consecuencia, su poder no residiría tanto en su fijación en las “almas” individuales, sino —precisamente— en el hecho de que “provee marcos interactivos a través de los cuales la relación entre instituciones estatales y varias y diversas relaciones sociales (relaciones familiares, la organización del trabajo, la definición de formas de propiedad y la regulación del espacio público) pueden ser negociadas”³³⁰.

Entonces, si bien Anderson reconoce que el nacionalismo hispanoamericano surgió como consecuencia del conflicto entre los grupos dominantes de la sociedad novohispana, el imaginario del territorio (la idea de patria) y el auge del capitalismo impreso, en la opinión de Claudio Lomnitz, su recuento histórico no comienza en el momento más indicado: El fenómeno se gestó por etapas, comenzando en el siglo XVI y no en el XVIII, como proponía el autor de *Comunidades imaginadas*. Mientras que en la primera (la colonización), se gestaría la distinción entre criollos y peninsulares, una segunda fase se caracterizaría por el declive de España como potencia mundial y la tercera, por el intento borbónico de crear un “espacio económico cerrado” para la metrópoli y sus colonias.

³²⁷ Ibid., p. 9.

³²⁸ Ibid., p. 11.

³²⁹ Ibid., p. 11.

³³⁰ Ibid., pp.13-14. Traducción propia.

Siendo así, las llamadas “revoluciones” hispanoamericanas surgieron menos de la fuerza del “sentimiento nacionalista” que del declive español en la escena europea³³¹. Por ahora, basta decir que —una vez estallado el conflicto bélico— durante la primera etapa del movimiento de independencia destacaron los símbolos de Hidalgo y Morelos, que procedían de una larga tradición de formación identitaria (expuesta en las páginas previas de este capítulo). Convocando al pueblo armado a rebelarse al grito de “¡viva Fernando VII!”, “viva Nuestra Señora de Guadalupe!”, “¡mueran los gachupines!”, “¡muera el mal gobierno!”³³², Miguel Hidalgo y Costilla ondeó un estandarte con la “María insurgente”. En la opinión de Jaime Cuadriello, no eligió la imagen por motivos demagógicos, sino porque poseía un “valor legal intrínseco”: se trataba de un símbolo jurado territorialmente y reconocido tanto por la Corona como por el Vaticano. Por esta razón, ofendió tanto a las autoridades eclesiásticas virreinales: acto seguido, la Inquisición lo acusó de herejía, apostasía y blasfemia, e inmediatamente fue excomulgado por sacrilego³³³.



3.27 Escudo de la Suprema Junta Nacional (1811). Fuente: Manuel Carrera Stampa. *El escudo nacional mexicano*, SCHyCP, 1960.

3.28 Escudo de la Suprema Junta Nacional (1811) rodeado por armas, banderas y trompetas. Fuente: Manuel Carrera Stampa. *El escudo nacional mexicano*, SCHyCP, 1960.

Por otra parte, Manuel Carrera Stampa aseveró que “no se conoce dato ni documento alguno que nos demuestren al águila nacional sirviendo de emblema en los iniciadores de la independencia”³³⁴. No fue Hidalgo ni Allende, sino Ignacio López Rayón quien la usó por vez primera en 1811. En agosto, instaló en Zitácuaro el centro de operaciones del bando insurgente y para el día 18 de dicho mes, organizó la “Suprema Junta Nacional Americana”, cuyo escudo era el ave rapaz con corona imperial (en apoyo a Fernando VII), parada sobre el nopal, arriba de

³³¹ Ibid., p. 27.

³³² David Brading. Op.cit. *Los orígenes...*, p. 74.

³³³ Jaime Cuadriello, “Del escudo de armas al estandarte armado” en Museo Nacional de Arte. *Los pinceles de la historia*, México, INBA, 2003, volumen 2, pp. 33-49.

³³⁴ Manuel Carrera Stampa. Op.cit. *El escudo...*, p. 110.

un puente, decorada con hojas de laurel y encino, rodeada de armas, banderas y trompetas, e incluyendo la inscripción guadalupana N.F.T.O.N. [figs. 3.27,3.28].

Dos años después, José María Morelos decidió no sólo conservar ese escudo para su “Congreso Nacional Insurgente” (organizado en Chilpancingo, en agosto de 1813), sino imprimirlo en la bandera de su ejército [fig.3.29]: Ésta consistía en un tablero de cuadros blancos y azul celeste (aludiendo a la Virgen María) con el “gran sello de la nación”, un águila “mexicana” de frente, con las alas abiertas, viendo hacia la derecha, devorando a la serpiente y parada en un nopal que nace de un lago; todo ello enmarcado en un óvalo dorado, rematado con una corona de laurel y una cinta blanca con la leyenda “Independencia nacional”³³⁵. No obstante, su reivindicación del pasado prehispánico iba más allá de un mero emblema.

El 14 de agosto de 1813, durante la inauguración del Congreso de Chilpancingo, Morelos reveló que la lucha de independencia se hacía para “liberar al Anáhuac” de los tres siglos de opresión hispánica: “vamos a restablecer el imperio mexicano, mejorando el gobierno; vamos a ser el espectáculo de las naciones cultas que nos observan; vamos, en fin, a ser libres e independientes”³³⁶. Pero ¿cuál era aquel famoso “Imperio mexicano” del que tanto hablaba? El prehispánico en general y el mexica, en particular. Para él, los aztecas fueron los primeros héroes de la patria y ellos, sus “hijos”, estaban obligados a vengar la destrucción del mundo de sus ancestros. La misión era recuperar el paraíso perdido, restituir el orden natural de las cosas. Con estos argumentos, el autor de *Los sentimientos de la Nación* construyó un puente



3. 29. Escudo atribuido a las tropas de Morelos. Fuente: Memoria política de México

³³⁵ Enrique Florescano. Op.cit. *Historia de las historias...*, p. 124.

³³⁶ José María Morelos. “Discurso inaugural del Congreso de Chilpancingo”, disponible en; http://www.constitucion1917.gob.mx/es/Constitucion1917/Discurso_inaugural_del_Congreso_de_Chilpancingo_pronunciado_por_Jose_Maria_Morelos, consultado el 25 de Enero del 2017. p. 4.

temporal entre la conquista y la empresa insurgente: la segunda es una continuación de la primera. Literalmente

¡Genios de Moctezuma, Cacama, Quautimozin, Xicotencal y Calzontzin, celebrad en torno de esta augusta asamblea y como celebráis el Mitote en que fuisteis acometidos por la pérfida espada de Alvarado, el fausto momento en que vuestros ilustres hijos se han congregado para vengar vuestros ultrajes y desafueros y librarse de las garras de la tiranía y fanatismo que los iba a sorber para siempre! Al 12 de agosto de 1521 sucedió el 14 de septiembre de 1813; en aquél se apretaron las cadenas de nuestra servidumbre en México-Tenochtitlán; en éste se rompen para siempre en el venturoso pueblo de Chilpancingo³³⁷.

Ahora bien, ¿quién era el autor intelectual de estas ideas? Carlos María Bustamante, abogado e historiador cuyo mérito principal fue consolidar el indigenismo histórico que apenas se esbozaba en la generación precedente. Se cuenta que este hombre sufría de una verdadera fiebre conmemorativa: él inspiró a Morelos a ocupar el término Anáhuac (en vez de México, propuesta que no prosperó, pese a ser apoyada también por Mier), a instaurar el 16 de septiembre y el 12 de diciembre como días feriados, y a evocar la memoria de los “primeros héroes de la Nación”, que —en su opinión— eran una suerte de “sombras protectoras” de los insurgentes. El panteón mexicano estaba encabezado por Nezahualcóyotl, Moctezuma, Cuauhtémoc y —por supuesto— Quetzalcóatl. Para Enrique Florescano, Bustamante era un verdadero “creador compulsivo” de mitos, ritos y símbolos patrióticos (incluso más que Teresa de Mier, lo cual ya era mucho decir)³³⁸.

Tanto era su fanatismo que dedicó su pequeña fortuna a rescatar y editar por vez primera algunos de los libros más importantes relacionados con el pasado prehispánico, destacando: *Crónica Mexicana* de Alvarado Tezozómoc, *Historia de la conquista de México* de Francisco López de Gomara y hasta la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Sahagún. No obstante, a diferencia de Francisco Xavier Clavijero, él no era sistemático ni amante de “la verdad”. Bustamante metió mano al contenido de las obras, modificando los títulos³³⁹, quitando y agregando ideas a su conveniencia para contribuir a la “leyenda negra” de España. Resumiendo, es preciso aclarar que los criollos no exaltaron el pasado mesoamericano pensando en una revolución social o en reivindicar a los verdaderos herederos (los indígenas) en la estructura de poder del nuevo aparato estatal: era una memoria eminentemente conservadora.

Así, se puede concluir con J. Lafaye que “la revolución no se hizo tanto en nombre de las ‘ideas nuevas’, cuanto de los principios antiguos”³⁴⁰. Por esa razón, el Acta de Independencia, firmada por Agustín de Iturbide en 1821, rezaba: “la Nación mexicana, que por trescientos años ni ha tenido voluntad propia ni libre uso de la voz, sale hoy de la opresión en que ha vivido (...) Restituída, pues cada parte del Septentrión al ejercicio de cuantos derechos le concedió el autor

³³⁷ *Ibíd.*, p. 3.

³³⁸ Enrique Florescano. *Op.cit. Historia de las historias...*, p. 300.

³³⁹ Por citar un ejemplo, cambió el título de un capítulo de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl de: “De la venida de los españoles y principio de la ley evangélica” a “Horribles crueldades de los conquistadores de México y de los indios que los auxiliaron para subyugarlo a la Corona de Castilla”. Enrique Krauze. *Op.cit. La presencia...*, p. 70.

³⁴⁰ Jacques Lafaye. *Op.cit. Quetzalcóatl y Guadalupe...*, p. 270.

de la naturaleza y reconocen por inajenables y sagrados las naciones cultas de la tierra”³⁴¹. Leyendo con atención, puede advertirse que se reconoce la existencia de una entidad genérica (“la Nación mexicana”), con una temporalidad inmemorial, que fue usurpada por la colonia y que finalmente resurgía de sus cenizas: bajo movimientos retóricos como éste, el pasado indígena se transfiguró en el pasado mexicano.

³⁴¹ David Brading. Op.cit. *Los orígenes...*, p. 79.

CAPÍTULO 4

México: del Estado a la Nación

En las páginas restantes, se examinará cómo la memoria del mundo mesoamericano terminó de liberarse de las connotaciones cristianas y fue adquiriendo, con el paso de las décadas, tintes científicos y nacionalistas, conservando —o probablemente incrementando— su dimensión religiosa. Así, el Porfiriato representó el apogeo de la recuperación de vestigios previos a la llegada hispánica: se formaron instituciones, legislaciones y representaciones que permitieron construir una imagen viva, colorida y realista de lo ocurrido en aquellos legendarios días. En suma, tras la independencia, “el pasado prehispánico se alejó de la perspectiva histórica del presente”³⁴², dejando en el olvido a los indígenas que continuaban vivos a lo largo y ancho del territorio.

Por otra parte, en el capítulo anterior, se vio que el acalorado clima intelectual novohispano y las condiciones políticas en el continente europeo, propiciaron la existencia y éxito del movimiento insurgente³⁴³. Pero, tras 1821, el pasado prehispánico dejó de ser una fuente de inspiración al margen de la estructura gubernamental para convertirse en un pilar ideológico oficial del Estado mexicano (pese a las diferentes formas de gobierno que se adoptaron durante el siglo XIX). Incluso regímenes tan opuestos como el de Juárez y Maximiliano de Habsburgo respetaron este mito originario, manteniendo los elementos básicos del símbolo mexicana como escudo oficial. ¿Qué se puede concluir de esta información histórica?

El escudo nacional

Las constantes y cambios en el escudo nacional son ilustrativas porque permiten observar cómo el naciente Estado mexicano llevó a cabo la *acumulación primitiva del poder simbólico*. Desde la teoría de Pierre Bourdieu, el concepto alude a que, antes de convertirse en el monopolio pleno de la violencia física y simbólica legítima, el primer paso ha consistido en extender las funciones administrativas; centralizando el poder de instituciones locales (como la iglesia o los caciques) en un organismo burocrático y controlando así la producción de identidades. Sin embargo, contra el estudio de Mara Loveman sobre el tema³⁴⁴, la investigación histórica arroja que este tipo de actividades no se implementaron hasta bien entrada la era liberal, con el triunfo de Benito Juárez y sus Leyes de reforma: El registro civil comenzó a entrar en vigor hasta 1857, es decir tres

³⁴² Enrique Krauze. *La presencia del pasado*, México, BBVA Bancomer-FCE, 2005, p. 58.

³⁴³ Aunque, contradictoriamente, la independencia no fue hecha por los insurgentes, sino por un golpe de estado conservador contra lo que, tras las reformas borbónicas, se estaba convirtiendo en una metrópoli liberal. De ahí que el Acta fuera firmada por Agustín de Iturbide: criollo del bando realista.

³⁴⁴ Véase: Mara Loveman. “The Modern State and the Primitive Accumulation of Symbolic Power”, *American Journal of Sociology*, vol. 110, num. 6, mayo 2005, pp. 1651-1683.

décadas y media más tarde que la independencia nacional, y con un afán más de secularizar que de proveer identidad a los habitantes.

Representaciones visuales de la época sugieren que, en el caso mexicano, la *acumulación primitiva* del poder simbólico no necesariamente inició con la expansión de las funciones administrativas (que, de hecho, eran casi las mismas que en la época colonial, sólo que con los criollos a la cabeza), sino con cuestiones mucho más básicas y potentes: la fabricación de nombre y una imagen que representaran por igual a los grupos sociales mayoritarios. Sin importar si deseaban una república o un imperio, si se era blanco o de color bronce, rico o pobre, todos en adelante serían denominados oficialmente *mexicanos*. Dicho de otra forma, para lograr que el poder de violencia simbólica se hiciera rutinario, primero había que construir y difundir la creencia en un *tótem*, una identidad oficial compartida.

Pero ¿para qué crear uno nuevo cuando ya existía uno suficientemente poderoso? Como se vio anteriormente, el movimiento criollo condensó sus sentimientos de identidad al territorio en una fórmula iconográfica, misma que fue —finalmente— separada por los insurgentes (Hidalgo usó a María y Morelos usó el escudo de armas mexicana). Aunque no parece haber razón contundente para afirmar por qué uno se impuso al otro, probablemente se deba a que la Guadalupana era un símbolo asociado al orden colonial, ya que la prioridad de los primeros gobiernos no era —precisamente— fundar un Estado laico (piénsese que la religión católica era una de las “tres garantías” de Agustín de Iturbide y que, de hecho, el discurso nacionalista se fundó sobre una retórica cristiana). La secularización sería una meta fundamental hasta las reformas juaristas.

Por el momento, importa analizar el proceso iconográfico detenidamente³⁴⁵. Tras la entrada triunfal del ejército trigarante aquel 27 de septiembre de 1821, Agustín de Iturbide organizó la Soberana Junta Provisional Gubernativa, que proclamó el 2 de noviembre el uso oficial del escudo con las “armas nacionales” para todos los sellos, “...sea solamente el nopal en el pie izquierdo un águila con la corona Imperial”³⁴⁶ (curiosamente, sin la serpiente)³⁴⁷ [fig. 4.1]. Como puede notarse, la imagen no difiere de las utilizadas en la Junta de Zitácuaro [figs. 3.27, 3.28] o en el estandarte de Morelos [fig. 3.29]. Esta orden se transformó en decreto hasta el 17 de enero del año siguiente, cuando se acuñaron monedas con el símbolo y dejó de acatarse a partir del primero de febrero de 1823, cuando el Primer Emperador abdicó al trono con el Acta de Casa Mata, signada por Antonio López de Santa Anna.

Para marzo de 1823, mes en que Guadalupe Victoria ascendió a la silla presidencial, mandó preguntar al Congreso Constituyente cuál era el “escudo de armas” correcto, y el órgano respondió —estatuyendo— el 13 de abril lo siguiente: “1°. Que el escudo sea el águila mexicana parada en el pie izquierdo, sobre un nopal que nazca de una peña entre las aguas de la laguna, y

³⁴⁵ La información sobre el escudo nacional procede del valioso estudio: Manuel Carrera Stampa. *El escudo nacional*, México, SHyCP, 1960.

³⁴⁶ Decreto de la Soberana Junta Provisional Gubernativa, citado en: Manuel Carrera Stampa. op.cit. *El escudo...*, p. 118.

³⁴⁷ El Segundo Imperio Mexicano adoptó esta misma convención: la de representar al águila sobre el nopal, sin la serpiente y portando una corona imperial.

agarrando con el derecho una culebra en actitud de despedazarla con el pico; y que orlen ese blasón [sic] dos ramas, la una de laurel y la otra de encina conforme al diseño que usó el Gobierno de los primeros defensores de la independencia. 2°. Que en cuanto al pabellón nacional, se esté al adoptado hasta aquí, con la única diferencia de colocar el águila sin corona lo mismo que deberá hacerse en el escudo.”³⁴⁸ [fig. 4.2] La nueva imagen, diseñada por Mariano Torreblanca, comenzó a decorar las monedas desde agosto de dicho año, con la inscripción “REPÚBLICA MEXICANA” [fig. 4.3].



4.1. Escudo del Primer Imperio Mexicano.

4.2. Primer escudo de la República Mexicana. Fuente: Manuel Carrera Stampa. *El escudo nacional*, México, SHyCP, 1960.

Si bien hay diferencias que saltan a primera vista, como que la segunda águila parece estar en movimiento (abriendo sus alas para emprender el vuelo), los cambios significativos no se encuentran en los elementos básicos de la imagen (el ave devorando a la serpiente, sobre un nopal que nace del lago), sino en los accesorios que la acompañan. Para ser explícitos, la disputa por el régimen político más conveniente para México también se expresó iconográficamente: de ahí que, tanto Iturbide —como luego, Maximiliano de Habsburgo— insistieran en la corona imperial y que los gobiernos de Guadalupe Victoria a Benito Juárez retrataran el escudo nacional con el gorro frigio, asociado a los valores republicanos de la Revolución francesa. Tampoco es casual que ambos elementos desaparecieran de la escena durante el Porfiriato³⁴⁹.

Volviendo al grabado de Torreblanca, se aprecia que el gorro frigio es —literalmente— una cara de la moneda (acompañado de la frase “LIBERTAD”) y el escudo nacional, la otra [fig. 4.3]. El detalle es indicativo, también, de cómo la independencia nacional se reinterpretó según los intereses del grupo en el poder. Recuérdese que la insurrección de Hidalgo comenzó como una

³⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 133-134.

³⁴⁹ La diferencia es que los accesorios desaparecen y el águila se plasma en una posición más recta, con las alas menos abiertas.

defensa de Fernando VII ante la invasión napoleónica, tratándose pues de una revolución anti-francesa y, dicho específicamente, anti-republicana. La empresa criolla se limitaba a sustituir a los peninsulares en los altos cargos administrativos, siendo un movimiento eminentemente conservador y que nada tenía que ver con valores igualitarios: al contrario.



4.3. Grabado de Torreblanca para las monedas nacionales de la República (1823). Fuente: Manuel Carrera Stampa. *El escudo nacional*, México, SHyCP, 1960.

Sin embargo, la guerra de imágenes entre conservadores y liberales no se limitó a las transformaciones que hacían —oficialmente— al escudo nacional cuando conseguían alguna victoria. Ésta dejó de tener como escenario los edificios públicos (como sucedía en el siglo XVI), o los libros eruditos (en el XVII), y ahora también ocurría en los nuevos medios de difusión: los periódicos. La caricatura política fue un medio recurrente para expresar el descontento entre liberales y conservadores, siendo un espectáculo cotidiano y al alcance potencial de la población no letrada: La patria era ingobernable por definición.

Los liberales utilizaron la caricatura como su “arma ofensiva” por excelencia, puesto que “ataca y busca ofender”³⁵⁰. El pesimismo ante la crisis generalizada del país terminó por satirizar al mismísimo escudo nacional, inspirándose en los calendarios impresos durante los primeros años del periodo independiente para ensalzar las “glorias prematuras” de la patria. Aquí se reproduce un grabado anónimo, titulado “Progresos de la República Mexicana” y publicado en *El Toro*, periódico antiyorkino editado por Rafael Dávila³⁵¹. Aunque puede lucir inocente, la parodia es

³⁵⁰ Rafael Barajas. *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate, 1826-1872*, México, CONACULTA, 2000, p. 18.

³⁵¹ Para Claudio Lomnitz, las organizaciones masónicas funcionaron como “partidos políticos” durante los días tempranos de la era independiente: su misión fue conectar a las élites regionales en redes nacionales que prefigurarían —posteriormente— el aparato burocrático estatal. Para este momento, las principales fueron la logia

tan políticamente incorrecta que —según Rafael Barajas— sería impublicable según la ley de imprenta actual [fig. 4.4].

Contextualizando, esta imagen formó parte de la lucha entre la logia yorkina y la escocesa, siendo publicada tras el Motín de la Acordada, que llevó a Vicente Guerrero (integrante de la primera) a la presidencia. El texto que acompañaba a la parodia fue escrito por Dávila, y relataba el más reciente sueño del “tamborilero Cuajo Largo”, a quien se le presentó el escudo nacional como una epifanía. La narración dice lo siguiente:

Di vuelta para acercarme más y más poder percibir su pintura, y distinguí muy claramente que sobre un campo estéril y arenoso estaba parado un grande cangrejo, sobre del cual montaba un águila a medio pelar y con las alas cortadas de las puntas. No son estas, dije, las armas de la Nación: estas tienen un arenal estéril en lugar de la hermosa y productiva laguna de aquellas; un seco cangrejo que siempre retrocede cuando quiere andar suple aquí el nopal eterno que allí se ve convidando su dulce fruto a todo pajarillo: que sirve de alimento a muchos hombres, y de refresco a sus fatigas y que procura crecer y multiplicarse para ser más benéfico: la hermosa águila que en las armas de la nación apenas pisa con un pie una penca con el fin de destrozarse una culebra, símbolo del mal, y de la discordia que quiere alejar de su suelo aquí está desplumada y enteramente sobre el cangrejo ¿Y la culebra...?? La busqué porque no lo había visto, y la encontré formando un lazo que unía por los pies al cangrejo y a la águila dejando colgar sobre la arena una cita pajiza que pendía de su boca donde se leían estas palabras: Progresos de la República Mexicana. ¡Ah, señor, cuántas reflexiones hice en aquel momento! Yo creí lo que era, que estaba soñando; y me tentaba de ver si era cierto; pero veía las cosas tan al vivo que al fin me convencí de que todo era una realidad.³⁵²



4.4. Anónimo. “Progresos de la República Mexicana”, grabado en cobre realzado con acuarela, publicado en *El Toro*, el 15 de Julio de 1829. Fuente: Rafael Barajas. *La historia de un país en caricatura*, CONACULTA, 2000.

escocesa (cuyos miembros formaban parte mayoritaria de la élite mexicana en 1821 y estaban “dispuestos” a apoyar los intereses británicos) y la yorkina, ligada a la forma gobierno republicana y promovida en 1822 por Joel R. Poinsett, embajador de Estados Unidos en México. Véase: Claudio Lomnitz. *Deep Mexico, silent Mexico: an anthropology of nationalism*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2001, pp. 30-31.

³⁵² *Ibíd.*, p. 132.

Volviendo a la imagen, el águila ya no se yergue triunfante, sino que mira al cielo lamentándose; famélica, desplumada y casi descarnada se ve derrotada por la serpiente, que se enrosca entre sus garras. Ahora ya no se para sobre un nopal, planta primordial de los aztecas, sino que se encuentra encima de un crustáceo: precisamente porque, como los cangrejos, la Nación caminaba hacia atrás. Lo que el editor de *El Toro* quería dar a entender con esta representación, era que el gobierno yorkino de Victoria era una pesadilla en la vida real. El contenido recuerda a uno de los cantos populares más célebres de la era liberal (aunque compuesto después, en honor de Santa Anna y los conservadores): “cangrejos al combate/ cangrejos al compás/ un paso pa’ delante/ doscientos hacia atrás”³⁵³.

Como bien se sabe, la crisis generalizada a nivel nacional duró —prácticamente— hasta los albores de la década de 1870, con el triunfo definitivo de los liberales y sus Leyes de Reforma. Para no alargar más el asunto, el encarnizado conflicto entre ambos bandos (liberales y conservadores) dejó como saldo total el incremento de la deuda pública, las intervenciones extranjeras, el reinado de Maximiliano de Habsburgo, la independencia de Texas y la pérdida de la mitad del territorio con el Tratado Guadalupe-Hidalgo, dejando a la población mexicana profundamente empobrecida y desmoralizada.

Es importante señalar que ésta fue la época en que se desarrolló un “estilo nacional de escribir historia”³⁵⁴: pese a las diferencias entre liberales y conservadores, el discurso sobre el pasado no “respetó en lo fundamental las ideologías políticas” y se consolidó de manera “más o menos unitaria”³⁵⁵. Según Guillermo Zermeño, ambos grupos poseían “modos similares de cocinar la historia. Los ingredientes (podían) variar, pero ambas (compartían) la idea de un historiador-juez del pasado y formas narrativo-literarias dramáticas”³⁵⁶.

Sin embargo, dos hechos marcarían el rumbo definitivo del discurso: por un lado, la derrota frente a Estados Unidos sentó las bases para redactar una versión del pasado que engrandeciera las altas virtudes del “pueblo mexicano” (levantando así los ánimos) y por el otro, el ascenso definitivo de los liberales implicó que los eventos previos comenzaran a pensarse a partir de su positivismo lógico (yendo de lo simple a lo complejo), pedagógico (viendo a los niños como consumidores potenciales del discurso) e histórico (según la ley de los 3 estadios de Comte). Podría decirse, entonces, que la retórica científica entró a la escena incluso antes que la profesionalización de la disciplina histórica³⁵⁷.

Bajo las desfavorables condiciones antes mencionadas, el Estado posterior a Juárez ya no estaba sostenido por un imaginario cristiano o étnico, sino por uno fuertemente secular: su misión era ocupar el lugar central que, hasta el momento, había tenido la iglesia católica³⁵⁸. Para finalizar el

³⁵³ *Ibid.*, p. 358.

³⁵⁴ Guillermo Zermeño. “Apropiación del pasado, escritura de la historia y construcción de la nación en México”, en Guillermo Palacios (coord.). *La nación y su historia. América Latina. Siglo XIX*, México, COLMEX, 2009, p. 64.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 88.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 96.

³⁵⁷ *Ídem.*

³⁵⁸ Enrique Florescano. *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005, p. 151.

antes establecido proceso de acumulación originaria del poder simbólico, los gobiernos utilizaron la educación. La historiografía dejó de debatir si los orígenes de la patria estaban en el Anáhuac (como insistieron liberales como Bustamante) o en la colonia (posición sostenida por los conservadores): Para fines prácticos, la República nació la noche del 15 de septiembre de 1810, en el pueblo de Dolores, Hidalgo y era filial de la Revolución francesa. Por esta razón, el gorro frigio volvió a acompañar en todo momento al escudo nacional [fig. 4.5] hasta el ascenso de Porfirio Díaz³⁵⁹.



4.5. Jesús Corral. “Alegoría del escudo nacional” , con los emblemas de las artes y el gorro frigio. Fuente: Enrique Florescano. *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005.

El primer Museo Nacional (1825-1867)

Previamente se estableció que tras el accidental hallazgo de las “dos piedras”, la “Teoyamiqui” (hoy Coatlicue) fue a parar a la Real y Pontificia Universidad, donde ya había una pequeña colección de monumentos prehispánicos y una serie de reproducciones en yeso de esculturas clásicas. Aunque la diosa volvió a las entrañas de la tierra, también se mencionó que las autoridades coloniales ilustradas promovieron expediciones científicas por el territorio e, incluso,

³⁵⁹ Ídem.

el virrey Iturrigaray formó una Junta de Antigüedades que funcionó de 1808 a 1813. No obstante, faltó una década más para que Lucas Alamán (en aquel entonces, Ministro del Interior y Relaciones Exteriores) mandara reunir todos los vestigios descubiertos en la capital, con los de Isla de Sacrificios y los recabados por el capitán Dupaix para fundar el primer museo de la Nación independiente en ese mismo espacio (como había sugerido F. Clavijero).

Finalmente, Alamán consiguió que el presidente Guadalupe Victoria firmara el decreto en que se ordenaba la fundación del Museo Nacional Mexicano el 18 de marzo de 1825, en los salones de la Universidad y designando a Isidro Ignacio de Icaza como su conservador. Desde un principio, fue definido como un espacio científico en el que se exhibían “toda clase de monumentos mexicanos anteriores o coetáneos a la invasión de los españoles, los pueblos antiguos de otro continente y las demás naciones americanas”³⁶⁰, junto a huesos de mamut, armas de la conquista, animales disecados, máquinas industriales y hasta un jardín botánico. Esta mescolanza (que hoy puede parecer extraña) era —en realidad— propia de la época, cumpliendo con la función ilustrada de sus pares europeos.

Asimismo, en 1827 se promulgó una ley que impedía sacar piezas por las aduanas marítimas, tratando de prevenir la exportación de objetos prehispánicos, que —simultáneamente— adquirirían reputación internacional gracias a expediciones como la del militar franco-austriaco Guillaume Joseph Dupaix. Las antigüedades comenzaron a ser artículos ampliamente codiciados por los anticuarios europeos, quienes buscaron formas de adquirir en el país ejemplares raros, que vendían a precios exorbitantes en casa para los “gabinetes de curiosidades” (muchos de los cuales, hasta la fecha, forman parte de importantes museos como el Británico). Uno se imaginará que la formulación administrativa era difícil de ejecutarse en la práctica: no sólo por la falta de recursos y personal calificado, sino porque la labor de los traficantes de piezas estaba respaldada por diplomáticos (que solían ser también agentes aduanales), logrando salirse con la suya en no pocas ocasiones.

En 1831, el Congreso Mexicano oficializó el reglamento escrito por Isidro Ignacio de Icaza, estatuyendo que el Museo Nacional sería administrado por una junta directiva, compuesta por siete personas, y contaría con un presupuesto de 3 000 pesos para incrementar su colección. Por otro lado, desde 1833, la institución pasó a formar parte de la jurisdicción de la Dirección General de Instrucción Pública, tendencia que se volvió definitiva hasta el proyecto de Benito Juárez. De tal forma, la posterior relación Estado-educación-museo buscaba configurar un espacio de investigación sobre el pasado, que sirviera para incrementar los sentimientos patrióticos y que —a la vez— fuera un destino recreativo para los habitantes de la capital y extranjeros, exponiendo toda la “cultura nacional” en un mismo sitio³⁶¹.

Miruna Achim insiste en ver la creación de este espacio como parte de una tendencia regional: “fundar museos se seguía de fundar naciones independientes”³⁶². En Chile, ocurrió lo mismo en

³⁶⁰ Ignacio Bernal, citado en Eréndira Muñoz. *Nacionalismo de museo*, México, Primer Círculo, 2015, p. 52.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 53.

³⁶² Miruna Achim. “Los años de prueba. La historia inédita de un origen” en Instituto Nacional de Antropología e Historia. *Museo Nacional de Antropología, 50 aniversario*, México, INAH-Patronato del MNA, 2014, p. 74.

1822, en Argentina y Colombia un año más tarde, y en Perú en 1826³⁶³, si bien no todos sobrevivieron al siglo XIX. Las élites criollas del continente, una vez tomando las riendas del Estado, requerían de un escenario para poner en escena su definición de la historia; misma que —como se insistió en el capítulo precedente— llevaba un largo tiempo gestándose y estaba más o menos difundida entre la población. Así, la institución no representó una modificación en las creencias y acciones que forjaron como grupo privilegiado durante el periodo anterior (tales como la “leyenda negra” y el “coleccionismo particular”). “Por lo tanto, lejos de representar la ruptura del pasado colonial de México, el Museo Nacional venía a dar continuación a prácticas y proyectos forjados en los espacios de sociabilidad y en las oficinas del virreinato”³⁶⁴.

Para el lector no especializado, cabe aclarar que este primer Museo Nacional no tenía mucho que ver con la imagen y funciones actuales de dichas instituciones. Primero porque, aunque así se quisiera, no podía ser un vehículo para crear una “comunidad imaginada” en tanto era incapaz de distribuir socialmente el conocimiento allí creado: para dar una idea, el establecimiento solamente abría sus puertas los días martes, jueves y sábados de 10 a 14 horas (requiriendo, además, un permiso especial para visitarlo)³⁶⁵ y el conservador solía escribir los catálogos desde su propia casa y con sus propios medios.

En segundo lugar, la escasez de recursos y su azaroso destino (ligado a la suerte que la Real y Pontificia Universidad tuviese con cada gobierno) no permitían que fuera un espacio visualmente agradable. En 1844, el escritor estadounidense Brantz Mayer visitó sus instalaciones y las describió como un “maremágnun de basura, suciedad y muebles arrumbados, (lleno de) reliquias de la antigüedad por las cuales pagarían gustosos miles de dólares el Museo Británico, el Louvre”³⁶⁶. Asimismo, el recinto se vio afectado por los conflictos armados que sacudían la capital, tanto así que en 1856 los salones del Museo Nacional fueron usados como cuartel militar: se dice que los soldados quitaban a los ídolos de su lugar y se sentaban en sus espaldas para ponerse a jugar cartas³⁶⁷. De afirmaciones de este estilo se seguía que México era incapaz de conservar dignamente las reliquias y, por tanto, que éstas estarían mejor resguardadas y apreciadas en el extranjero.

En resumen, Miruna Achim considera que —aunque en el papel existían leyes, reglamentos y presupuesto— en la práctica el Museo Nacional no contaba con los medios suficientes para convertirse en una institución sólida: la falta de recursos materiales, la carencia de apoyo gubernamental, la competencia extranjera por adquirir objetos preciados y la situación política inestable del país no daban para más. Por esta razón, ella concluye que —en sus primeros días— el espacio se consolidó como *Museo* (incrementando sus colecciones y clasificándolas) y dejó en segundo plano lo *Nacional*.

³⁶³ Ídem.

³⁶⁴ Ídem.

³⁶⁵ Ignacio Bernal. *Historia de la arqueología en México*, México, Porrúa, 1992, p. 129.

³⁶⁶ Brantz Mayer, citado en Frida Gorbach. “El museo olvidado. Un sueño naturalista” en INAH. *Museo Nacional de Antropología, 50 aniversario*, México, INAH-Patronato del MNA, 2014, p. 120

³⁶⁷ Miruna Achim. op.cit. “Los años de prueba...”, p. 77.

No obstante, fue hasta diciembre de 1865 que el Museo Nacional adquirió casa propia, cuando Maximiliano de Habsburgo emitió el siguiente decreto en su publicación oficial, *El Diario del Imperio*: “se establece en el Palacio Nacional un Museo público de Historia natural, arqueología e Historia [...] que estará bajo mi inmediata protección”³⁶⁸, para “que eleve a nuestra Patria a la altura que le es debida”³⁶⁹. De aquí en adelante, la suerte le cambiaría e iría adquiriendo mayores recursos y renombre hasta consolidarse como una institución académica reputada en el Porfiriato: sólo hasta entonces se convertirá en un espacio pleno de investigación³⁷⁰, de conformación de “comunidad imaginada” y hasta de “recreación”.



4.6. Casimiro Castro. “Antigüedades mexicanas que existen en el Museo Nacional de México”, litografía publicada en el libro *México y sus alrededores: colección de monumentos, trajes y paisajes* (1855-1856)., Fuente: Fomento Cultural Banamex.

Afortunadamente, sobreviven un par de imágenes que pueden dar una idea más o menos clara de cómo los objetos del Museo Nacional se exhibían “sin clasificación alguna, confundidos los de historia natural con los de antigüedades”³⁷¹. En una litografía de Casimiro Castro, publicada entre 1855 y 1856 [fig. 4.6], se observan piezas prehispánicas amontonadas en un salón de fondo gris. Con proporciones poco realistas, la Piedra de Tízoc está recargada sobre un muro y la

³⁶⁸ Decreto del 5 de diciembre de 1865, citado en: Eduardo Matos. “Del gabinete de antigüedades al MNA: la identidad desenterrada” en INAH. *Museo Nacional de Antropología, 50 aniversario*, México, INAH-Patronato del MNA, 2014, p. 68.

³⁶⁹ Decreto del 5 de diciembre de 1865, citado en: Ignacio Bernal. op.cit. *Historia de la arqueología...*, p. 129.

³⁷⁰ Luis Gerardo Morales Moreno. *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana, p. 37.

³⁷¹ Manuel Rivera Cambas, citado en Luis Gerardo Morales. Op.cit. *Orígenes de la museología...*, p. 74.

Coatlicue luce pequeña a la distancia, mientras al frente se aprecia un yugo de la costa del Golfo, el famoso mono de alabastro, sahumerios, lanzas de obsidiana y algunos otros “ídolos”.

Para mayor beneplácito de los investigadores, Jane Walsh³⁷² encontró una de las primeras fotografías de las colecciones del Museo Nacional, tomada durante el Segundo Imperio Mexicano (precisamente, en el intervalo de tiempo entre el cambio de domicilio y la inauguración del establecimiento en Palacio Nacional) [fig. 4.7]. La imagen perteneció al anticuario francés Eugène Boban, quien mandó retratar algunos de los objetos de su colección personal con los del acervo público. Pese a la calidad y grado de conservación, se distingue una lápida maya de Toniná (que representa a un cautivo), un bracero nahua del posclásico, un magnífico torso de barro (piezas que —hasta la fecha— se exhiben en el actual recinto), flautas y hasta varios artefactos que hoy, a primera vista, pueden identificarse como malas falsificaciones.



4.7. Fotografía del álbum *Antigüedades Americanas*, que perteneció al coleccionista E. Goupil y retrata las colecciones del Museo Nacional Mexicano. Fuente: Getty Research Institute.

Asimismo, la fundación del recinto es significativa en tanto implicó la escisión final entre pasado y presente indígena: los ídolos no eran exhibidos como material representativo de una cultura que aún seguía viva, sino como meros “objetos de ciencia” y como tales, sólo podían ser “instrumentos” como lo eran las máquinas, plantas o animales disecados allí exhibidos. Uno era el indio muerto, digno de ser estudiado y puesto en una vitrina de museo, y otro el vivo, muestra

³⁷² Toda la información de esta fotografía procede de: Jane Walsh. “Retrato de una colección. El Museo Nacional en 1865”, *Arqueología Mexicana*, núm. 102, marzo-abril 2003, pp. 78-83.

del “atavismo” cultural. Esta percepción particular de lo prehispánico puede resumirse con la palabra “curiosidad”: ya no era indicativo de fuerzas satánicas, sino que sus objetos eran expresión de un mundo peculiar que escondía misterios y llamaba a la imaginación. Lo científico vendría después. Tal vez por eso Orozco y Berra dijo en 1855 que el Museo Nacional

Contiene trucas colecciones de objetos de historia natural y de antigüedades, si bien en este último ramo hay verdaderas preciosidades dignas de mucha estima. De lo más importante son algunos cuadros de figuras jeroglíficas, pertenecientes a la emigración de los mexicanos; manuscritos en papel de maguey escritos con la escritura simbólica de los aztecas; armas, utensilios, objetos para el culto, ídolos, joyas, adornos, etc. Visto el establecimiento como sólo de *curiosidad*, y sin atribuirle la menor importancia, pasa desapercibido en México. En 1854 ha tenido un verdadero y científico arreglo, debido al trabajo personal y a la inteligencia de su actual conservador, D. José Fernando Ramírez³⁷³.

Haciendo el balance, de 1825 a 1875 el Museo Nacional no sólo adquirió existencia oficial y un espacio propio, sino que se caracterizó por llevar a cabo planes, reglamentos y acciones limitadas a recolectar, catalogar, inventariar objetos y —ocasionalmente— hacer una que otra publicación³⁷⁴. Como los europeos de la época, su visión pretendía ser holística y universal: buscaba abarcar todas las ramas del conocimiento, expresando la completitud de la cultura³⁷⁵. Según Achim, “a lo largo de cincuenta años, existió a través de sus publicaciones, su correspondencia, sus relaciones diplomáticas con soldados, contrabandistas, coleccionistas nacionales y extranjeros, editores, artistas y comunidades indígenas. Es allí donde hay que empezar a buscarlo”³⁷⁶.

Imagen internacional del “México Antiguo”

Si bien ya se habló de cómo —al interior del territorio— los objetos satánicos se transformaron en colecciones científicas, falta detenerse brevemente en el proceso de construcción de la imagen internacional del mundo prehispánico. Desafortunadamente, sólo se podrá considerar un caso célebre: el de las exposiciones *Ancient and Modern Mexico*, montadas en el *Egyptian Hall* de Londres por William Bullock, entre 1823 y 1824. Es importante advertir que se trataba de una muestra en la que cultura y entretenimiento estaban mezclados inveteradamente, explotando al máximo las “curiosidades” del país. Así pues, es preciso leer estos datos teniendo en mente el contexto colonialista y sabiendo que, en aquel momento, el Reino Unido era la gran potencia mundial.

Como fruto de su viaje por México, William Bullock regresó a Londres con una serie de objetos sobre el pasado prehispánico, algunos originales y otras copias (incluso pudo llevar consigo moldes de Coatlicue, el Calendario Azteca y la Piedra de Tízoc, facilitados por Alamán), y decidió montar una exposición para mostrar el colorido del país americano [fig.4.8]. Pero la imagen que

³⁷³ Orozco y Berra, citado en Ignacio Bernal. op.cit. *Historia de la arqueología...*, p. 128.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 38.

³⁷⁵ Frida Gorbach. op.cit. “El museo olvidado...”, p. 120.

³⁷⁶ Miruna Achim. op.cit. “Los años de prueba...”, p. 91.

enseñó del pasado antiguo no era clásica —como la de Clavijero— sino *exótica*: los pueblos del Anáhuac eran los nuevos egipcios, aunque siendo clasificados como inferiores al pueblo africano (“el culto de los mexicanos parecía haber sido más monstruoso y sangriento que el de los egipcios”³⁷⁷). Una escultura femenina fue descrita como “otra Isis”, las pirámides de Teotihuacán comparadas con las del Cairo y la escritura pictográfica de los códices, con los jeroglíficos.



4.8. Ilustración del catálogo de la exposición *Ancient and Modern Mexico* de William Bullock (1824).
Fuente: Getty Search Gateway

Para montarla, Bullock decoró los muros del edificio como un “templo mexicano”, modificando las columnas egipcias del recinto por unas similares, pero adaptadas al tema de la muestra. A las piezas prehispánicas se les fue negada cualquier forma de valor estético, afirmando cosas como que los códices eran “toscas pinturas” o que las “deidades de esa gente” eran “monstruosas”³⁷⁸. De la misma forma, se despreciaban los logros técnicos de estas civilizaciones, afirmando que el *Calendario Azteca* no era más que “una notable coincidencia en poblaciones que eran ignorantes de la existencia de otras tres partes del mundo”³⁷⁹. Como es de suponerse, nada causó más asombro que la gran Coatlicue, diciendo al respecto: “este colosal y espantoso monstruo está labrado en un sólido bloque de basalto de nueve pies de altura; su contorno da la idea de una figura humana deformada, uniendo en ella todo lo que es horrible en el tigre y en la serpiente de cascabel”³⁸⁰.

La reseña del *Classical Journal* confirmaba este juicio, afirmando que “la curiosidad, más no la belleza, la novedad más no el arte, eminentemente dan derecho de atención a los monumentos

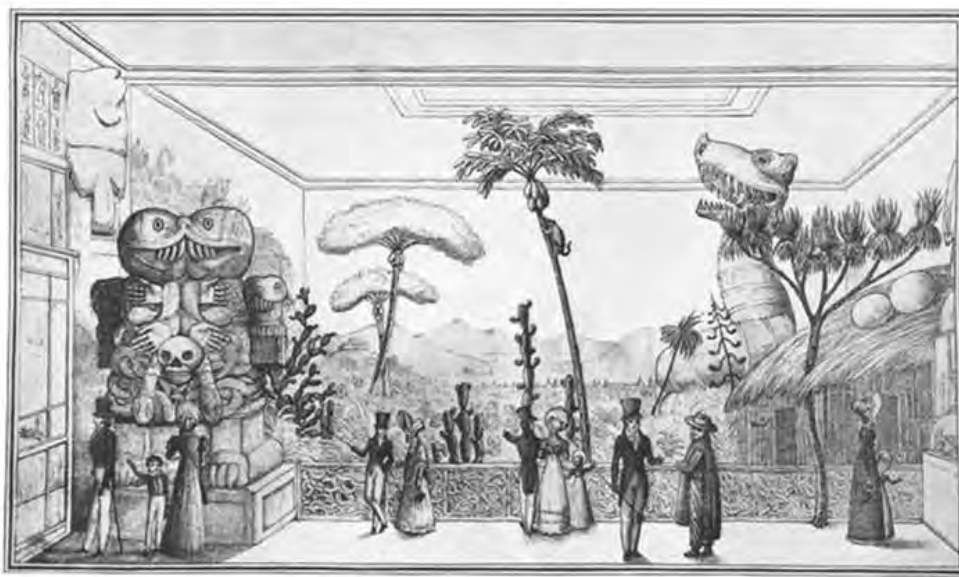
³⁷⁷ William Bullock, citado en: Isabel Medina. *Ancient and modern Mexico de William Bullock: Imágenes y mensajes en exhibición en las postrimerías del siglo XIX en Londres* (tesis de maestría), York, University of York, 1999, p. 43.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 40

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 34.

³⁸⁰ William Bullock, citado en Luis Gerardo Morales. *op.cit. Orígenes de la museología...*, p. 235.

mexicanos.”³⁸¹ En esta perspectiva exótica y “orientalista”, propia del colonialismo, el *otro* fue pintado como un ser primitivo e inferior. Para comprobarlo, basta decir que el guía de la exposición era un indígena llamado José Cayetana, a quien se exhibió dentro de una choza de palma rodeada por un “jardín nativo”, lleno de cactáceas y palmeras [fig.4.9]. El público londinense, ataviado con largos vestidos y sombrero de bombín, podía verse sorprendido o entablando conversaciones entre sí, denotando el gran impacto que les causaba la monumental y excéntrica puesta en escena de Bullock.



4.9. Otra ilustración del catálogo de la exposición *Ancient and Modern Mexico* de W. Bullock (1824). Fuente: *Natural History Magazine*

El porfiriato: la construcción visual de la Nación mexicana

En 1848, Mariano Otero dijo sabiamente que “en México no hay ni ha podido haber eso que se llama espíritu nacional porque no hay Nación”³⁸². Y tenía razón. Hasta este punto, se expuso cómo el naciente Estado inició el proceso de acumulación originaria del poder simbólico a través de la difusión de un emblema válido para toda la población. Sin embargo, una vez terminadas las intervenciones extranjeras y establecido el territorio definitivo, pudo transformarse el “monopolio de la coacción legítima” (es decir, el aparato estatal) en una Nación plena. Esto ocurrió precisamente durante el periodo porfiriano, si bien muchas de sus características se prefiguraron en el régimen juarista (no casualmente dirigido por un indígena zapoteca, que buscaba unificar al país tras las desgracias de la primera mitad de siglo)³⁸³. Por tal término, se

³⁸¹ Reseña del *Classical Journal*, citada en: Isabel Medina. op.cit. *Ancient and modern Mexico...*, p. 34.

³⁸² Mariano Otero, citado en José Fernando Santillán. “El pensamiento político de Mariano Otero”, *Estudios*, ITAM, sin fecha, p. 13.

³⁸³ Y, por lo tanto, el ejercicio del poder simbólico se vuelve *rutinario*.

entenderá lo mismo que Benedict Anderson: esto es, una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”. Lo primero, porque el vínculo social entre todos los habitantes es la “imagen de su comunión”; lo segundo, por su delimitación territorial precisa y lo tercero, dado que “sueñan con ser libres”³⁸⁴.

Por otra parte, se conoce como Porfiriato al periodo histórico que comprende el gobierno presidencial de Porfirio Díaz, que va del año 1877 a 1911 (con la excepción del mandato de 1880 a 1884, a cargo de Manuel González). En resumidas cuentas, durante estas tres décadas el Estado mexicano quedó pacificado y vivió por vez primera un acelerado proceso de modernización económica, a través de la inversión extranjera directa y las vías del ferrocarril. Ambos hechos fueron posibles gracias a la concentración del poder en la figura del ejecutivo y su gabinete (“los científicos”), centralizando el caudillaje local en la capital. De ahí su famoso lema: “poca política, mucha administración”.

La construcción de una imagen nacional común implicó, entre otras cosas, definir y proteger el patrimonio cultural mexicano, por lo que durante el Porfiriato se crearon legislaciones e instituciones para salvaguardar el pasado prehispánico del coleccionismo privado y extranjero, concentrándolo en manos del Estado. Si bien se mencionó que existía una reglamentación aduanal que impedía exportar antigüedades desde 1827 y que se fundó un departamento de “Inspección y Conservación de Monumentos” (1885), ello no significaba que no se siguieran haciendo importantes esfuerzos para extraer antigüedades del país (lo cual ocurre hasta la fecha), muchas veces abiertamente. El caso más sonado fue el del francés Désiré Charnay, quien llegó en 1880 a hacer exploraciones auspiciadas por el gobierno galo y el norteamericano, cubriendo —prácticamente— todos los grandes sitios del territorio (desde Teotihuacán hasta Mitla, Comalcalco, Uxmal y Chichen Itzá).

Charnay deseaba llevarse consigo una parte considerable de los objetos recuperados y requería del permiso del gobierno mexicano para lograrlo. A cambio, ofrecía a dar al Museo Nacional una tercera parte de lo recabado y moldes de la colección completa, justificando su empresa aseverando que “la ciencia no tiene nacionalidad, su objeto abraza todos los pueblos; ella trabaja para todos y mi misión no tienen por objeto despojar a México, pero sí de enriquecerlo”³⁸⁵. A la postre, el acuerdo se firmó en esos términos, aunque la autorización final debía pasar por el Congreso. Cuando llegó el momento, en la Cámara de Diputados se votó unánimemente en contra: parte de la clase política se sentía ligada a su historia inmemorial y se concebía al Estado como guardián del patrimonio, asignándole la tarea de rescatarlo y preservarlo para las generaciones futuras.

Finalmente, el 11 de mayo de 1897 los monumentos arqueológicos fueron declarados propiedad de la Nación, sacados de la circulación comercial (legal, por supuesto) y su deterioro fue clasificado desde entonces como un *delito*³⁸⁶. Este hecho muestra que, durante el Porfiriato, el

³⁸⁴ Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 2009, pp. 23-25.

³⁸⁵ Désiré Charnay, citado en Luis Gerardo Morales. op.cit. *Orígenes de la museología...*, p. 195.

³⁸⁶ Ignacio Bernal. op.cit. *Historia de la arqueología...*, p. 131.

pasado prehispánico se convirtió en un emblema “religioso” de la Nación mexicana, siendo —siguiendo la definición de Durkheim— una realidad sagrada, marcada por la prohibición y escindida de la vida cotidiana³⁸⁷. Esta aura de respeto y veneración será confirmada en la siguiente sección, destinada a la pintura histórica. Por el momento, importa mencionar que esta legislación tenía implicaciones considerables para una institución académica como el Museo Nacional, sometiendo sus actividades a los usos más convenientes para el poder ejecutivo. El decreto decía lo siguiente:

Porfirio Díaz, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, a sus habitantes, sabed:

Que el Congreso de la Unión ha tenido a bien decretar lo siguiente: (...)

Artículo 1°. Los monumentos arqueológicos existentes en territorios mexicanos son propiedad de la nación y nadie podrá explorarlos removerlos, ni restaurarlos sin autoridad expresa del Ejecutivo de la Unión.

Artículo 2°. Se reputan monumentos arqueológicos, para los efectos de esta ley, las ruinas de ciudades, las Casas Grandes, las habitaciones trogloditas, y, en general, todos los edificios que bajo cualquier aspecto sean interesantes para el estudio de la civilización o historia de los antiguos pobladores de México.

Artículo 3°. La destrucción o deterioro de los monumentos arqueológicos constituye un delito, y los responsables de él quedan sujetos a las penas de arresto mayor y multa de segunda clase, con arreglo al artículo 494 del Código penal³⁸⁸.

La tradición de la pintura histórica

En la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), refundada por Juárez en 1867³⁸⁹, los liberales buscaron dejar atrás la copia textual de los neoclásicos europeos y fundar una “escuela mexicana de pintura” que respondiera a la cultura y héroes del país. Para ello, en 1869 se organizó el primer concurso nacional de arte, ofreciendo premios monetarios y poniendo como principal condición que los trabajos trataran un tema estrictamente mexicano: éste tuvo un éxito inesperado y en cuestión de unos pocos años, sentó las bases para una sólida tradición de pintura y escultura histórica. En este apartado, se verán algunos de los ejemplares más representativos de este periodo histórico (claro está, relativos al mundo prehispánico), tratando de comunicar que estas representaciones permitieron *imaginar* vívidamente el pasado de una Nación gloriosa: diciéndolo claramente, son imágenes *religiosas* (en el sentido durkheimiano antes mencionado).

La mayoría de obras galardonadas en estos concursos se convirtieron en referentes decimonónicos para la intelectualidad mexicana: más allá de su valor y contribuciones plásticas, marcaron un precedente sobre cómo representar el pasado, usando la imaginación de los artistas (dado que, al mismo tiempo, se estaban comenzando a producir los primeros trabajos

³⁸⁷ Émile Durkheim. *Las formas elementales de la vida religiosa*, México, FCE, 2012, p. 100.

³⁸⁸ Decreto del 11 de mayo de 1897, citado en Luis Gerardo Morales. op.cit. *Orígenes de la museología...*, p. 211.

³⁸⁹ Antes Academia de San Carlos.

arqueológicos) y llenando los lienzos de juicios éticos sobre los sucesos pretéritos. A grandes rasgos, la pintura histórica se desarrolló en las sociedades occidentales, entre la revolución francesa y la primera guerra mundial: el género pictórico se caracteriza por reconstruir cuidadosamente escenas acaecidas previamente y por comunicar analogías entre pasado y presente³⁹⁰, requiriendo una labor considerable de investigación y contribuyendo —a menudo— a la gestación del nacionalismo.

Además, el ambiente afrancesado del Porfiriato favorecía la adopción de este género, inspirándose directamente en el estilo de las obras maestras de Jacques Louis David, pero traducidas a la historia nacional. Bajo este tenor, los artistas de la Escuela Nacional de Bellas Artes pintaron —en palabras de Enrique Krauze— “indios de cuerpo apolíneo, toga romana y rostro de apache”³⁹¹. Los prehispánicos del Anáhuac se convertirían en el *nuevo clásico*, y su imagen adornaría no sólo los lienzos de la academia, sino hasta los periódicos y monumentos públicos. La institución era uno de los núcleos intelectuales del México finisecular: la revelación de cada pintura de la ENBA se convertía en un acontecimiento nacional, digno de ser celebrado o parodiado, como se apreciará en una caricatura más adelante [fig.4.16].



4.10. Félix Parra (1877). “Escenas de la conquista (la matanza de Cholula)”, óleo sobre tela, 68 x 109 cm. Fuente: MUNAL.

³⁹⁰ Peter Burke. *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 199.

³⁹¹ Enrique Krauze. op.cit. *La presencia...*, p. 27.

Diciéndolo explícitamente, estas pinturas mostraban la versión liberal de la historia: en las de asunto prehispánico, la mayoría de los casos remitían a los momentos cruciales de su destrucción, a los orígenes imaginados de la patria. Por esta razón, los temas rondarían en la cercanía del 13 de agosto de 1521, crucial fecha en que México fue “usurpado” por los españoles. Finalmente, el pasado antiguo quedaría cubierto por un aura de sacralidad y la conquista sería satanizada, re-escribiéndola como un fenómeno atroz que destruyó a una civilización altamente desarrollada. Esta demonización se confirma en uno de los cuadros pioneros, “Escenas de la conquista” (1877) de Félix Parra [fig.4.10], profesor destacado de la Escuela Nacional de Bellas Artes y que retrata la matanza de Cholula, ocurrida en 1519.

En la esquina inferior izquierda del cuadro, se encuentra una madre intentando proteger a su hijo, mientras observa a un grupo de conquistadores entrar a un templo, asesinar a sus moradores y quitarles sus pertenencias (nótese que el soldado que se recarga al muro, del lado derecho de la composición, parece examinar cuidadosamente un collar de oro). Otras mujeres están en el suelo, hincadas, temerosas y derrotadas, contemplando la hecatombe de su mundo. Los templos —otroza esplendorosos— lucen en ruinas, y a lo lejos se observa una estela de humo que amenaza con contaminar el azul del cielo. Victoriano Agüeros, crítico literario de la época, describió el cuadro de Félix Parra de la siguiente manera:

Esta escena respira devastación y sangre. Causa indignación y terror el verla solamente. Esa india moribunda que, arrojando una mirada llena de odio y de miedo al mismo tiempo al español, tiende sus manos para recoger á su hijo muerto, es sublime, de gran sentimiento y de verdad. La figura y los ademanes del conquistador están llenos de arrogancia, y en perfecto carácter con el resto del cuadro. La perspectiva es soberbia, y admirablemente comprendida; el dibujo es sumamente correcto, y cada figura es un verdadero estudio del natural. Aquellas carnes del indio cuyo cadáver yace al pié del guerrero español, palpitan aún de dolor por las heridas recibidas. El colorido es, por desgracia, débil y esta circunstancia hace que el cuadro pierda su vida y animación³⁹².

No obstante, no todos los personajes de la época de la conquista fueron satanizados: el ejemplo contrario es otra obra del mismo pintor, titulada “Fray Bartolomé de las Casas” (1875) [fig. 4.11]. El “apóstol de las Américas” se encuentra de pie, frente a un antiguo templo recién destruido, sosteniendo una cruz y mirando compasivamente al cielo, horrorizado por lo sanguinario del “encuentro entre los mundos”. Para completar la “atmósfera de tristeza”, a sus pies yace un indígena muerto (según Agüeros, un “padre de familia” que acababa de ser “inmolado” por haber depositado flores en la tumba de sus antepasados³⁹³) y su viuda sollozante se abraza a sus piernas en busca de consuelo. De tal modo, la historia cambia y los antiguos héroes pueden, irónicamente, volverse villanos: es la hipotética venganza de los antiguos prehispánicos, consumada por los liberales. Hernán Cortés y sus huestes fueron pintados como bárbaros y codiciosos, mientras que los mendicantes fueron plasmados como hombres protectores y bondadosos. Ésta sería la misma interpretación que —décadas después— Orozco plasmaría en

³⁹² Victoriano Agüeros. *Obras literarias de D. Victoriano Agüeros*, México, Impresora de Victoriano Agüeros, 1897, tomo 1, pp. 430-431.

³⁹³ *Ibid.*, 428.

los murales de San Ildefonso y el Hospicio Cabañas, o Diego Rivera en Palacio Nacional y el Palacio de Cortés en Cuernavaca.



4.11. Félix Parra (1875). "Fray Bartolomé de las Casas", óleo sobre lienzo, 2630 x 3565 cm. Fuente: MUNAL.



4.12. José Obregón (1869). “El descubrimiento del pulque”, óleo sobre tela, 189 x 230 cm. Fuente: MUNAL

Curiosamente, la excepción a la regla se convirtió en la pintura de historia más reproducida de todas, en libros, periódicos, grabados y estampas³⁹⁴. Se trata de “El descubrimiento del pulque” (1869) de José Obregón [fig.4.12], que contrasta con el resto de la presente selección por su tema anecdótico y por retratar un suceso que no pertenece al horizonte posclásico, ni a los mexicas. La escena toma lugar al interior de un palacio, en la Tula del año 900³⁹⁵, recordando inmediatamente a la composición del lienzo de Juan Cordero titulado “Cristóbal Colón en la corte de los Reyes Católicos” (1850). Del lado derecho, la bella virgen Xóchitl va entrando acompañada de sus padres y se acerca al trono del rey Tecpancaltzín para ofrecerle un cajete lleno de la bebida alcohólica. La historia cuenta que, después de ese primer encuentro, el gobernante sedujo a la joven y terminaron procreando un hijo que lo sucedería en el trono de la legendaria ciudad. El relato y la imagen misma parecen sacadas de la mitología helénica, de

³⁹⁴ Fabiola Martínez Rodríguez. *Civilizing the prehispanic: neo-prehispanic imagery and constructions of nationhood in Porfirian Mexico, 1867-1910* (tesis de doctorado), Londres, University of the Arts, 2004, p. 100.

³⁹⁵ Mauricio Tenorio. *Artifugio de la nación mexicana. México en las exposiciones universales, 1880-1910*, México, FCE, 1998, p. 166.

manera que “el pasado indio quedaba así civilizado a través de un filtro romántico de tintes clásicos”³⁹⁶.

“El descubrimiento del pulque” fue creado para decorar el “gabinete de antigüedades” de Felipe Sánchez Solís, abogado, diputado federal, aspirante a senador por el estado de Puebla y marido de Susana Robert, hija de unos prominentes hacendados que se dedicaban a producir dicha bebida alcohólica. El acaudalado personaje era, como su buen amigo Benito Juárez, un “tipo de raza indígena pura” y se decía “descendiente de una de las más nobles familias del antiguo imperio azteca”³⁹⁷. Su colección personal estaba alojada en un salón de su casa, decorado “al gusto” prehispánico y donde reunía en amenas veladas a artistas, intelectuales y gente interesada en el tema. Las pinturas que encargó servían para ilustrar pasajes emblemáticos de la historia, engrandeciendo así su propio origen étnico y justificando sus aspiraciones personales económicas y políticas (aunque vinculando su biografía con los indios muertos y no con los vivos).



4.13. Rodrigo Gutiérrez (1875). “El senado de Tlaxcala”, óleo sobre tela, 191 x 232.5 cm. Fuente: MUNAL.

³⁹⁶ *Ibíd.*, p. 167.

³⁹⁷ Esther Acevedo y Víctor Rodríguez, et al. *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte*, MUNAL-UNAM-III, 2001, tomo 1, p. 298.

Junto al lienzo de Obregón, se encontraba otro referente clave de la pintura histórica mexicana: “El Senado de Tlaxcala” (1875) de Rodrigo Gutiérrez³⁹⁸ [fig.4.13]. Este relato visual ocurre en la penumbra de un *técpan*, en cuyo fondo descansa un yugo maximizado de la región totonaca. En la franja central de la composición, admiramos a los cuatro señores de Tlaxcala que —en conjunto— gobernaban esa “república”. El primero de derecha a izquierda, Xicoténcatl el viejo, se encuentra de pie y señala al cielo, mientras alza la voz para evitar que su *altépetl* se aliara con Hernán Cortés. La luz que se cuele a la habitación enfoca también a un joven vestido con piel de felino y capa roja, quien parece secundar la moción del ciego anciano (probablemente, su vástago, Xicoténcatl el mozo). El desenlace de la narración es bien conocido: Al final, la propuesta de unirse al bando español se aprobó, pese a la desconfianza de padre e hijo, “traicionando” así a los mexicas (o lo que, para la época, equivalía a la “Nación mexicana”).

En realidad, la obra retrataba al senado ideal de los liberales: en un México en el que la memoria de las intervenciones extranjeras se encontraba fresca, Xicoténcatl el joven era un símbolo de resistencia nacional. Con esta imagen, el comitente proyectaba sus propias aspiraciones políticas. De hecho, Sánchez Solís fue un “hombre avezado a patrocinar proyectos artísticos con un propósito autopromocional”³⁹⁹, convirtiéndose en uno de los primeros mecenas de la pintura académica, que —para este momento— aún no era vista por el Estado como un recurso ideológico fundamental. Finalmente, el abogado no pudo abrir al público las puertas de su museo doméstico (ya que, al parecer, no llevaba una buena relación con Porfirio Díaz) y el artista, Rodrigo Gutiérrez, tampoco consiguió apoyo gubernamental una vez concluidos sus estudios.

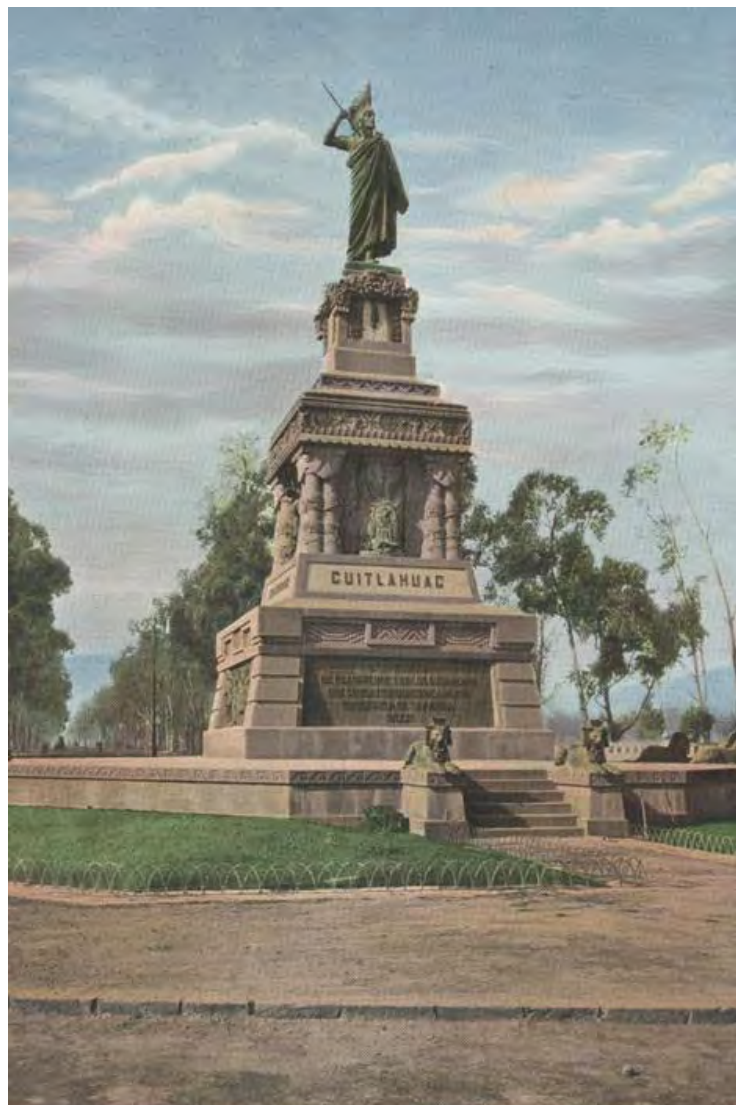
Sin embargo, tras la muerte del mecenas (en 1882), el gobierno compró ambas pinturas y después de la década de 1890, al parecer adquirió conciencia de su valor para crear identidad nacional: “El senado de Tlaxcala” y “El descubrimiento del pulque” fueron obras maestras del proyecto cultural porfiriano, tanto así que sólo eran exhibidas en certámenes internacionales (como la Exposición Universal de París, 1889 o la Colombina de Chicago, 1893) y demás “ocasiones especiales”, adquiriendo algo de renombre artístico en la escena internacional⁴⁰⁰.

Así, en el proceso de construcción de la Nación, los medios visuales cumplieron un rol central: se trataba de crear la *imagen* estereotípica del mexicano, tanto al interior como al exterior de las fronteras. En esta misión, el pasado prehispánico siguió siendo un pilar ideológico (aunque obteniendo una visibilidad creciente) y la pintura de historia se transformó en el género predilecto del régimen, de tal manera que los temas salieron de los lienzos y tomaron por asalto el espacio público. El Paseo de la Reforma es un ejemplo claro de este proyecto cultural, adquiriendo el aspecto que sigue (en mayor o menor medida) luciendo hasta la fecha: la arteria principal de la capital fue concebida (por iniciativa de Vicente Riva Palacio) como una “avenida del patriotismo”, dedicada a recordar a los héroes y dando a entender que los liberales

³⁹⁸ Toda la información sobre “El senado de Tlaxcala” y “El suplicio de Cuauhtémoc” procede de: *Ibíd.*, pp. 297-304.

³⁹⁹ *Ibíd.*, p. 301.

⁴⁰⁰ Mauricio Tenorio. *op.cit. Artilugio de la nación...*, p. 165.



4.14. Fotografía del monumento a Cuauhtémoc, fecha desconocida. Fuente: Museo del Objeto (MODO).

triunfantes eran los protagonistas de la “segunda independencia” (después de derrocar a las intervenciones extranjeras y al imperio de Maximiliano).

En esta remodelación, destacó el monumento a Cuauhtémoc, el segundo dedicado a la memoria de un héroe indígena (literalmente, a los “guerreros que combatieron heroicamente en la defensa de su patria”)⁴⁰¹ [fig.4.14]. La obra, inaugurada el 21 de agosto de 1887, consiste en una base diseñada por Francisco Jiménez y una escultura principal en bronce, creada por Miguel Noreña, volviéndose un “santuario cívico” al que la gente llevaba arreglos florales. En la cima, se ve al tlatoalca en una pose que recuerda a los patricios romanos, mirando sin miedo al horizonte y sosteniendo una lanza, listo para defender a su civilización de la invasión hispánica. Aunque es una imagen contundente y —en más de una forma— clásica, no es ésta la representación que se estableció como la prototípica de dicho personaje.

Curiosamente, ésta se encontrará en la parte baja del mismo monumento, en uno de los bajorrelieves realizados por Gabriel Guerra: se trata del Suplicio de Cuauhtémoc, tema basado en las narraciones de Bernal Díaz del Castillo y presuntamente acaecido en un patio de Coyoacán, en 1521. Esta representación se volvió inmortal gracias al lienzo de Leandro Izaguirre (1892) [fig. 4.15], directamente inspirado en el bronce del Paseo de la Reforma. En ambos casos, la escena es protagonizada por el tlatoani acompañado de Tettlepanquetzal (su primo y homólogo de Tacuba), recostados sobre una lápida de piedra, amarrados y siendo torturados por los españoles —comandados por Julián de Alderete, tesorero de la Corona y autor intelectual del castigo—, quienes les queman los pies para que revelaran la ubicación del supuesto tesoro escondido.

⁴⁰¹ El primero, bastante modesto por cierto, fue inaugurado por Benito Juárez en 1869: También se trataba de un pequeño busto a Cuauhtémoc en el Paseo de la Viga, en aquel entonces a las afueras de la ciudad.



4.15. Leandro Izaguirre (1893). “El suplicio de Cuauhtémoc”, óleo sobre tela, 294.5 x 454 cm.
Fuente: MUNAL.

El poder de la imagen reside en las miradas: el de Tlacopan no oculta su sufrimiento, Alderete observa la tragedia indiferente y sus huestes parecen indolentes ante la valentía de Cuauhtémoc, quien resiste estoicamente el martirio y mira con severidad a su quejumbroso primo (diciéndole, según la leyenda, “¿estoy acaso en un deleite o baño?”⁴⁰²). La diferencia entre las dos representaciones se encuentra en la posición del tesorero de la corona: mientras en el bajorrelieve de Guerra se halla a la cabeza del héroe, tratando de leer la confesión de sus labios, en el lienzo de Izaguirre se coloca frente a éste. En ambos casos, la intención era marcar el contraste entre ambas civilizaciones: por un lado, la usura y violencia española y por el otro, la abnegación o el “vencimiento sobrehumano del dolor, pasión y el rencor”⁴⁰³.

El lienzo de Izaguirre fue pintado en las instalaciones de la ENBA especialmente para la Exposición Universal Colombina de Chicago (1893) y era mostrado frente a otro, de Joaquín Ramírez, que retrataba “La rendición de Cuauhtémoc”. El cuadro del suplicio marcaba el final de la historia, que iniciaba con la promesa de Cortés de respetar la vida y jerarquía del tlatoani por su valentía (cuando éste le pidió que lo asesinara con un puñal, pues prefería “la muerte a la

⁴⁰² Esther Acevedo y Víctor Rodríguez, et al. op.cit. *Catálogo comentado...*, p. 329.

⁴⁰³ Ídem.

deshonra de ver sucumbir a su patria⁴⁰⁴). Es, pues, una imagen con gran inspiración mítica, monumental en su formato y composición, y que recuerda en demasía a las pinturas de los mártires cristianos barrocos. Sin embargo, San Cuauhtémoc tendría que esperar hasta 1950 para —finalmente— ser retratado vencedor y “redivivo”, como “águila que se levanta” y aniquila al enemigo con sus propias armas (como hizo David Alfaro Siqueiros, en el mural del Palacio de Bellas Artes).



4.16. Parodia caricaturizada del cuadro de Izaguirre, titulada “Patitas asadas”, publicada en *El Mundo Ilustrado* (1899). Fuente: Enrique Krauze. *La presencia del pasado*, México, BBVA Bancomer-FCE, 2005.

De tal forma, “la escena del suplicio de Cuauhtémoc es una invención gráfica del siglo de la independencia⁴⁰⁵ y perduraría en la memoria iconográfica artística durante el siguiente siglo. No obstante, aunque hoy la representación parezca clásica, la recepción inicial del lienzo de Izaguirre no fue del todo positiva. Las principales críticas argüían que la imagen era cromáticamente monótona e incongruente: por ejemplo, se afirmaba que la piedra a la que está atado el protagonista era un “capricho” puesto que, al menor movimiento, la cuerda se zafaría. De cualquier forma, causó tanto furor que fue parodiado por el periódico *El Mundo Ilustrado* en 1899, en una curiosa caricatura titulada “Patitas asadas” [fig.4.16], mostrando cómo estas obras contribuyeron a forjar una *memoria colectiva* y dieron forma a la *histórica*. Pese a todos sus defectos, el gobierno adquirió la obra en 1901, pagando la cuantiosa suma de 3 mil pesos (alta para la época) y era exhibida en las escaleras de la Galería de San Carlos.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 331.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 333.



4.17. José María Jara (1889). “Fundación de la Ciudad de México”, óleo sobre tela, 141.5 x 196 cm.
Fuente: Google Art Project.

Vale la pena detenerse en un último caso, instructivo para conocer el proceso creativo de la pintura histórica y que también constituye otra excepción a la regla: se trata de “Fundación de la Ciudad de México” (1889), de José María Jara⁴⁰⁶ [fig.4.17]. La obra es fruto del primer concurso bienal de 1889, en el que participaron 5 alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes (entre los que se incluía Joaquín Ramírez y Leandro Izaguirre) e inició el 21 de mayo con la prueba repentina de seis horas y el 22, con la de boceto a color. El tema fue establecido por José Salomé Pina, quien entregó a los concursantes un escrito basado en el trabajo del arqueólogo Alfredo Chavero y consiguió que la Secretaría de Hacienda diera al ganador el premio máximo de 400 pesos. El jurado se componía de profesores de la talla de Santiago Rebull y Félix Parra.

La escena es presidida por Ténoch y el sacerdote Cuauhtloquetzqui, quien le señala un cactus roto y a la serpiente y al águila muertas sobre la tierra (a diferencia de la clásica representación de Diego Durán, que inspiró al escudo nacional y en la que los animales se dibujan vivos), de cuyos cadáveres brotan hilos de agua que casi mojan los pies de la mujer con el niño. Del lado izquierdo, se halla otro grupo de indígenas sorprendidos en torno a un ídolo adornado con

⁴⁰⁶ Toda la información de “Fundación de la Ciudad de México” procede de: Esther Acevedo y Víctor Rodríguez. op.cit. *Catálogo comentado...*, pp. 357-366.

plumas, collares y un escudo. En ese momento, se criticaron los errores en las proporciones y la iluminación (por ejemplo, las figuras se ven en la penumbra mientras el día luce radiante), así como las incongruencias de los detalles⁴⁰⁷ y la elección de los modelos: eran indígenas naturales y no espartanos, como en el resto de las pinturas. Así, “por voluntad del artista, este cuadro no tiene un tono heroico”⁴⁰⁸, cuestión que —iconográficamente— podría indicar que esta visión clásica y apologética del pasado estaba comenzando a ser criticada y sustituida por versiones más apegadas a la reconstrucción histórica.

En resumidas cuentas, a través de este pequeño catálogo de algunas de las pinturas de historia más destacadas del siglo XIX, podría concluirse que, en el proyecto positivista porfiriano, el pasado prehispánico tenía un lugar ideológico central: constituía a la vez, una herida abierta y una fuente de virtudes morales intrínsecos. En este sentido, los temas y las formas de representación tienden a dos extremos más o menos nítidos: a la glorificación o a la victimización (si bien en el lienzo de Jara se encontraría un punto de vista aparentemente neutral), a plasmar una “edad de oro” y su destrucción. Contrasta la bella opulencia de “El descubrimiento del pulque” o la bravura de Xicoténcatl en “El senado de Tlaxcala” con el dolor que emana de los cuadros de Félix Parra, donde los indígenas se ven aniquilados por los conquistadores. Los artistas, patrocinados en medida creciente por el presupuesto estatal, contribuyeron a forjar la imagen de un pueblo marcado por una cicatriz incurable, pero capaz de recuperar la grandeza que corre por sus venas. Para lograr salir adelante, se necesitaría pues el refinamiento, devoción y armonía que destilan las exquisitas composiciones neoclásicas, que parecen copiadas de frisos de mármol: era necesario recordar lo que hace grandes a “los mexicanos” y quiénes han sido históricamente sus enemigos.

A lo largo de este recuento, queda claro que las pinturas de tema prehispánico se caracterizaron por su “romanticismo realista”: se trataba de *idealizaciones* de sucesos importantes, pero hasta el mínimo detalle debía estar respaldado por datos veraces. Para Mauricio Tenorio, esta combinación entre arte, historia y arqueología⁴⁰⁹ no buscaba configurar imágenes exactamente fieles al momento al que se referían, sino impresiones visuales eficaces de pasajes de la Historia: “la objetividad importaba menos que el efecto artístico y didáctico, y esto era lo que se juzgaba”⁴¹⁰. Estas obras contribuyeron a que los habitantes de la Nación (y los extranjeros que las contemplaban) se hicieran una misma idea del país: era un periodo venerable, un pasado mítico contemplado desde el prisma de la nostalgia. En última instancia, servían para generar y estimular la *imaginación*.

La mirada del explorador

Hasta ahora, se ha visto que los discursos (visuales y escritos) sobre el pasado habían tenido un uso político directo, pero ¿en qué era diferente la producción porfiriana? Lo distintivo reside en

⁴⁰⁷ Las narraciones del siglo XVI no mencionaban ningún ídolo y era poco probable que, durante la búsqueda del lugar, llevaran a mujeres y niños consigo. Por éstas y otras razones, críticos pensaban que la obra no retrataba la “fundación” de la Ciudad, sino sólo la elección del sitio para construirla.

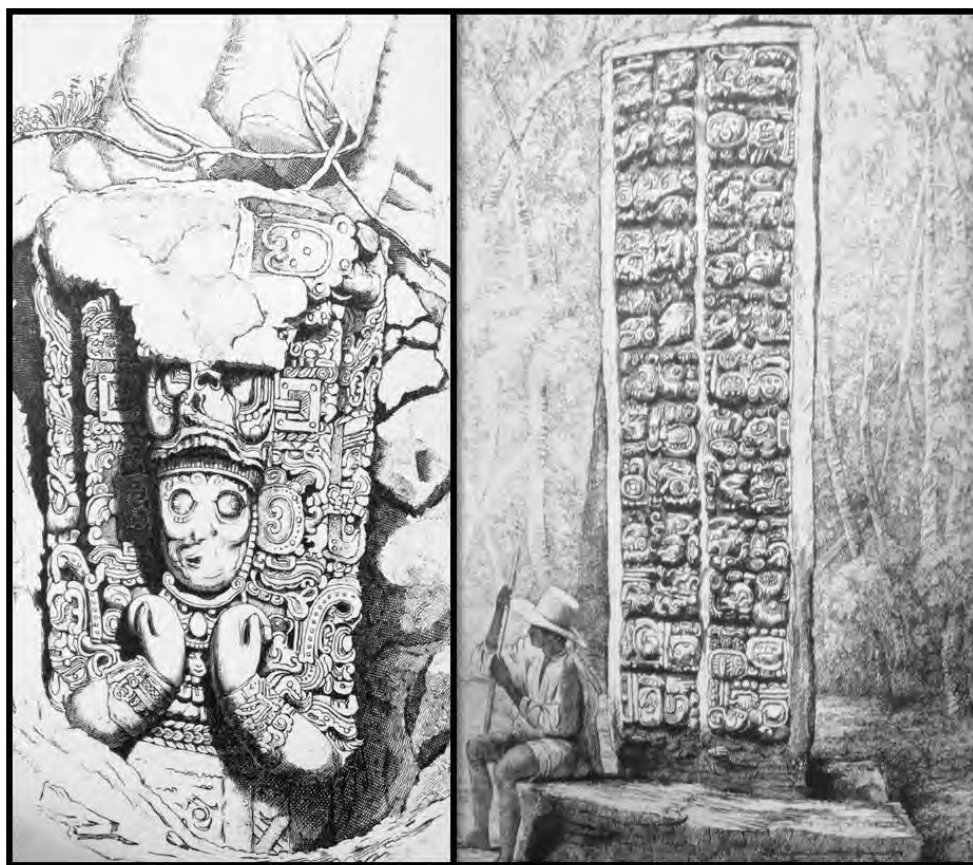
⁴⁰⁸ *Ibíd.*, p. 365.

⁴⁰⁹ Mauricio Tenorio. *op.cit. Artilugio de la nación...*, p. 166.

⁴¹⁰ *Ibíd.*, p. 167.

que fueron interpretaciones *históricas* o, dicho de otra forma, la conciencia ilustrada de Clavijero cedió paso a la óptica científica. No obstante, los primeros esfuerzos por reconstruir sistemáticamente el pasado y relacionarlo con el presente indígena no fueron hechos por mexicanos, sino por extranjeros, desde la mirada romántica del viajero: los pioneros fueron John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood en su crónica *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1841). Siguiendo sus pasos, llegaron Edward Kingsborough, Désiré Charnay, Percival Maudslay, Teobert Maler y Eduard Seler, entre otros.

Por motivos de extensión, solo se hablará del texto más importante de este grupo de extranjeros: el escrito por John Stephens e ilustrado por Frederick Catherwood, quienes visitaron las ruinas de Copán, Quirigua, Palenque y Uxmal para “copiar” sus hermosos paisajes selváticos y las joyas que ocultaban. Es importante recordar que, desde principios de siglo XIX, viajeros como Johann Moritz Rugendas contribuyeron a construir un imaginario romántico de México: una tierra exótica, diferente, colorida y llena de misterio⁴¹¹. Sus imágenes tenían el objetivo de ser “pintorescas” (del inglés *picturesque*), entendiendo el término no peyorativamente sino como retratos fieles del folklore y la naturaleza exuberante del territorio.



4.18. Estela de Copán escondida entre la maleza, dibujado por F. Catherwood.

4.19. Estela de Copán con indígena. Fuente: John Stephens. *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, New Jersey, Rutgers University Press, 1949.

⁴¹¹ Para la idea paradisiaca en el arte mexicano, véase: Irene Herner. *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, Secretaría de Cultura, 2010.

No es descabellado imaginarse que esta fascinante idea de México como un paraíso perdido atrajera a Stephens y Catherwood a explorar la selva centroamericana. La ciudad maya de Copán —primera parada arqueológica en su recorrido— superó con creces sus expectativas: las ruinas eran hermosas y sus piedras ostentaban complicados diseños que requirieron una técnica y habilidad avanzadas, incluso para aquella época [fig.4.18]. A manera de anécdota, el autor narra que su compañero tuvo grandes dificultades para dibujar los profusos detalles de las estelas, tantas que “el ídolo parecía desafiar su arte; dos monos en un árbol a un costado salieron para reírse de él, y yo me sentí desalentado y abatido”⁴¹².

Tanto la minuciosa descripción de Stephens, como las ilustraciones de Catherwood pretendían ser objetivas: no se atrevían a dar un veredicto final sobre los autores materiales o la fecha probable de la construcción de las ciudades, aunque sí tenían opiniones sólidas al respecto. Su objetivo era “copiar” lo que sus ojos veían, utilizando cámara lúcida y técnicas de dibujo técnico para brindar “representaciones precisas y fieles”⁴¹³. En una ocasión se atreve a afirmar: “el lector no puede tener mejores materiales para la especulación y estudio”⁴¹⁴. Probablemente no se equivocaba.

Sin embargo, los mayores méritos de la obra de Stephens están en las pocas opiniones e hipótesis que se atrevió a dejar implícitas. Primero, en considerar a las ruinas mayas “obras de arte” en toda la extensión de la palabra, y no meras “curiosidades”. Ellas apantallaban a cualquiera y eran rastros de pueblos altamente desarrollados, pero —en última instancia— quedaba abierta la pregunta más intrigante del rompecabezas: “¿quiénes fueron las personas que construyeron estas ciudades?”⁴¹⁵ Algunos viajeros anteriores, como el capitán Dupaix, pensaron que estas prodigiosas construcciones no podían ser sino obra de cíclopes, previas al diluvio universal y otros, que eran trabajo de los griegos, romanos o hasta egipcios. Por el contrario, el estadounidense creía que el origen de Copán, Palenque o Uxmal no podía rastarse en el Viejo Mundo, sino que fueron civilizaciones originarias de este continente. Su naturaleza era “indígena”:

Con este tema, invito a la atención de aquellas personas familiares con las artes de otros países; para que, a menos que me equivoque, tengamos una conclusión mucho más interesante y maravillosa que aquella que conecta a los constructores de estas ciudades con los egipcios o cualquier otro pueblo. Es el espectáculo de personas hábiles en arquitectura, escultura y dibujo, y, sin duda alguna, muchas otras artes percederas más, y poseyeron la cultivación y refinamiento sobre ellas, no derivadas del Viejo Mundo sino originándose y creándose aquí, sin modelos ni maestros, teniendo una existencia distinta, separada e independiente; tal como las plantas y los frutos del suelo, indígenas⁴¹⁶.

Como segunda gran aportación, John Lloyd Stephens fue más allá y vinculó a los constructores de las ciudades con los habitantes contemporáneos de la selva centroamericana, quienes serían

⁴¹² John Stephens. *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, New Jersey, Rutgers University Press, 1949, tomo 1, p. 92. Traducción propia.

⁴¹³ *Ibíd.*, p. 123. Traducción propia.

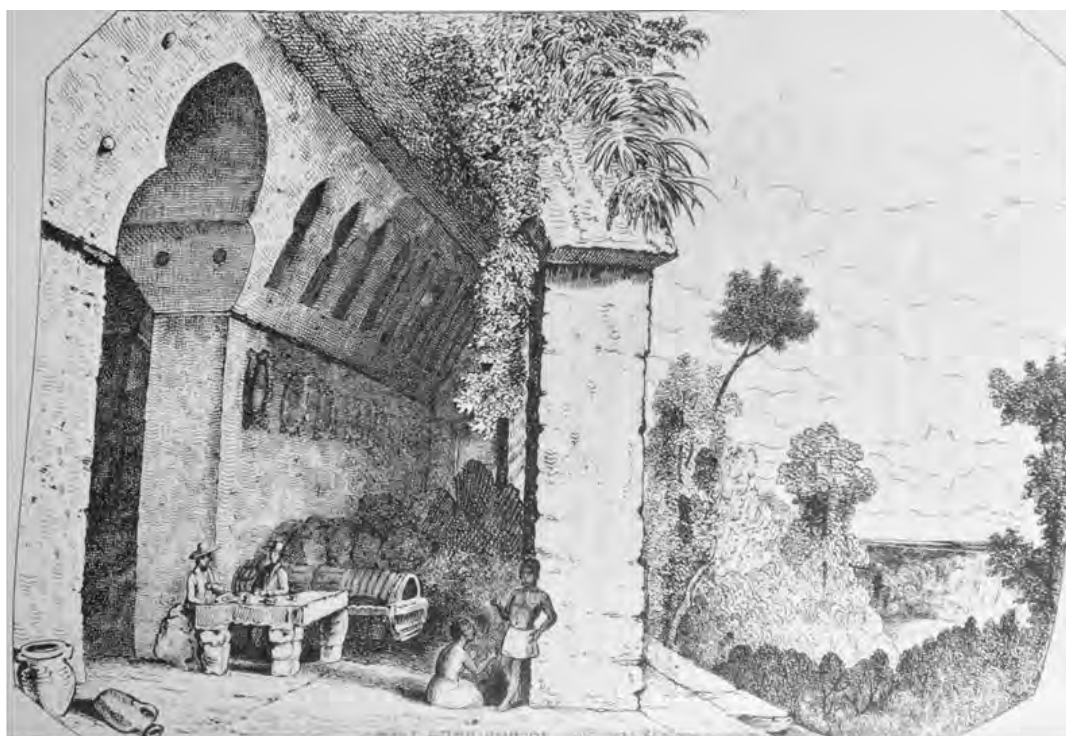
⁴¹⁴ *Ibíd.*, p. 108. Traducción propia.

⁴¹⁵ John Stephens. *op.cit.*, *Incidents of travel...*, tomo 2, p. 436. Traducción propia.

⁴¹⁶ *Ibíd.*, p. 442. Traducción propia.

sus descendientes⁴¹⁷. Tal vez por esa razón (y en parte, por convención) las ilustraciones de Catherwood retrataron románticamente las estelas de Copán o al Palacio de Palenque rodeados por indígenas; estando sentados alrededor, charlando, descansando o ayudando a las labores de rescate de las ruinas [figs.4.19, 4.20]. En pocas palabras, ellas no fueron ninguna creación antediluviana, sino que eran urbes contemporáneas a la conquista española (o quizás, un poco más tempranas).

He, así, muy brevemente y sin intentar contrariar las opiniones y especulaciones de otros, presentado nuestra propia visión sobre el tema de estas ruinas. Como nosotros todavía estamos solos con esa opinión, basta repetir mi impresión de que no estamos seguros de volver a cualquier nación del Viejo Mundo para los constructores de estas ciudades; que ellas no son el trabajo de pueblos que han perecido y cuya historia está perdida, sino que hay fuertes razones para creerlas creaciones de las mismas razas que habitaron el país al momento de la conquista española, o de algunos antecesores no muy distantes. Y yo remarcaría que comenzamos nuestra exploración sin cualquier teoría de apoyo⁴¹⁸.



4.20. El Palacio de Palenque, por F. Catherwood. Fuente: John Stephens. *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, New Jersey, Rutgers University Press, 1949.

Chavero y México a través de los siglos

Inspirándose en los textos de extranjeros, nació el primer trabajo histórico acorde con las teorías positivistas y evolucionistas tan de moda en Europa (de Darwin a Comte). Las diferentes narrativas sobre el pasado, a menudo contrapuestas por motivos políticos, se encontraron — finalmente— reconciliadas bajo un hilo conductor unitario: Se habla de *México a través de los siglos*,

⁴¹⁷ Enrique Florescano. op.cit. *Imágenes de la patria...*, p. 200.

⁴¹⁸ John Stephens. op.cit. *Incidents of travel...*, tomo 2, p. 455. Traducción propia.

coordinado por Vicente Riva Palacio y cuyo primer tomo, dedicado al periodo prehispánico y escrito por Alfredo Chavero, fue publicado en 1886. Cabe señalar que esta titánica obra, consistente en 10 tomos perfectamente documentados e ilustrados, fue posible gracias a la trayectoria social del escritor: al provenir de la élite intelectual (siendo nieto de Guadalupe Victoria), logró conseguir el apoyo presidencial (ya que Manuel González le comisionó dicha tarea en 1880) y empresarial para crear un texto riguroso, a todo lujo y digno de ser considerado un clásico.

El título completo revela muchas de sus intenciones: *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual. Obra única en su género*. Básicamente, Riva Palacio logró poner a los diferentes pasados —por vez primera— en comunión. El periodo prehispánico y el colonial dejaron de ser opciones contrarias y se integraron narrativamente en el mismo “devenir nacional”: el primero era muestra de que, igual que Occidente, el país procedía de una civilización en toda la extensión de la palabra y el segundo, era ahora visto como el momento de gestación de un “pueblo nuevo”. Éste consistía en el entrecruzamiento entre conquistadores y conquistados. Así nació el mito del *mestizaje*, asociado inequívocamente a las “leyes inmutables de progreso” (expresado, antes que nada, en términos raciales). Esta categoría buscaba unificar la profunda heterogeneidad de la población —económica, étnica e ideológica— en una misma esencia: en este inevitable proceso se fundaba la integración de la Nación.

El tomo escrito por Chavero contribuyó a forjar una *memoria histórica*⁴¹⁹ nacional sobre el pasado prehispánico: coherente con la teorización de Halbwachs, brindó una narración única, esquemática y resumida del periodo, hecha por un experto en la materia y ofreciendo una clara selección de lo que entra dentro en él. A diferencia del texto de Clavijero, no solamente narró los ayeres del Anáhuac, sino de todo lo que ocurrió dentro de las fronteras nacionales, de la “prehistoria” a la llegada de los españoles: de los olmecas a los mayas de tierras bajas, pasando por Oaxaca, los tarascos, toltecas y terminando con la grandeza y ocaso de los mexicas.

El frontispicio del primer tomo es también muestra de su contenido [fig.4.21]. En el fondo, se observa una estructura neozteca en cuyo centro descansa el rostro que decora la Piedra del Sol, pareciendo observar la mítica historia desde el mismo sitio. En primer plano, se encuentran un hombre indígena y una mujer con facciones mestizas sosteniendo un cajete, sentados plácidamente sobre el monumento de Tízoc y acompañados por una urna zapoteca. A su alrededor, descansan múltiples piezas arqueológicas y debajo, al centro de la composición, reposan armas de la conquista (tanto mesoamericanas como españolas). El relato contado por Chavero no es ya una historia épica —como la de Clavijero, de grandes biografías que marcaron el destino de una época— sino del “desenvolvimiento social” de varios pueblos que constituían una misma civilización.

Entonces, se trata de una Historia con mayúscula, plenamente académica, en la que no sólo interpretó “pinturas” y crónicas del siglo XVI, sino que es visible la relación de intertextualidad

⁴¹⁹ Maurice Halbwachs. *La memoria colectiva*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2011, p. 132.

con los trabajos de sus pares, desde Clavijero hasta Orozco y Berra. Por ello, destinó el primer capítulo de su tomo a hacer una revisión de las hipótesis más difundidas sobre el mundo prehispánico, a las cuales Chavero añadió su opinión informada. En sus últimas palabras, reconoció su deuda con los investigadores que lo precedieron, su predilección por “la verdad” y que su obra era un “humilde homenaje” a la patria, casi parafraseando al autor de *Historia antigua de México*:



4.21. Frontispicio del primer tomo de *México a través de los siglos* (1886). Fotografía propia.

He terminado mi tarea, y, si he tenido que hacerla con la precipitación natural, tan sólo en veinte meses, usando únicamente elementos propios y sin auxilio de otras personas, vágame al menos que es resultado de diez y seis años de constantes estudios, habiendo consultado cuantas obras importantes se han publicado sobre la materia, aun los libros más raros y multitud de manuscritos y jeroglíficos, de ellos no pocos desconocidos. Esta ha sido la principal causa que me movió á escribir, pues si nuevos hallazgos van mudando de continuo la historia, piérdense en cambio algunos de los materiales ya adquiridos, y siquiera por haber conservado los hoy existentes no debo arrepentirme de mi labor. He procurado acompañar al texto ilustración auténtica que diese idea perfecta y complementaria del relato, prefiriendo siempre los jeroglíficos y fotografías de objetos y monumentos y desechando cuanto haya sido obra de la imaginación ó del engaño. He abandonado la costumbre de hacer citas en notas, porque ni he querido alardear de erudito ni fatigar la atención de los lectores. Pero repito que cuanto en este libro hay pertenece á los cronistas é historiadores que me han precedido, y si algo he puesto de mi caudal he cuidado de expresarlo claramente; pues ni gusto de apropiarme el trabajo ajeno ni quiero hacer responsables á los demás de mis

propias opiniones. He procurado ser imparcial, intentando con empeño seguir el camino de la verdad. Sé lo difícil que esto es, y me llenaré de gozo si otros más felices que yo logran alcanzarlo. Estoy muy lejos de creer que he hecho una obra perfecta: he escrito cuanto sé, sin pretensiones

de haber acertado. Y si en ella, por acaso, hubiere hecho algo bueno, recíbalo como humilde homenaje a mi patria⁴²⁰.



4.22. El Palacio de Palenque según las ilustraciones de Alfredo Chavero. Fuente: Vicente Riva Palacio (coord.). *México a través de los siglos*, Madrid-México, Balescá Editores, tomo 1.

Las abundantes imágenes que acompañan el texto hablan del valioso trabajo de investigación hecho por Chavero. Basándose en pinturas de historia como las de José Obregón, en los grabados de Catherwood y de “fotografías directas”, ofreció ilustraciones que, por un lado, muestran piezas arqueológicas con realismo científico y por el otro, reconstruyen edificios en el momento de su máximo esplendor. Es el caso de la lámina dedicada al palacio de Palenque, donde ya no se ven los muros incompletos o comidos por la vegetación (como en la crónica de J. Stephens), sino que la construcción se yergue intacta sobre una selva con el césped recortado [fig. 4.22]. Otra lámina interesante es la dedicada al juego de pelota, en la que la imaginación se echó a volar: Sobre un edificio pintado de ocre, azul y rojo, indígenas de cuerpo apolíneo se recargan o descansan y, si bien hay un aro al centro de la pared, la pelota no aparece por ningún lugar [fig. 4.23].

⁴²⁰ Alfredo Chavero. “Historia antigua y de la conquista” en Vicente Riva Palacio (coordinador). *México a través de los siglos*, México-Madrid, Balescá editores, 1886, tomo 1, p. 912.



4.23. El juego de pelota según las ilustraciones de Alfredo Chavero. Fuente: Vicente Riva Palacio (coord.). *México a través de los siglos*, Madrid-México, Ballescá Editores, tomo 1.

En la parte del texto que le fue encargada, Chavero sintetizó la visión liberal de la historia prehispánica, no sólo relatando el acaecer del periodo sino mostrándolo como una “lección”. Es, pues, un discurso educativo y ejemplar que terminaría en la configuración de una Nación mestiza, punto final del proceso evolutivo. El autor escribió desde una “retórica neoclásica” y la combinó con el lenguaje profesional de las ciencias (principalmente, con las teorías organicistas que estaban de moda)⁴²¹, caracterizándose por sostener una interpretación sociológica más avanzada que la de sus contemporáneos, un indigenismo más pronunciado y un fuerte anticlericalismo⁴²². Esto se volvía patente en las primeras líneas del texto, en las que confirma la exaltación de los días mesoamericanos y la satanización de la conquista (tan bien expresada visualmente por Félix Parra):

Si la historia antigua de todos los pueblos tiene no sabemos qué atractivo misterioso, que sorprende la inteligencia y despierta la curiosidad y el interés los más profundos pensamientos, mayor es aún cuando se refiere á las razas primitivas de América; acaso porque el mundo que se llama viejo ignoró por muchos siglos la existencia de portentosa civilización que por tan dilatado espacio se le ocultó tras de mares inmensos y tras de montañas que con sus frentes de nieve tocan el firmamento (...) Tal vez pensóse más por entonces en el poder que daba la conquista que en el estudio de los misterios del espíritu humano; valió más el oro que se rescataba que el jeroglífico que se arrojaba al fuego; destruyéronse pirámides y monumentos para levantar

⁴²¹ Mauricio Tenorio. op.cit. *Artifugio de la nación...*, p. 112.

⁴²² Benjamin Keen. *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México, FCE, p. 435.

claustros y catedrales; y lo que la guerra no pudo destruir, encargáronse de exterminarlo el hambre y la peste, siendo tanta la desolación, que con poética y sentida frase dijo un venerado fraile y cronista, que no hubo choza á que no tocara su parte de dolor y llanto⁴²³.

Las opiniones de Chavero giraban en torno a las contribuciones de sus predecesores y, en general, perduraron algunas décadas hasta ser desmentidas por los datos arqueológicos. Aunque su texto tenía una intención patriótica (como la de los criollos del siglo XVIII), los juicios satánicos y el discurso religioso no aparecían por ningún lado (ni siquiera se dejaban implícitos). En todo caso, el militante del partido liberal seguía pensando —con Clavijero— que el gran defecto de los mexicanos fue su “superstición” y ambición: el fatalismo y la falta de carácter de Moctezuma II le hicieron creer que no había nada que hacer para salvar a su pueblo y, además, el error de su *altépetl* fue no haber desarrollado un “espíritu nacional” entre los pueblos tributarios (ya que, al no haber intereses comunes entre la triple alianza y los conquistados, eran una presa fácil para cualquier agente externo a la región).

Por otra parte, también demostró como erróneas dos de las principales creencias criollas respecto al mundo precolombino, analizadas en el capítulo precedente. Primero, contra Antonio de León y Gama, afirmó que el monolito que se exhibía en la Catedral no podía ser llamado “Calendario azteca”, “por faltarle los elementos indispensables para el cómputo del tiempo” siendo más bien “un monumento votivo al sol, sobre el cual se verificaban sacrificios”⁴²⁴ y por ello, lo renombró “Piedra del sol” (mismo título que conserva hasta la fecha). Del mismo modo, echó por la borda —de una vez y para siempre— el mito de Santo Tomás-Quetzalcóatl, considerándolo una teoría que iba más allá de la ciencia y afirmando que “Serpiente Emplumada” fue un personaje histórico, de carne y hueso (como, de hecho, pensaba Bernardino de Sahagún):

El Quetzalcóatl cristiano, como leyenda, es un tipo admirable; pero la historia no puede admitirlo. Quetzalcóatl no era más que un sacerdote nahoa reformador de la religión y fundador de una secta numerosa. Fue un gran pontífice y un gran rey⁴²⁵.

Empero, él tampoco se veía exento de realizar hipótesis que (hoy) pueden sonar descabelladas; por ejemplo, afirmando que las cabezas colosales olmecas representaban a hombres de “raza negra” y apariencia “etíópica”⁴²⁶. Por otra parte, como el autor de *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, Alfredo Chavero reconocía a los objetos arqueológicos prehispánicos como portadores incuestionables de valor estético: hasta la antes monstruosa Coatlicue era una obra de arte, describiéndola como “el más hermoso ídolo que tiene el Museo de Antropología”⁴²⁷. Aunque usted no lo crea, fue el primero en atreverse a decir cosa semejante.

En resumen, este breve recuento de las aportaciones de Alfredo Chavero en *México a través de los siglos* permite ver cómo se conformó la *memoria histórica* nacional, una estructura que se encuentra “por fuera” y “por encima” de los individuos: Por un lado, era un discurso académico que fue difundido entre la población a través de libros de texto y del recinto museográfico (así como

⁴²³ Alfredo Chavero. op.cit. “Historia antigua...”, pp. III-IV.

⁴²⁴ Gumesindo Mendoza y Jesús Sánchez, citados en Luis Gerardo Morales. op.cit., p. 146.

⁴²⁵ Alfredo Chavero. op.cit. “Historia antigua...”, p. 382.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 102.

ampliado por la incipiente disciplina arqueológica) y, por el otro, no carecía de tintes ideológicos, promoviendo la adopción estatal del mito del mestizaje como estadio final del progreso evolutivo de la sociedad. El peldaño final, el *positivo*, requería que el indio (tanto el vivo, como el muerto) fuera únicamente objeto de ciencia, mera reliquia del pasado destinada a las vitrinas del museo.

El palacio azteca en París (1889)

Además de la perspectiva científica, la memoria porfiriana del pasado prehispánico se caracterizó por su función identitaria, buscando construir una imagen homogénea al interior del país e internacionalmente. Se trataba de definir lo que *era* México (esto es, la esencia nacional): de dónde venía y hacia dónde iba, transitando el camino de la tradición a la modernidad. Al igual que Occidente, se afirmaba procedente de una civilización gloriosa y era un Estado deseoso de unirse al grupo de naciones desarrolladas. Para Enrique Florescano, esta reivindicación de lo mesoamericano se encontraba en una “paradoja” entre el nacionalismo y el cosmopolitismo:

*Este giro hacia la raíz indígena de la patria fue motivado en buena medida por el contacto con el exterior. La independencia, al colocar al país en posición de igualdad legal ante los demás estados, reveló su atraso frente a Europa y, a su vez, esa confrontación con el mundo desarrollado dio origen a los proyectos de progreso, competitividad y cosmopolitismo que caracterizarían a la era porfiriana. Al ponerse cara a cara con la industria y la cultura occidentales, la primera reacción de los políticos mexicanos fue lanzar al país a la consecución de esos niveles de progreso, una carrera que irremisiblemente provocó la dicotomía de anhelar ser ‘tan avanzados y cosmopolitas’ como los europeos y de valorar los logros de la civilización indígena con los cánones occidentales. La paradoja de este reencuentro con los orígenes es que se produce (...) bajo la dicotomía del cosmopolitismo y el nacionalismo.*⁴²⁸

El pasado prehispánico era, entonces, lo que definía la mexicanidad: era el *mundo de los antepasados* que los habitantes del país compartían, y que los hacía distintos del resto de pueblos del mundo. Las paradojas del cosmopolitismo y nacionalismo se volvieron más evidentes en el Pabellón enviado a la Exposición Universal de París, llevada a cabo en 1889 (mismo evento en que se inauguró la Torre Eiffel y que era una celebración del triunfo de los valores republicanos y liberales, llamándose “universal” por buscar incluir todo el conocimiento en un mismo lugar): se trataba de un monumental palacio (neo)azteca, sembrado en pleno Campo Marte y rodeado de exóticas cactáceas⁴²⁹ [fig.4.24]. Según Mauricio Tenorio, éste “era la versión en acero de México a través de los siglos”⁴³⁰.

El palacio, que medía 70 metros de largo, 30 de ancho y 14.50 de alto, fue diseñado por el médico Antonio Peñafiel y el arquitecto Antonio De Anza, utilizando una estructura de acero, carente de muros internos y con techo de cristal que, tras el magno evento, sería reensamblado en México como un museo. Éste fue descrito por sus autores intelectuales como un teocalli “en el estilo azteca más puro”, afirmando que “no hay adorno, ni símbolo ni figura alegórica que no haya sido sacada auténticamente de la arqueología mexicana y con la única mira de revivir la genuina civilización nacional”⁴³¹ (la azteca). La prensa francesa describió la construcción como una

⁴²⁸ Enrique Florescano. op.cit. *Imágenes de la patria...*, pp. 198-199.

⁴²⁹ Toda la información del “palacio azteca” procede del magnífico estudio: Mauricio Tenorio. *Artilugio de la nación mexicana. México en las exposiciones universales, 1880-1910*, México, FCE, 1998.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁴³¹ Antonio Peñafiel, citado en Mauricio Tenorio. op.cit. *Artilugio de la nación...*, p. 116.

réplica exacta del “templo del fuego”, donde —según ellos— se llevaban a cabo sacrificios humanos. Por ello, sus escaleras eran “derechas como flechas, prácticamente imposibles de subir [...] son llamadas escaleras del suplicio, siendo una de las variadísimas torturas que inventaron los antiguos mexicanos”⁴³².



4.24. Fachada del Pabellón mexicano en la Exposición Universal de Paris (1889). Fuente: Wikimedia.

El basamento estaba decorado con grecas inspiradas en Mitla y la parte superior, que asemejaba a un templo, fue engalanada con dos conjuntos de bajorrelieves en bronce, hechos por Jesús Contreras (quien en ese momento estudiaba en París). En los extremos del palacio, colocaron algunos dioses aztecas, a la usanza griega y remarcando las bondades de la tierra y pueblo mexicano: Centéotl, diosa de la “agricultura”, Tláloc (de la lluvia), Chalchiuhtlicue (del agua continental), Camaxtli (de la caza) y, curiosamente, Yacatecuhtli (deidad del comercio). Al centro, Contreras retrató a los principales tlatoanis del posclásico: primero, a la derecha de la entrada, se encontraban los reyes de la Triple Alianza, Izcóatl, Nezahualcóyotl y Totoquihuatzin [fig.4.25];

⁴³² Reseña de L' Événement, citada en Mauricio Tenorio. op.cit. *Artifugio de la nación...*, p. 121.

mientras que, del izquierdo, saludaban al visitante los del ocaso, Cacama, Cuitláhuac y Cuauhtémoc⁴³³.



4.25. Bajorrelieves de los tlatoanis de la Triple Alianza (Izcóatl, Nezahualcóyotl y Totoquihuatzin) por Jesús Contreras, en el Pabellón Mexicano de la Exposición Universal de París (1889). Fuente: Blog Grandes Casas de México, de Rafael Fierro Gossman.

No obstante, esta reivindicación explícita del legado prehispánico contrastaba con lo que los asistentes hallaban en su interior [fig.4.26]: Dentro, se exhibían reproducciones de monolitos mesoamericanos, una réplica del monumento a Cuauhtémoc, pinturas de historia (las emblemáticas obras de Rodrigo Gutiérrez y José Obregón), y varios paisajes de José María Velasco, el artista mexicano más renombrado en aquella época. Así, mientras la fachada remitía al pasado, el contenido del pabellón se centraba en el presente y futuro, admitiendo la inferioridad biológica de los indígenas y mestizos, misma que —irónicamente— sería una “ventaja” para el “desarrollo nacional”⁴³⁴.

⁴³³ Los bajorrelieves de la Triple Alianza se encuentran hoy en el jardín del mismo nombre, en la esquina de Tacuba y Filomeno Mata, en el centro histórico de la Ciudad de México. Réplicas de Izcóatl, Nezahualcóyotl, Totoquihuatzin y Cuauhtémoc coronan —además— el monumento a la Raza de la capital. En cuanto a los relieves de los dioses mexicas, parece ser que se exhiben en diversos museos en la natal Aguascalientes de Contreras.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 129.

El recorrido se centraba en hacer alarde de las “artes extractivas” (producción de materias primas), avances técnicos (principalmente el ferrocarril) y la cultura nacional, tratando de vender la imagen de un México moderno, *libre* (de violencia, compra-venta y opresión de otros países⁴³⁵) y listo para atraer inmigrantes e inversión extranjera. La participación, que recibió críticas agrídulces, buscaba mostrar una Nación anclada en sus raíces tradicionales, pero capacitada para integrarse a la economía global. Tanta era el ansía gubernamental de brillar, que el pabellón mexicano fue el más costoso de todos los enviados: se calcula que el Estado —“que en sí mismo incluía intereses privados”⁴³⁶— gastó un aproximado de un millón y medio pesos en el evento, cifra exorbitante⁴³⁷.



4.26. Interior del Pabellón mexicano en la Exposición Universal de Paris (1889). Fuente: The Architect's Newspaper.

Este dato es indicativo de que “la élite mexicana” del Porfiriato se esforzó por mostrarse lo suficientemente moderna en París, “árbitro del progreso” y su modelo a seguir. Pero, al final del día, el costoso pabellón no fue considerado un ejemplar de modernidad, sino de la otra cara de la moneda: lo tradicional, antiguo y no occidental, comparado —por ejemplo— con los grandes avances técnicos que se exhibían en el estadounidense y que causaron sensación en la prensa global. El portentoso *teocalli* no era más que el “símbolo de una Nación pobre”. En cuanto a la suerte del Palacio azteca, volvió a México, pero jamás pudo ser armado de nuevo, fuera ya por

⁴³⁵ *Ibíd.*, p. 55.

⁴³⁶ *Ibíd.*, p.33.

⁴³⁷ *Ibíd.*, p. 82

los severos daños que sufrió en su traslado, o por la dinámica burocrática. Hoy sólo vive en la memoria y en sus fragmentos, dispersos por la Ciudad de México y Aguascalientes.

Teotihuacán y los cambios en el Museo Nacional

Los avances de *México a través de los siglos* también se reflejaron en el museo y en las nuevas excavaciones arqueológicas: el primero acogió el discurso científico y se estableció como espacio de formación de nuevos especialistas, mientras que en las segundas se dio el primer empujón al salvamento y reconstrucción de vestigios. En ambos casos, se privilegió la puesta en escena del material monumental. De ahí que la máxima atracción del Museo Nacional fuera el “Salón de Monolitos” y que Teotihuacán fuera el primer sitio en ser restaurado e inaugurado al público (durante las conmemoraciones de 1910), gracias a las controvertidas labores de Leopoldo Batres. La idea era restaurar las huellas del pasado a su estado original para mostrar su eternidad.



4.27. Salón de monolitos del Museo Nacional, fecha desconocida. Colección Frida Kahlo y Diego Rivera. Museo Frida Kahlo. Fuente: Instituto Nacional de Antropología. *Museo Nacional de Antropología, 50 aniversario*, México, INAH-Patronato del MNA, 2014.

4.28. Salón de monolitos, fecha desconocida. Fuente: México Máfico.

En cuanto al Museo Nacional, previamente se estableció que —con el paso del siglo XIX— fue adquiriendo presupuesto creciente y se veía reforzado por las nuevas legislaciones referentes al patrimonio arqueológico. Durante el Porfiriato, se convirtió en una institución académica de renombre, en la que se exhibían colecciones y se realizaban investigaciones (organizadas por departamentos especializados). El discurso científico se reflejó en sus actividades y disposición: los días en que todos los objetos se encontraban amontonados y mezclados quedaron en el pasado [figs.4.6, 4.7], reordenándose bajo el paradigma de la taxonomía naturalista. Ahora, cada artículo estaba minuciosamente clasificado y complementado por una cédula explicativa.

Las labores de exploración iniciadas por toda la república aumentaron el acervo del Museo Nacional y al poco tiempo, las piezas prehispánicas se encontraban hacinadas. Por esta razón, desde 1885 se remodelaron las instalaciones destinadas a la colección mesoamericana, ampliando

y remozando la planta baja del inmueble. Finalmente, fueron reinauguradas en 1887 y su mayor atracción era el “Salón de monolitos”, “carta de presentación” del gobierno porfiriano [figs.4.27, 4.28]. Éste era anunciado como la “primera galería arqueológica” del continente americano y reunía —en sus 59.5 metros de largo por 9.82 de ancho y 3.4 de altura, así como en el jardín— casi 350 ejemplares de gran formato. El dato es importante porque revela que el pasado prehispánico se había estetizado por completo. Para hacerlo aún más impactante, se trasladó la Piedra del Sol desde la Catedral Metropolitana [fig.4.29] y causó tanto furor que se compuso un poema en su honor:

Adiós, Montepío querido,
 Adiós, bella catedral.
 Me despido ya de ustedes
 Ya me llevan a encerrar

¡Cuántos lustros yo pasé
 Al pié de ésta hermosa torre,
 Qué inexorable es el tiempo!
 ¡Válgame Dios como corre!
 No hay cosa que no se borre
 Y se pierda en la memoria,
 Ejemplo vivo es mi historia
 Que acertar nadie ha podido;
 ¡Ay triste de mí, me voy:
 Adios Montepío querido!

Como el Caballo de Troya
 Ya me llevan estirando
 Y los soldados me jalan

Entre gimiendo y llorando
 Mucho sudor voy costando
 Porque algo pesado soy,
 Para el Museo yó me voy,
 Donde me van á encerrar,
 Por eso digo llorando:
 ¡Adiós bella Catedral!

(...)

Adios, mexicanos todos,
 Si verme, tienen deseo,
 Dentro de muy poco parado
 Me verán en el Museo⁴³⁸.

⁴³⁸ Fragmento del “Adiós y triste queja, del gran Calendario azteca”, fechado en agosto de 1885 en el taller de A. Vanegas, citado en: Leonardo López Luján. “El adiós y triste queja del gran Calendario Azteca”, *Arqueología Mexicana*, núm. 91, mayo-junio 2007, p. 80.



4.29. “Calendario mexicano” en el *México pintoresco, artístico y monumental* de Manuel Rivera Cambas, México, 1880. Fuente: CONACULTA-INAH-BNAH.



4.30. Porfirio Díaz con la Piedra del Sol hacia 1910. Colección Rincón Gallardo. Fuente: Wikipedia.

Durante el Porfiriato el Museo Nacional se estableció como una institución académica en toda la extensión de la palabra, aunque apegada a la historia oficial. Esta falta de autonomía de la institución frente al poder ejecutivo federal fue propiciada por la antes citada legislación de 1897, causando conflictos entre los directores del museo (entre los que figuró el mismo Chavero) y el fundador de la Dirección General de Inspección y Conservación de Monumentos Arqueológicos (1885), Don Leopoldo Batres. De tal manera, “*la simbiosis Estado-arqueología-museo formaría parte de un proceso ideológico de refundación mítica del Origen*”⁴³⁹. El discurso científico y el ideológico iban de la mano, haciendo difícil separar a uno del otro.

No obstante, las mayores labores para glorificar el pasado mexicano (no sólo el prehispánico) se llevaron a cabo durante 1910, año en que se conmemoraba el centenario de la independencia y se celebraba en la capital el XVII Congreso Internacional de Americanistas [fig. 4.31]. El Museo fue remodelado nuevamente y reinaugurado el 28 de agosto con un nuevo nombre [fig. 4.30]: “Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnología”, integrando definitivamente el pasado indígena con el presente mestizo en un mismo proceso evolutivo y siendo parte del proceso de

⁴³⁹ Luis Gerardo Morales. op.cit. *Orígenes de la museología...*, p. 41.

especialización científica. Las colecciones de máquinas, botánica y animales disecados tuvieron que salir del recinto: naturaleza y cultura quedaron así divididas en distintos espacios⁴⁴⁰.



4.31. “Justo Sierra con Americanistas posan frente a pirámide en Teotihuacán”, 10 de septiembre del 1910. Sistema Nacional de Fototecas del INAH, clave 35863. Fuente: Enrique Krauze. *La presencia del pasado*, México, BBVA Bancomer-FCE, 2005.

A grandes rasgos, a finales del periodo porfiriano, los dirigentes del Estado eran plenamente conscientes del papel crucial que la imagen del México prehispánico cumplía en la formación de la Nación, tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales. Al interior, permitió el control ideológico de la población y al exterior, caracterizó al país “ante la ciencia”. Por esta razón, se invirtieron tantos recursos en remodelar el Museo Nacional, rescatar zonas arqueológicas como Teotihuacán, Mitla y Xochicalco, y por expropiar colecciones privadas y extranjeras (Justo Sierra decía que “hacer pasar esas colecciones a manos del Estado (...) es un propósito firme de la actual administración”⁴⁴¹). En una carta a Roberto Núñez, sub-secretario de Hacienda, fechada en 1894, el “maestro de América” escribió:

Para ustedes, hombres de las finanzas y de los fiscos, esto de la arqueología es un asunto baladí y de poca importancia; pero para nosotros es lo único que caracteriza la personalidad de México ante el mundo científico: todo lo demás es lo mismo que existe en otras partes y está realizado aquí por extranjeros⁴⁴².

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, p. 137.

⁴⁴¹ Justo Sierra, citado en Luis Gerardo Morales. *op.cit. Orígenes de la museología...*, p. 265.

⁴⁴² Justo Sierra, citado en Luis Gerardo Morales. *op.cit. Orígenes de la museología...*, p. 263.

La llamada “arqueología nacionalista” nació así, con los trabajos de Leopoldo Batres, “paniaguado” de Díaz, quien fungió como Director General de Inspección y Conservación de Monumentos y, en 26 años, exploró 40 sitios a lo largo y ancho del territorio: desde la Quemada hasta Mitla, Monte Albán, Xochicalco, Isla de Sacrificios y Chichen Itzá. Sin embargo, es mayormente conocido por haber llevado a cabo la reconstrucción de la Pirámide del Sol y la Calzada de los Muertos para el centenario de la independencia⁴⁴³, tras la idea de Sierra de encontrar la “forma verdadera” de la mole cubierta de vegetación [fig. 4.32]. Sus labores, que dieron a la edificación su apariencia actual [fig. 4.33], han sido ampliamente criticadas porque colocó una capa de cemento encima de las piedras, recortó en exceso el costado sur (haciendo visibles los contrafuertes), falseó el cuarto cuerpo y hasta se dice que utilizó dinamita⁴⁴⁴(acusación no probada concluyentemente⁴⁴⁵).



4.32. Fotografía de Teotihuacán a principios de siglo XX, antes de los trabajos de restauración de Leopoldo Batres. Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia. *Museo Nacional de Antropología, 50 aniversario*, México, INAH-Patronato del MNA, 2014.

4.33. La Pirámide del Sol en 1910, después de la restauración de Batres. Fuente: INAH.

La intención, en palabras de Justo Sierra, era mostrarle al público las edificaciones prehispánicas en toda su gloria y no como un montón de piedras amontonadas: “lo que nos hemos propuesto, lo repetimos y lo repetiremos, ha sido preservar las ruinas de la destrucción, y no reedificarlas sino reconstruirlas con sus propios elementos para retardar indefinidamente, si posible fuere, su desaparición”⁴⁴⁶. Empero, la trayectoria del “arqueólogo oficial del régimen”⁴⁴⁷ fue ampliamente

⁴⁴³ Así como fundar el primer museo de sitio en la zona y negociar la expropiación de los terrenos donde se encuentran los restos arqueológicos.

⁴⁴⁴ Víctor Bolaños. *La arqueología como ciencia en México: una mirada a la disciplina a través del conflicto Leopoldo Batres-Manuel Gamio en la historia de la arqueología mexicana* (tesis de maestría), México, UNAM, 2007, p. 8.

⁴⁴⁵ Eduardo Matos Moctezuma. “¿Usó dinamita don Leopoldo Batres en Teotihuacán?”, *Arqueología Mexicana*, núm. 127, mayo-junio 2014, pp. 86-87.

⁴⁴⁶ Justo Sierra, citado en Luis Gerardo Morales. op.cit. *Orígenes de la museología...*, p. 266.

⁴⁴⁷ Víctor Bolaños. op.cit. *La arqueología como ciencia...*, p. 6.

denostada por sus colegas, no tanto por la falta de rigor sino por su poca ética profesional (enemigos suyos eran personajes de la talla de Alfredo Chaverro, Francisco Del Paso y Troncoso o Zelia Nutall): hasta se dice que vendió a extranjeros algunas de las antigüedades que debía proteger y dañó considerablemente las ruinas de Teotihuacán y Mitla, llegando incluso al grado de grabar su nombre con letras de oro en un dintel del salón de las columnas, en el sitio oaxaqueño⁴⁴⁸.

Orden y progreso

En conclusión, este paseo por el ajetreado siglo XIX revela cómo, para mantener el orden fáctico de las cosas, pero con un aura de novedad, los criollos tuvieron que revisar e imponer su versión de los orígenes de la patria como la oficial, construyendo símbolos que la distanciaran de la realidad colonial. Para ello, desde el siglo XVIII “expropiaron” la historia indígena y una vez consumada su fantasía, la instituyeron como el *verdadero* pasado mexicano, interrumpido por los tres siglos de la “negra” conquista hispánica.

Por tanto, fabricar el Estado mexicano no sólo implicó poseer el monopolio de la coacción física legítima —disputado por los liberales y conservadores— sino que tuvo que adquirir el de la violencia simbólica⁴⁴⁹. Para ello los primeros gobiernos difundieron imágenes que habían circulado en el imaginario colectivo desde hacía un par de siglos y crearon las primeras instituciones y legislaciones para preservar el pasado prehispánico. De ahí que los cambios en el escudo nacional fueran sólo accesorios (cambiándose el gorro frigio por la corona, o quitándose ambos, según conviniera) y que el Museo Nacional se fundara en 1825, adquiriendo importancia y presupuesto creciente durante el resto del siglo XIX.

Una vez concluido el conflicto entre liberales y conservadores, llegó el momento de *integrar* a una población bastante desigual, desmotivada y desgastada por la guerra (tanto entre compatriotas como contra las intervenciones extranjeras): entre la política manifiesta de Porfirio Díaz de construir una Nación y el imaginario romántico del exterior, el arte (a través de las pinturas de historia hechas en la ENBA), la academia (gracias al Museo Nacional) y el Estado (con sus instituciones, legislaciones, financiamiento y exposiciones internacionales) crearon una idea homogénea e integral del pasado prehispánico, una *memoria histórica* que se impuso “por fuera” y “por encima” de las voluntades individuales: Al final de cuentas, es lo que hacía a México diferente del mundo entero.

Pero, en el fondo, esta reivindicación del pasado prehispánico sólo era patente en el triunfante discurso visual, oral y escrito del Estado. En los hechos, los indios vivos fueron denigrados: eran un obstáculo para el “progreso nacional” y por ello había que integrarlos al capitalismo, por las buenas o por las malas. El último peldaño de la evolución era el México *mestizo* y debía llegarse a él, a cualquier precio. Estas profundas contradicciones, inequidades sociales y descontento con el régimen finisecular fueron denunciadas por el periódico antiporfiriano, *El Hijo del Ahuizote*,

⁴⁴⁸ Benjamin Keen. op.cit. *La imagen azteca...*, p. 428.

⁴⁴⁹ Pierre Bourdieu. “Génesis y estructura del campo burocrático” en *Razones prácticas*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 91-125.

legando a la posteridad un sinfín de caricaturas tan polémicas como valiosas para reconstruir el ambiente cultural de la época.

Dichas contradicciones del uso estatal del recuerdo prehispánico se ilustran en una caricatura titulada “Una ofrenda a Porfiriopoxtlí” [fig.4.34], publicada en *El Hijo del Ahuizote* en 1908. A grandes rasgos, marca un contraste entre la celebración hecha a los indios muertos y la violencia ejercida contra los de carne y hueso; o, para decirlo de otra forma, entre el discurso y los hechos. Al centro, Bernardo Reyes (Secretario de Guerra y Marina) aparece vestido como sacerdote mexica y ofrece el corazón palpitante de “el pueblo yaqui” a una monolítica estela labrada con las facciones de Díaz, y decorada con la inscripción “dictadura”. Encima de la piedra de sacrificio (sobre la que se lee “tiranía”), yace el cuerpo inerme del “pueblo yaqui” y un escalón abajo, el cadáver de “Tomochic”. El siguiente en la fila del patíbulo es el “pueblo maya”, que luce humillado, con la cabeza agachada y las manos atadas a la espalda. Como el lector puede apreciar, el “patriotismo” escapa trágicamente del órgano vital como una humareda hacia el cielo.

En suma, todos estos elementos —pinturas, esculturas, grabados, litografías, museos, relatos de exploración y libros de historia— contribuyeron a crear una imagen del país relativamente homogénea para todos los tipos de público: Para las élites eruditas, se escribieron textos como el de Riva Palacio; para los extranjeros, las exposiciones en pabellones internacionales y crónicas como las de John Stephens; y, finalmente, el sector popular se sintió inmortalizado en la caricatura de José Guadalupe Posada. La intención era convertir lo local en universal⁴⁵⁰. Finalmente, el Porfiriato representó —paradójicamente— el triunfo y ruina del proyecto liberal, por el que fue derramada tanta sangre: efectivamente, logró consolidarse *la Nación mexicana* como “comunidad imaginada”, pero a costa de la generación de profundas desigualdades económicas y políticas que, un par de meses después de las conmemoraciones del centenario de la independencia, desembocarían en *La Revolución* (con mayúscula)⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ Fabiola Martínez. op.cit. *Civilizing the prehispanic...*, p. 170.

⁴⁵¹ Como dato curioso, cabe resaltar que, si bien la sociología se convirtió —prácticamente— en el discurso de Estado (de ahí el lema “orden y progreso”), también se posicionó críticamente frente a las desigualdades producidas por el régimen. El ejemplo paradigmático es *Los grandes problemas nacionales* (1909) de Andrés Molina Enríquez, el cual —desde el organicismo spenceriano— puso en el centro de la discusión el problema del latifundio, o, en una palabra, el de la propiedad. Esta cuestión era la principal fuente de desestabilización para el sistema total que era la Nación, y de ahí la importancia de contrarrestar la concentración de la riqueza. Las ideas del autor trascendieron el contexto porfiriano y lograron imponerse durante el Constituyente de 1927, dando pie al artículo 27. La reforma agraria y la expropiación petrolera fueron posibles gracias al movimiento retórico ideado por Molina Enríquez: Se puso a la Nación como propietaria originaria de todas las tierras y al Estado, a través de sus representantes, como intérprete legítimo de sus designios. En esta sutileza legal se fundamentó —décadas más tarde— la política del “milagro mexicano”.



4.34. Anónimo “Una ofrenda a Porfirio”, caricatura publicada en *El Hijo del Ahuizote* (29 de abril de 1908). Fuente: Enrique Krauze. *La presencia del pasado*, México, BBVA Bancomer-FCE, 2005.

CONCLUSIÓN

Gloria y fama del México prehispánico

*¿Sólo así he de irme?
¿como las flores que perecieron?
¿nada quedará de mi nombre?
¿nada de mi fama aquí en la tierra?
¡al menos flores, al menos cantos!*
Cantos de Huexotzingo

En Tlatelolco, se yergue una placa conmemorativa que reza: “el 13 de agosto de 1521/ heroicamente defendido por Cuauhtémoc/ cayó Tlatelolco en poder de Hernán Cortés/ no fue triunfo ni derrota/ fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo/ que es el México de hoy”. Esta fecha constituyó nuestro punto de partida puesto que, en realidad, marca el inicio de una nueva era, cuyo curso hemos seguido en las páginas anteriores: en pocas palabras, ésta fue la historia del nacimiento y la aniquilación del *indio muerto*. El mensaje principal que quería transmitir es que el pasado no está ahí, esperando a ser rescatado de las profundidades de la selva o debajo del asfalto, dormido en la penumbra: está vivo y casi en todos lados. Desde entonces ha sido así.

Con lo anterior, quiero decir (parafraseando a Severo Martínez Peláez⁴⁵²) que antes de la llegada de las huestes españolas no había “indios” propiamente dichos y al mismo tiempo, que a partir de ese día el mundo tal y como esas sociedades lo conocieron por siglos habría desaparecido para siempre. La figura del *indio*, vivo o muerto, fue pues producto del orden colonial y persistió hasta 1910 porque la dominación que la engendró también seguía operando: la independencia sólo supuso el cambio de un grupo en el poder por otro, sin transformación alguna en la situación de la mayoría de la población.

Bajo estos entendidos, el título de esta tesis aspiraba a ser una declaración de principios en varios sentidos: el pasado no “sucedió” de una vez y para siempre, es una *construcción* hecha por grupos sociales en contextos particulares, sometida a revisiones constantes y que cambia según la perspectiva desde la cual sea visto. En segundo lugar, usé la palabra *memoria* y no historia para indicar que las formas de evocación han ido más allá de los confines de la disciplina así llamada y sus métodos: aunque, ciertamente, Fray Bernardino de Sahagún y Francisco Xavier Clavijero utilizaron la palabra en los nombres de sus respectivas obras, ésta no significaba lo mismo que hoy. Volveré sobre este asunto en algunos minutos más.

⁴⁵² Cfr. Severo Martínez Peláez. *La patria del criollo*, México, FCE, 2012, p. 606.

Por otra parte, si decidí utilizar *imágenes* y no textos para contar esta historia, fue para enfatizar en cómo los imaginarios sociales se fabrican y distribuyen mayoritariamente a través de “artefactos visuales” de diversa índole (dado que los textos, por regla general, suponen lectores alfabetizados e, incluso para el México de 1910, ésa era una capacidad que no estaba distribuida equitativamente entre la población, por no decir que era privilegio de una minoría urbana y culta). Debo admitir que —metodológicamente hablando— hubiera sido más sencillo elegir un mismo tipo de representaciones (por ejemplo, ilustraciones de publicaciones, murales o pinturas al lienzo, caricaturas periodísticas, colecciones numismáticas o postales). Sin embargo, esto no permitiría ver tan nítidamente el proceso de transformación que las imágenes del pasado atravesaron en todas sus dimensiones durante cuatro siglos: comenzando por la forma y los soportes materiales hasta el contenido mismo, de la perspectiva lateral de la plástica prehispánica a la fotografía porfiriana, de las connotaciones demoniacas a la representación sagrada.

Profundizando, valdría la pena mencionar cómo las imágenes de las publicaciones cambiaron las representaciones de los *espacios* prehispánicos [fig. 5.1]: basta dar un nuevo vistazo al mapa de Hernán Cortés, que aún representaba la ciudad a la usanza medieval o a las imágenes indígenas de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, y contrastarlo con los precisos gráficos con los que Catherwood y Chavero ilustraron sus obras... y esto se vuelve más claro si recordamos las vívidas escenas que nos muestran las pinturas históricas del siglo XIX. Si uno observa con atención, las ruinas de Palenque y Copán siguen luciendo el mismo aspecto hasta la fecha. Podría decirse, entonces, que el criollismo sería el punto de inflexión entre ambos momentos: en el libro de Clavijero se aprecia que la idealización del mundo del indio muerto no estaba peleada con la rigurosidad que supone corroborar fuentes primarias. De tal manera, este momento supuso el cambio de tuerca interpretativo que le dio al mundo prehispánico sus colores distintivos.

Asimismo, la selección de la evidencia también se enfocó en los medios a través de los cuales estos artefactos visuales fueron distribuidos en cada época y contexto: en la Europa renacentista, circulaban las primeras publicaciones hechas con la imprenta; en los nuevos *altépetl* cristianos se utilizó la pintura mural en tanto recurso válido desde tiempos ancestrales; durante la última parte de la era colonial, las pinturas alegóricas; una vez entrado el siglo XIX, vimos los grabados de Torreblanca para las primeras monedas metálicas o las caricaturas periodísticas que criticaban al régimen gubernamental en turno; mientras que el recorrido terminó con la fotografía que retrata a Justo Sierra y los asistentes al Congreso de Americanistas en la recién remodelada pirámide del sol. En resumen, todas son “imágenes públicas”: esto es, son *transcripciones* de concepciones propias de un grupo social que las comparte y protege para transmitir características esenciales de sus miembros (su tiempo, espacio, relaciones y evolución) y que, dado su carácter objetivado (e independiente del emisor original), pueden ser pasadas de generación en generación⁴⁵³.

⁴⁵³ Kenneth Boulding. *The image: knowledge in life and society*, Michigan, University of Michigan Press, 1956, pp. 64-65.

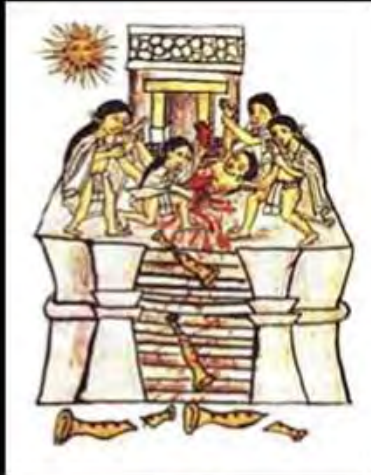


Fig. 3.6



Fig. 3.1



Fig. 3.17



Fig. 3.16



Fig. 4.12



Fig. 4.22



Fig. 4.18

Fig. 4.19

5.1. Atlas de imágenes: representación de espacios prehispánicos.

Volviendo al punto anterior, elegir la palabra “memoria” en vez de “historia” no fue casual: aunque podría decirse que el segundo término era el correcto (dado que la mayoría de los personajes y fuentes revisadas lo utilizaron) y que el primero es un anacronismo, considero que valdría la pena pensar en el concepto —como sugería Eviatar Zerubavel, siguiendo a Durkheim— como una constante entre todas las sociedades que han existido sobre la faz de la tierra: transhistóricamente. Si el *homo sapiens* ha podido “enseñorearse” del planeta (tal y como lo plantean las críticas posmodernas a la ciencia) es precisamente porque ha logrado memorizar: almacenar conocimiento de experiencias pasadas con un código determinado para aprender de ellas y transmitir las intergeneracionalmente. Esto son las pinturas murales de Chauvet, las tablillas cuneiformes de Babilonia y el buscador Google.

Ahora bien, que sea una facultad de los seres humanos relacionados unos con otros, no significa que sea la misma hoy que en el Neolítico: la memoria trabaja con imágenes públicas y éstas van cambiando según los recursos que cada grupo posee y las “funciones” que le asignan. Por otra parte, tampoco implica que sea un mero agregado de todo lo que cada uno de sus miembros piensan de las experiencias previas: “el todo no es igual a la suma de las partes”, solía decir Durkheim. En consecuencia, es un fenómeno social, con bases biológicas y político por antonomasia: como sabiamente señaló Aristóteles, “la memoria es del pasado”, aunque su tiempo es siempre el presente, en palabras de Halbwachs:

Es dentro de la sociedad donde normalmente el hombre adquiere sus recuerdos, donde los manifiesta y, como se suele decir, los reconoce y los sitúa [...] Es en este sentido que existe una memoria colectiva [...] No es suficiente, sin embargo, decir que los individuos cuando recuerdan, lo hacen empleando un marco social. [Debe subrayarse que] es en la perspectiva del grupo o de los grupos donde es preciso ubicar el recuerdo [...] Se puede decir que el individuo recuerda cuando está inmerso en el punto de vista del grupo, y que la memoria del grupo se realiza y se manifiesta en las memorias individuales⁴⁵⁴.

Entonces, ¿qué sería, sociológicamente hablando, la *memoria*? A partir de los desarrollos teóricos descritos en el primer capítulo, la definiré como la labor de construcción y distribución del conocimiento del pasado (o, en palabras de Barry Schwartz, de lo que la gente “cree, siente y piensa” de él), “portada” por un grupo social determinado “con y contra otros”, suponiendo una “relación viva” con el presente. Ella misma es un sistema de clasificación: define quién está dentro y fuera, su origen y destino, lo deseable y lo deleznable, siendo así sostenida por una relación dialéctica entre recuerdo y olvido, reconocimiento y desconocimiento. Esto es, distingue ciertos eventos, personajes o cosas como dignos de ser evocados y, por otro lado, convierte su imagen en *hábito*, en naturaleza.

Para los lectores versados en la tradición sociológica, estos elementos no podrán sino recordarle al concepto de *capital simbólico* de Pierre Bourdieu. Para el autor de *La distinción*, es la forma “transfigurada” o “eufemizada” que adquieren los otros tipos de capital cuando son percibidos como legítimos. A grandes rasgos, esto significa que dejan de ser vistos como “trabajo acumulado” y se les aprecia como algo natural, inevitable, apolítico o —en una palabra— dado.

⁴⁵⁴ Maurice Halbwachs, citado en Enrique Florescano. *La función social de la historia*, México, FCE, 2012, p. 219.

Existe gracias a una relación simultánea de *reconocimiento* y *desconocimiento*: se le reconoce como algo con prestigio y se le desconoce como arbitrario (en el sentido saussureano, es decir, convencional). Es —fundamentalmente— *capital negado*:

En una economía que se define como rehusando reconocer la verdad ‘objetiva’ de las prácticas ‘económicas’, es decir la ley del ‘interés desnudo’ y del ‘cálculo egoísta’, el capital ‘económico’ en sí no puede actuar si no consigue hacerse reconocer al precio de una reconversión adecuada para volver irreconocible el verdadero principio de su eficacia: el capital simbólico es ese capital negado, reconocido como legítimo, es decir, desconocido como capital (pudiendo el reconocimiento, en el sentido de gratitud, suscitado por los favores, ser uno de los fundamentos de ese reconocimiento) que constituye, sin duda, con el capital religioso, la única forma posible de acumulación cuando el capital económico no es reconocido⁴⁵⁵.

Su poder reside en la “alquimia social” que, borrando todas las huellas de la historia, instaura *esquemas de apreciación y acción* que perciben el orden legítimo del mundo social como “prestigioso”, “honorable” y, por tanto, deseable. Como ya había establecido Claude Lévi-Strauss, este capital solamente puede tener su poder característico, la *eficacia simbólica*, si está respaldado por las *creencias* compartidas entre el shaman y el paciente, entre quienes lo ejercen y quienes “no quieren saber que lo sufren”⁴⁵⁶. La acreditación sucede cuando las relaciones sociales se ocultan bajo la máscara de las esencias, convirtiéndose en cualidades que “no pueden prestarse ni pedirse prestadas”. Literalmente:

El poder simbólico como poder de constituir el dato a través del enunciado, de hacer ver y creer, de confirmar o transformar la visión del mundo y, mediante eso, la acción sobre el mundo, por consiguiente, el mundo, poder cuasi mágico que permite obtener el equivalente de lo que se obtiene por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de la movilización, no se ejerce más que si es reconocido, es decir, desconocido como arbitrario. Esto significa que el poder simbólico no reside en los sistemas bajo la forma de una ‘*illocutionary force*’ sino que se define en y por una relación determinada entre quienes ejercen el poder y quienes lo sufren, es decir, en la estructura misma del campo donde se produce y reproduce la creencia. Lo que genera el poder de las palabras y las palabras de orden, el poder de mantener el orden o de subvertirlo, es la creencia de la legitimidad de las palabras y de quien las pronuncia, creencia que no pertenece a las palabras de producir⁴⁵⁷.

Si bien explorar las relaciones entre memoria y capital simbólico requeriría una investigación por separado, para terminar la presente sobra con dejar indicado que el conocimiento del pasado prehispánico se ha instaurado como una *estructura estructurada estructurante*: es tan interior como exterior a la voluntad, tan constrictiva como habilitante, tan “nuestro” como impuesto. A través de la conformación de sistemas (simbólicos), con su propia lógica de producción, reproducción y difusión, la experiencia referente a este periodo histórico se construyó como una *lógica práctica*: es un saber que, en primer lugar, se da por descontado (suponiendo —por ejemplo— que “estábamos aquí” desde hace tres mil años) y que, por otro lado, surge gracias al efecto de *consagración*, esto es, de explicitar lo que es sagrado. Entrar a un museo, como el Nacional de Antropología e Historia, o abrir un libro de texto gratuito sobre la materia son acciones análogas

⁴⁵⁵ Pierre Bourdieu. *El sentido práctico*, México, Siglo XXI, 2007, pp. 187-188.

⁴⁵⁶ Claude Lévi-Strauss. “La eficacia simbólica”, en *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 221-228.

⁴⁵⁷ Pierre Bourdieu. *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée, 2000, p.98.

a acudir a una iglesia o a hojear la Biblia misma: exigen silencio y respeto, pese a que muchas veces no sea expresamente solicitado.

Así, en el primer capítulo también se estableció que, si bien la memoria ha sido una preocupación central en la filosofía desde la antigua Grecia (como bien muestra Paul Ricœur) y que surgió en la biología desde Darwin, en las ciencias sociales y humanidades es un concepto relativamente reciente en comparación con otros: sólo cobró vida tras las obras seminales de Maurice Halbwachs y Aby Warburg, durante la primera mitad del siglo XX. No obstante, fue a partir de la década de 1980 cuando recibió un auge inusitado en el espacio público y los estudios culturales, produciendo que las sociedades contemporáneas (en palabras de A. Huyssen) estén “obsesionadas por la memoria” y “condenadas por la amnesia”. Pero ¿cuál es la posición de esta tesis en este contexto intelectual?

Aunque evidentemente formaría parte del *boom* de la memoria, también se distancia en tanto procura establecer las bases sociológicas para el análisis de su “funcionamiento normal”, más allá de las definiciones normativas que suelen crear los estudios culturales y la filosofía (centradas, fundamentalmente, en sus “patologías”). A manera de reflexión personal, pienso que la investigación misma ha sido un proceso curativo: tenía que enfrentarme a un pasado que no fuera precisamente el mío (aunque tampoco me fuera totalmente ajeno) para poder lidiar con la incertidumbre del futuro y con las injusticias de mi propia biografía. Necesitaba aferrarme a él y comprenderlo (independientemente de mi formación profesional) para utilizarlo como un arma de autodefensa.

Y eso también explicaría parte del éxito de la discusión en los espacios públicos y eruditos: “a diferencia de la historia, que siempre ha estado en manos de autoridades públicas, académicos y grupos de pares especializados, la memoria ha adquirido todos los nuevos privilegios y prestigios de un movimiento de protesta popular. Ha llegado a asemejarse a la venganza de los desvalidos o de la parte perjudicada, los marginados, la historia de aquellos a quienes se les negó su derecho a la Historia”⁴⁵⁸. Ella ayudaría a tener una relación directa y honesta con los muertos, a “negociar” con ellos “uno a uno” y a extraer las lecciones necesarias para seguir adelante.

Si esto es así, ¿cómo distinguir analíticamente entre memoria e historia? Primero que nada, mientras que ambas elaboran versiones del pasado, la memoria es la “matriz de la Historia” y la Historia es una disciplina académica: produce un discurso de pares, con pretensiones de científicidad y fue conformado en las sociedades occidentales entre los siglos XVIII y XIX. Aunque ríos de tinta han sido escritos sobre el estatuto científico de las disciplinas “del espíritu”, para nuestros fines basta con decir que trabaja con documentos sometidos a la verificación y contrastación⁴⁵⁹. Ella posee métodos rigurosos e *idealmente* se acerca al pasado por sí mismo (es

⁴⁵⁸ Pierre Nora “Reasons for the current upsurge in memory” en Olick, Jeffrey; Vinitzky-Seroussi, Vered; Levy, Daniel (eds.). *The collective memory reader*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p.440.

⁴⁵⁹ En este sentido, cabe señalar la diferencia entre la materia prima de la memoria y la Historia: el *monumento* y el *documento*. Según Jacques Le Goff, el primero es todo aquello que “puede hacer volver al pasado, perpetuar el recuerdo” y que denota intencionalidad de sus autores, mientras que el segundo es una “prueba” del pasado que parece poseer “una objetividad” al estar fundamentalmente escrito. Fue el positivismo el que logró el triunfo del

decir, independientemente de su importancia en el presente y creando un discurso autónomo de sistemas como el político). Para Paul Ricœur, es “de principio a fin escritura”⁴⁶⁰.

En pocas palabras, la Historia es una forma moderna y científica de memoria. De los diversos puntos del recorrido temporal, el trabajo de Clavijero sería el primero en poder ser reconocido propiamente como tal (pese a que seguía sin abandonar aquel enfoque católico tan propio de los jesuitas y que buscaba, simultáneamente, combatir los prejuicios anti-americanos europeos y sembrar el “amor a la patria” entre sus lectores criollos). En cuanto a las paradas anteriores, considero que denominar al recuerdo de los conquistadores, mendicantes y comunidades indígenas del siglo XVI *memoria* permite ser justos con ellos y congruente con mi tradición disciplinar: quiero decir que satisface las condiciones de *causalidad*, *imparcialidad*, *simetría* (tratar por igual a las explicaciones satisfactorias que a las insatisfactorias) y *reflexividad* que forman parte del “programa fuerte” en sociología del conocimiento⁴⁶¹. Así, la misión del sociólogo es mostrar cómo las ideas nacen y operan en un contexto específico, independientemente de que las consideremos “anticuadas”, “ridículas” o simplemente “erróneas”.

No obstante, el principal problema de la definición es que —en los hechos— es difícil que el discurso histórico recupere el pasado independientemente de sus usos en el presente y en una dinámica autónoma a sistemas como el económico y el político, como se pudo advertir en el recorrido temporal aquí reconstruido (a veces, consciente o inconscientemente por sus autores intelectuales y otras, siendo apropiado por terceras personas o instituciones para sus propios fines). En el lenguaje de los estudios culturales, la memoria sería una crítica a la Historia: es un combate contra las formas impuestas del recuerdo y a los testimonios callados, que pese a poseer criterios rigurosos también se prestaron a tergiversaciones y a la legitimación de regímenes totalitarios durante la primera mitad del siglo XX. Si bien en México no se llegaron a los extremos del nazismo, el fascismo y el stalinismo, podría decirse que las versiones históricas estuvieron al servicio —primero— de la patria, luego del Estado y finalmente, de la Nación.

Así, este documento busca erguirse como un “atlante de la memoria” del México prehispánico: su misión es conservar ese pasado para las generaciones futuras, pero haciéndolo de la manera más fiel a lo que fue, con sus aspectos “buenos” y “malos” (parafraseando a Clavijero) y —sobre todo— no olvidando que esa pirámide que hoy luce hermosa, pura, pacífica y gloriosa fue construida con violencia. La investigación fue producto de una “puesta entre paréntesis” y al mismo tiempo, ayuda a tomar distancia, dejando de ver a los discursos sobre este mundo ancestral como ingenuos cuentos para la hora de dormir: son formas de dominación hechas naturaleza (*violencia simbólica*, en términos de Bourdieu⁴⁶²). Éste es básicamente el mismo afán de

documento sobre el monumento, a finales del siglo XIX, aunque el reciente *boom* de la memoria parece ir en la dirección contraria. Al final de cuentas, es preciso recordar que la distinción es meramente analítica: “el *documento* es *monumento*... todo *documento* es mentira”. Jacques Le Goff. *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 238.

⁴⁶⁰ Enrique Florescano. *La función social de la historia*, México, FCE, 2012, p. 229.

⁴⁶¹ David Bloor. *Conocimiento e imaginario social*, Barcelona, Gedisa, 1998.

⁴⁶² Para el autor de *La distinción*, el término *violencia simbólica* está íntimamente vinculado con el de capital simbólico, refiriéndose a “todo poder que logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza”. Hace pasar por natural lo que es producto de la transmisión de capitales (trabajo

los estudios culturales sobre el tema: prestar el altavoz a las minorías que fueron excluidas de la Historia y configurar una relación directa con el pasado, íntima y personal.

Y aunque este vínculo es quizás deseable, también es preciso reconocer que ha llevado a interpretaciones caprichosas del pasado (y que también pueden prestarse a causas igual de violentas que en el siglo XX o —en el mejor de los casos— a la explotación comercial del patrimonio): hoy vemos cosas tales como el “karate azteca”, el “fin del mundo” augurado por los mayas o la hipótesis de los extraterrestres en Palenque, que desvirtúan por completo lo que fue la vida de esos pueblos. La tarea de reconstruir un proceso social de elaboración de conocimiento permite someter también a la crítica la labor de la memoria y guiarla por la Historia: pienso que el pasado indígena podría servir para la conformación de identidades y para la resistencia ante las injusticias (viejas o nuevas), aunque las interpretaciones que las conforman tendrían que ser coherentes con los vestigios disponibles. Memoria e Historia necesitan estar en constante diálogo.

Bajo estos supuestos, a lo largo de los últimos capítulos revisamos cómo diversos grupos sociales emprendieron *batallas mnemónicas* contra otros para conservar sus visiones del periodo prehispánico y así, mantener o trastocar el orden establecido en cada época: la lucha por el pasado es parte indisociable de la lucha por el poder. De tal manera, esta imagen estuvo moldeada por un conglomerado de instituciones y discursos europeos que sirvieron de lentes y balanzas para juzgarlo. Por ejemplo, inmediatamente después de la conquista de los *altépetl* del altiplano central, la retórica católica fungió como “pretexto” y “arma” para someter a las numerosas y poderosas poblaciones: la Nueva España fue fundada sobre la cruz (y, claro está, sobre la espada que la respaldaba). De aquí en más, los días de los antiguos mexicanos estarían marcados por el estigma del demonio y, por lo tanto, debían ser condenados al olvido.

Por esta razón, me parecía crucial dedicar un espacio considerable a este periodo de transición, puesto que —desde este punto temprano— podían comenzar a vislumbrarse las relaciones sociales que forjaron al orden colonial, y que —paradójicamente— habrían de darle muerte (y permitido su pervivencia incluso después de 1821). Por un lado, el antagonismo entre criollos y “gachupines” y, por el otro, el sometimiento de los pueblos indígenas y las castas al grupo en el poder (sin implicar un cambio en términos reales, pese a que tras la independencia todos eran jurídicamente “libres”). De cualquier forma, ninguno de los tres grupos que inicialmente negociaron para construir el nuevo mundo pudieron prescindir de la evocación del pasado: los *altépetl* para defender lo poco que les quedaba (para eso eran los Títulos primordiales), los encomenderos para aferrarse a las tierras y a los indios que iban con ellas, y los mendicantes, para erradicar el pecado original americano, la idolatría.

En cuanto al primer asunto, la eventual llegada de funcionarios (civiles y religiosos) de la metrópoli y su progresivo aumento de privilegios en detrimento de los primeros en llegar

acumulado), ejercitándose a través de lo que sucede sin decirse (*what goes without saying*). Funciona con la anuencia de los agentes (tanto dominados como dominantes), quienes reproducen lo que los condiciona en una relación simultánea de reconocimiento y desconocimiento. Cfr. Pierre Bourdieu y J.C. Passeron. *La reproducción*, México, Fontamara, 2005, p. 44.

(mendicantes y encomenderos) generó que los criollos, en un principio, ensalzaran la grandeza de los pueblos del altiplano central para “mantener en alto el prestigio de la conquista”⁴⁶³. Probablemente, conforme siguieron perdiendo la pocas propiedades y estatus que les quedaba y notaron que la única opción era independizarse de España, inventaron la “leyenda negra” para destrozarse los cimientos ideológicos del régimen de una vez por todas. Contra los gachupines, los criollos crearon y distribuyeron la idea de “patria”: la milagrosa tierra madre que exigía que sus hijos, nacidos ahí y que conocían sus “secretos”, la administraran.

A finales del periodo colonial, el discurso ilustrado inundó los círculos intelectuales y supuso, en términos generales, un cambio positivo para el pasado prehispánico: sería visto como un “estado de naturaleza”, un periodo primitivo donde la humanidad no estaba corrompida⁴⁶⁴ o —en palabras de Beatriz de la Fuente— la interpretación “se movió del ‘hombre salvaje diabólico’ al ‘hombre salvaje domesticado e idílico’”⁴⁶⁵. Desde la metrópoli, los borbones comenzaron a financiar expediciones para conocer el pasado y biología de las colonias (siendo Palenque el primer sitio en ser explorado por sus maravillas, consideradas creación antediluviana) y al interior de la patria novohispana, tanto criollos como extranjeros (entre los que destacó Lorenzo Boturini) configuraron las primeras colecciones de antigüedades.

Asimismo, al interior de las órdenes religiosas, la óptica de los jesuitas combinó el dogma católico con las nuevas ideas racionalistas. Bajo este cambio de perspectiva, la otrora barbarie precortesiana ya no sería obra maestra del demonio, sino producto del “temor”, “credulidad” o simplemente de la “superstición” y el “fanatismo”. Ésta era la perspectiva de Francisco Xavier Clavijero, quien —desde el exilio en Italia— describió nostálgicamente los días posclásicos del altiplano como una historia épica, escrita por héroes y marcada en su génesis y apocalipsis por la mano de Dios, pidiendo que sus vestigios se conservaran en un lugar digno para su análisis riguroso. Pese a su postura “neo-azteca”, su trabajo fue un estudio “moderno en espíritu y método”, tanto así que recibió aprobación de la Europa culta⁴⁶⁶.

Una década más tarde, el pasado enterrado en el centro de la Ciudad de México comenzó a salir a la superficie: el hallazgo de Coatlicue y el “Calendario azteca” causó un fuerte interés entre los círculos cultos (y también entre los indígenas) por conservar los monumentos previos a la conquista; fuera ya para demostrar que sus autores habían sido pueblos civilizados o bien, como Fray Servando Teresa de Mier, para probar una evangelización previa a 1521. En este tenor, la publicación de Antonio de León y Gama fue un parteaguas porque mostró el profundo conocimiento matemático, astronómico y de las “leyes de la física” requeridos para fabricar ambos monolitos. Podría decirse que *La descripción histórica y cronológica de las dos piedras* “fundó la

⁴⁶³ Severo Martínez Peláez. *La patria del criollo*, México, FCE, 2012, p. 169.

⁴⁶⁴ Benjamin Keen. *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México, FCE, 1984 p. 228.

⁴⁶⁵ Beatriz de la Fuente. “Más allá del signo de la ‘otredad’. Imágenes prehispánicas como emblemas nacionales” en Cuauhtémoc Medina (coord.). *La imagen política. XXV Coloquio Internacional de Historia del arte*, México, UNAM-IIE, 2006, p. 165.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 309.

ciencia de la arqueología azteca”⁴⁶⁷ y, en palabras de Ignacio Bernal, “con todo y sus errores, fue un avance notable”⁴⁶⁸.

No obstante, la teoría de Santo Tomás (alias Quetzalcóatl) fue quizás el momento más cómico del paseo temporal y, por la misma razón, es un punto nodal de la memoria criolla: no en vano Edmundo O’ Gorman afirmaba que “entre toda la bibliografía histórica mexicana sería difícil encontrarse algo que, en orden de disparates, extravagancias y absurdos pueda igualársele”⁴⁶⁹. Aunque dudo que el lector haya podido evitar una carcajada o —cuando menos— esbozar una sonrisa, es importante no subestimar la lógica discursiva y el potencial explosivo del planteamiento: Dicho de otra forma, suponía el *jaque mate* para el orden colonial. Si los prehispánicos ya eran cristianos, los tres siglos de dominación peninsular habían sido una usurpación del reino de Moctezuma y era necesario restituirlo.

Aquí es preciso recordar que el siglo XIX comenzó con una fuerte crítica a los excesos de la razón: desde la óptica romántica, el indio sería juzgado ambivalentemente. Por un lado, como un ser vencido, refinado, misterioso y “exótico”, pero —a la vez— primitivo y bárbaro. Su peculiar fascinación por los paraísos perdidos trajo a viajeros europeos como Alexander Von Humboldt a descubrir los secretos de la patria novohispana y, de regreso a casa, lograron incrementar la demanda de las antigüedades precolombinas. Al interior del virreinato, este discurso caló hondo en la conciencia criolla y tras septiembre de 1810, los insurgentes promovieron un “culto nacionalista de la antigüedad mexicana”: ellos se concebían como los hijos de Cuauhtémoc, desheredados de su reino y dispuestos a recuperarlo. Fue en este punto cuando el pasado prehispánico comenzó a ser visto como “nuestro pasado”.

O, lo que es lo mismo según Benjamin Keen: la patria revolucionaria se puso en igualdad con el México antiguo⁴⁷⁰. Este programa intelectual estaba delineado en el trabajo de Bustamante, quien dio “consistencia espiritual” al movimiento insurgente (siendo el autor intelectual de ideas sostenidas por José María Morelos y Pavón, primero en usar el águila sobre el nopal como estandarte de guerra) y dedicó su vida entera a la publicación de obras del siglo XVI referentes a la conquista. Él encontró en los últimos días de 1521 una “lección para el presente” y para dejarla perfectamente clara, prefirió omitir detalles o meter información de su cuchara, subrayando la grandeza de los pueblos del Anáhuac y la codicia española. Su labor fue tan obsesiva que, de hecho, pasó sus últimos días en la cárcel pagando las deudas que contrajo para editar libros como el de Bernardino de Sahagún.

⁴⁶⁷ E.T. Hammy, citado en Benjamin Keen, op.cit. *La imagen azteca...*, p. 313.

⁴⁶⁸ Ignacio Bernal, citado en Benjamin Keen, op.cit. *La imagen azteca...*, p. 313.

⁴⁶⁹ Edmundo O’ Gorman, citado en Benjamin Keen, op.cit. *La imagen azteca...*, p. 314.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 326.



Lápida que originalmente estaba en el atrio del primer convento franciscano construido en la Ciudad de México, siglo XVI. Museo Nacional de Historia. Fotografía propia.



Fig. 3.20



Fig. 3.29



Folio 2 del Códice Mendoza (detalle) [1542], papel europeo, 32.7 x 22.9. Biblioteca Bodleiana de Oxford. Fuente: Wikipedia.



Fig. 3.23



Mexicas. "Teocalli de la guerra sagrada", Posclásico tardío (1200-1521 d.C.), Cortesía MNA



Fig. 4.4



Fig. 3.28



Fig. 4.1



Fig. 4.2



Fig. 4.5

5.2. El águila sobre el nopal devorando a la serpiente a través de los siglos.

Tras el golpe militar del realista Agustín de Iturbide y justamente tres siglos después de la caída de Cuauhtémoc, se oficializó la versión criolla del mundo prehispánico: el Primer Imperio era heredero directo de la antigua Tenochtitlán. De ahí que fuera *mexicano* y que se escogiera como emblema—precisamente—al águila devorando a la serpiente, parada sobre el nopal, fórmula iconográfica que se mantuvo viva durante toda la era colonial. Desde noviembre de 1821, esta composición adornó los documentos oficiales del estado independiente y a partir de enero de 1822, comenzó a circular con las primeras monedas. Pese a variaciones ligeras, sus elementos básicos se han mantenido hasta la actualidad, indicando que se trata del *tótem* y origen del pueblo: es el *mito fundacional* que arrancó la acumulación originaria del poder simbólico en el Estado mexicano, fuente de identidad nacional [fig.5.2].

Pero, como es bien sabido, el siglo XIX estuvo marcado por la disputa entre liberales y conservadores, defensores de las formas de gobierno republicana y monárquica: en términos simples, fue una lucha entre dos facciones de la clase dominante por tomar las riendas del recién nacido Estado. Para lo que aquí respecta, es importante señalar que hacia la década de 1830 se “enfrió” el “ardor criollo” por el pasado antiguo⁴⁷¹. Mientras que para la generación de Teresa de Mier, Morelos y Bustamante significó una “razón fundamental”, para la siguiente era un tema que merecía desde la indiferencia hasta la “hostilidad”. En la opinión de Benjamin Keen, “hubo, en general, un declinar del interés en el tema”⁴⁷², lo cual tampoco significó que el culto al pasado antiguo desapareciera (como se indicó con la supervivencia del águila y la serpiente en las monedas y documentos oficiales) ...Probablemente, el contexto bélico tampoco favorecía demasiado la proliferación de ideas eruditas.

Una vez que terminó el Segundo imperio y la República fue restaurada, los liberales triunfantes veían con urgencia la integración de una población desgastada material y moralmente por la guerra entre hermanos y las intervenciones extranjeras, encontrando en la reconstrucción del pasado un “proyecto nacional de defensa”.⁴⁷³ En términos generales, este grupo social se estaba enfrentando a dos grandes retos: primero, estabilizar un Estado y por el otro, generar legitimidad en una población heterogénea. Usando conceptos, para crear satisfactoriamente una “comunidad imaginada” (que es, al final de cuentas, un acto de *violencia simbólica*) se requiere poseer antes el monopolio de la coacción física: ambos son, precisamente, los elementos distintivos de un Estado-nación. Y el control de la producción del pasado es —ciertamente— una pieza clave de este rompecabezas. No casualmente sus escritores eran los mismos funcionarios del Estado⁴⁷⁴.

Los gobiernos civiles se concentraron en producir una Historia oficial, aunque a diferencia de Mier y compañía, remontaron los orígenes de la nación mexicana a la noche del 15 de septiembre de 1810 y por esa razón, acompañaron al escudo nacional con insignias republicanas. Pero, si el

⁴⁷¹ Ibid., p. 383.

⁴⁷² Ibid., p. 337.

⁴⁷³ Beatriz de la Fuente. op.cit. “Más allá de la ‘otredad’...”, p. 167.

⁴⁷⁴ Guillermo Zermeño. “Apropiación del pasado, escritura de la historia y construcción de la nación en México” en Guillermo Palacios (coord.). *La nación y su historia. América Latina. Siglo XIX*, México, COLMEX, 2009, p. 85.

México antiguo ya era un pilar ideológico del Estado, con el régimen dictatorial de Porfirio Díaz alcanzó la gloria y fama que hasta la fecha conserva: como nunca, se vivió un interés por conocer a fondo lo que había ocurrido en esa era ancestral, representarlo vívidamente, conservar sus restos, exhibirlos dignamente y protegerlos de las manos privadas (extranjeras o nacionales). Para decirlo fuerte y claro, en esta época la producción legítima del patrimonio prehispánico fue monopolizada por el Estado: si bien éste jamás fue completo, sí lograba controlar lo que se decía y hacía a través de instituciones como la ENBA, el Museo Nacional, la Dirección General de Inspección y Conservación de Monumentos y la crucial legislación de 1897 (que lo declaraba *propiedad de la nación* y lo ponía en manos del ejecutivo federal).

Durante el porfiriato, la imagen del indio fue pintada por el discurso hegemónico de la época, el positivista, y sus efectos no le favorecieron mucho. Si su grito de guerra era “orden y progreso”, no es de extrañarse que fuera visto como un “fósil vivo”, como un testimonio de la “evolución” y, por ende, su único destino posible era convertirse en objeto de ciencia, clasificado taxonómicamente y exhibido en una vitrina del Museo. El futuro era garantía de mejoría y el pasado, quedaba destinado a mero recuerdo de la grandeza que cada mexicano llevaba dentro de sí: en la sangre. En esta época, el indio vivo y el indio muerto quedarían completamente escindidos: los primeros eran muestra del “atavismo cultural” y los segundos, venerables ancestros de un pueblo *mestizo*.

El mensaje principal es que “todo pensar es distinguir, clasificar”⁴⁷⁵, y si nos adentráramos al sistema cognitivo que era la memoria del México prehispánico hasta 1910, el binomio más importante sería —precisamente— la oposición entre el indio vivo y el indio muerto: mientras los primeros son dignos de celebración, los últimos son reliquias que deben unirse al curso del “desarrollo” o —incluso hoy— de la “globalización”. Se puede decir que ésta fue también la historia de la construcción de los “dos Méxicos”, como solía decir Octavio Paz: uno tradicional y uno moderno⁴⁷⁶. Por eso la caricatura de *El Hijo del Ahuizote* aquí reproducida es tan significativa y actual, incluso en el siglo XXI [fig. 4.34].

Algunas aclaraciones son necesarias. Primero, que si bien las reglamentaciones para proteger el patrimonio precortesiano de la exportación son tan tempranas como la independencia, éstas raramente se aplicaban en la práctica y no tuvieron la contundencia que la histórica legislación de 1897. Segundo, que para entonces la reputación de las maravillas arqueológicas del país estaba bien consolidada a nivel internacional (aunque como *curiosidades* y no como objetos estéticos, para lo cual visitamos la exposición de Bullock en Londres, la primera pública sobre el tema⁴⁷⁷), lo que le permitió a Porfirio Díaz generar legitimidad, no sólo al interior de las fronteras, sino al exterior. El discurso de la modernización se fundó sobre la evocación de la tradición: en las diversas ferias internacionales, México fue pintado como una nación ancestral, pero con grandes oportunidades de crecimiento económico.

⁴⁷⁵ Ernst Gombrich. *La imagen y el ojo*, Madrid, Debate, 2000, p. 254.

⁴⁷⁶ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2012, p. 287.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 358.

Tercero, que pese al control estatal de la producción del pasado prehispánico, el porfiriato y su discurso hegemónico representaron avances considerables para el conocimiento científico del periodo. Para entonces, la Historia era ya una disciplina académica bien establecida, y el uso del método positivo ayudó a tumbar muchas de las versiones que habían circulado hasta la época. Hacia 1910, teorías como la de Santo Tomás-Quetzalcóatl, el origen antediluviano de Palenque y las ideas “descabelladas” de Mier o Bustamante habrían quedado completamente descartadas. Por esta razón, nos detuvimos en las contribuciones de Alfredo Chavero en *México a través de los siglos*, pilar de la historiografía nacionalista y que ya no narraba la historia de los héroes, sino del “desarrollo social” de los pueblos mesoamericanos. Con esto, podría concluirse que había una separación relativamente clara entre la *recuperación* (científica) y el *uso* (ideológico) del pasado, expresado en las disputas entre los directivos del Museo Nacional (académicos) y el titular de la Inspección General de Monumentos, Leopoldo Batres (íntimo amigo de Porfirio Díaz).

No por nada el porfiriato concluyó con la conmemoración del centenario de la independencia, el XVII Congreso Internacional de Americanistas, la remodelación triunfal del Museo Nacional, la restauración de Teotihuacán y la fundación de la Escuela de Arqueología Americana, fruto de la cooperación intelectual entre México y Estados Unidos, y dirigida por intelectuales de la talla de Eduard Seler, Franz Boas y Manuel Gamio (aunque anunciada oficialmente el 28 de diciembre de 1910⁴⁷⁸). Llegado el final de nuestro recorrido, el pasado prehispánico había adquirido criterios de clasificación *simbólicos, científicos, comerciales y estéticos*: De ahí en adelante, sus testimonios serían concebidos —simultáneamente— como pruebas del origen ancestral de la Nación, objetos de análisis riguroso, obras de arte y valiosas mercancías.

Así, el camino que seguimos a lo largo de esta investigación fue el paso del *altépetl* a la *patria* — el territorio idealizado como paisaje— y de ahí a la *Nación* mexicana: un “artefacto cultural” que —a final de cuentas— sirve para justificar una organización política basada en el uso de la violencia física (o cuando menos, en su amenaza) y sin el cual es difícil concebir el mundo contemporáneo. Pero ¿cómo analizar sociológicamente el nacionalismo sin descuidar sus múltiples facetas? Por esa razón, partimos de *Las formas elementales de la vida religiosa*: el vínculo con el pasado se construye gracias a mitos y ritos ordenados en un sistema, cuya fuerza primordial es la de la emoción. Como uno intuye, esta perspectiva enfatiza en los elementos ideales o culturales del fenómeno (tendencia que parece predominar en el trabajo seminal de Benedict Anderson) y, pese a ser fructífera, necesita complementarse con otras propuestas.

Para ello, se recapitularon las principales aportaciones de Eric Hobsbawm y Michael Billig al estudio del nacionalismo: el pasado define lo que una nación *es* y la justifica contra otras. Este “artefacto cultural” no es producto de la inocente imaginación, sino que en muchas ocasiones es una fabricación deliberada que funciona más allá de la ritualidad explícita. Si conjuntáramos su terminología, una Nación es una *invención* que se reproduce mediante la *banalidad*: opera precisamente porque se oculta su origen histórico y se “enarbola” día con día. Su realidad se percibe en la “primera persona del plural” porque se nos recuerda cotidianamente a través de

⁴⁷⁸ Cfr. Sonia Lombardo de Ruíz. *El pasado prehispánico en la cultura nacional (memoria hemerográfica, 1877-1911)*, México, INAH, 1994, vol. 2, p. 676.

elementos tan imperceptibles como las banderas, escudos y monedas. Precisamente, hemos olvidado que son producto de la historia porque están en todos lados. En una palabra, para analizar integralmente el nacionalismo, es preciso tomar en cuenta sus aspectos *emocionales e instrumentales*, “vehementes” y “banales”, culturales y materiales sin descuidarlos... Es imaginación e invención al mismo tiempo: es pensamiento en acción.

No obstante, considero que la principal aportación de este trabajo fue delinear rutas para configurar una *sociología procesual de la memoria visual*: pienso que es original en tanto no trata de los objetos ni ocupa los métodos predilectos de la disciplina. Si bien el pasado es territorio indiscutible de la Historia y la antropología, es necesario reconocer que ha sido un tema residual para la sociología: al definirse como una “ciencia de la contemporaneidad”, se ha ocupado del *presente* de los órdenes modernos, enfocados hacia un futuro supuestamente progresivo y, en consecuencia, ha concebido lo previo como un mero estadio superado. Por esta misma razón, los enfoques teóricos del siglo XX en adelante suelen estar centrados en las “situaciones” del aquí y ahora (piénsese en los esquemas de Parsons), y no en los procesos de largo aliento, como solía hacer la historiografía del siglo XIX (incluido Marx), perspectiva que intenté desarrollar aquí⁴⁷⁹.

Pero, como bien decía Durkheim, la sociología no se enfrenta al pasado de la misma forma que la Historia o la arqueología: mientras que a las segundas les importa descubrir lo que “en realidad” sucedió, a la primera le interesa analizar cómo éste sigue vivo en el presente. Lo que traté de efectuar en los capítulos de la segunda sección fue narrar cómo el mundo prehispánico nunca dejó de ser evocado en la “Nueva España” y en el “México independiente”, más que una “historia de la historia”. Si uno reflexiona detenidamente sobre la temporalidad elegida, se dará cuenta que hemos seguido el camino de la constitución misma de las sociedades modernas (y, por lo tanto, de los Estados occidentales). Siguiendo a Marx, el descubrimiento de América, la extracción de recursos y “el exterminio, esclavización y soterramiento” de la “población aborigen” fueron parte indispensable de la gestación del modo de producción capitalista: fungieron como “factores fundamentales” de la llamada “acumulación originaria”⁴⁸⁰.

Siendo claro, ésta fue la historia del pasado no occidental en una nueva era del desarrollo de la humanidad: la configuración del mundo entero como un sistema económico y cultural; entre líneas, vimos la consolidación del capitalismo, el nacionalismo y el pensamiento moderno (científico, a final de cuentas). Por esta razón, la narración no podía comenzar en el siglo XVIII, con el criollismo, sino que tenía que partir del siglo XVI: en el momento mismo de la conquista⁴⁸¹. Pero ¿cuál es el lugar que lo antiguo ha desempeñado aquí? Según el discurso de la época, éste cumpliría un papel aparentemente residual. Lo que importa es el mañana, no el ayer: la modernidad, no la tradición. Como buena hija de la crisis, desde la cuna la sociología ha

⁴⁷⁹ Heredando muchos de los supuestos básicos, como la noción de “proceso” y de “larga duración” de Norbert Elias. Véase: Norbert Elias. *El proceso de la civilización*, México, FCE, 2014.

⁴⁸⁰ Karl Marx. *El capital*, México, Siglo XXI, p. 939.

⁴⁸¹ Claudio Lomnitz. *Deep Mexico, silent Mexico. An anthropology of nationalism*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2001, p. 14.

criticado las falsas promesas de la razón y no repite lo que dice, sino devela cómo en realidad opera. Es un discurso post-ilustrado y desencantado por antonomasia. Siguiendo esta máxima, considero que aquí se ha propuesto que el pasado ha cumplido un lugar ideológico central a lo largo de todo el proceso, pese a las claras apologías al futuro.

Incluso cuando Todorov afirmaba que en las sociedades occidentales la “memoria no tiene un lugar de honor”, un análisis detenido revelaría que esta afirmación necesita —cuando menos— matizarse. En los hechos, la ciencia y el arte modernos se fundan sobre la memoria, aunque en el discurso lo nieguen. Por ejemplo, si bien el método de Descartes se basaba en la sospecha del conocimiento previo y las vanguardias se designaran como la “absoluta novedad”, pensándolo a fondo podría argüirse que si la ciencia “avanza” es por la intertextualidad (esto es, porque se conserva como documentos que pueden contrastarse y corregirse), mientras que el radical arte del siglo XX nació a partir de una mirada retrospectiva hacia lo primitivo (piénsese en el cubismo y su relación con la plástica africana). Antes establecí que —personalmente— considero que la memoria es lo que nos ha hecho propiamente humanos y si esto es así, la pregunta pertinente sería —en todo caso— *cómo* es que ha sido desarrollada por cada grupo social en diferentes épocas.

Por otro lado, la forma de proceder de la investigación también fue ecléctica: el problema de las imágenes ha sido subanalizado en mi disciplina originaria, por lo que me vi obligado a enfrentarme a las discusiones propias de la historia del arte, para conocerla e ir más allá de ella, introduciendo variables claves de mi tradición académica. Así, este documento pretende comenzar a pensar en una *sociología integral de la imagen*: no solo de los objetos estéticos, sino de cómo la forma y contenido de los diversos “artefactos visuales” va cambiando y, al mismo tiempo, se modifica la vida en colectivo. En suma, “la imagen no sólo hace a la sociedad, la sociedad continuamente rehace la imagen”⁴⁸². Por eso, a lo largo de la segunda sección, se describió cómo la figura del México prehispánico fue elaborada por determinados grupos y, al mismo tiempo, cómo esta creación intersubjetiva fue utilizada para transformar esa situación original y crear una realidad nueva: la *mexicana*. La memoria sirve, pues, para cambiar el rumbo de la Historia (con mayúscula y minúscula).

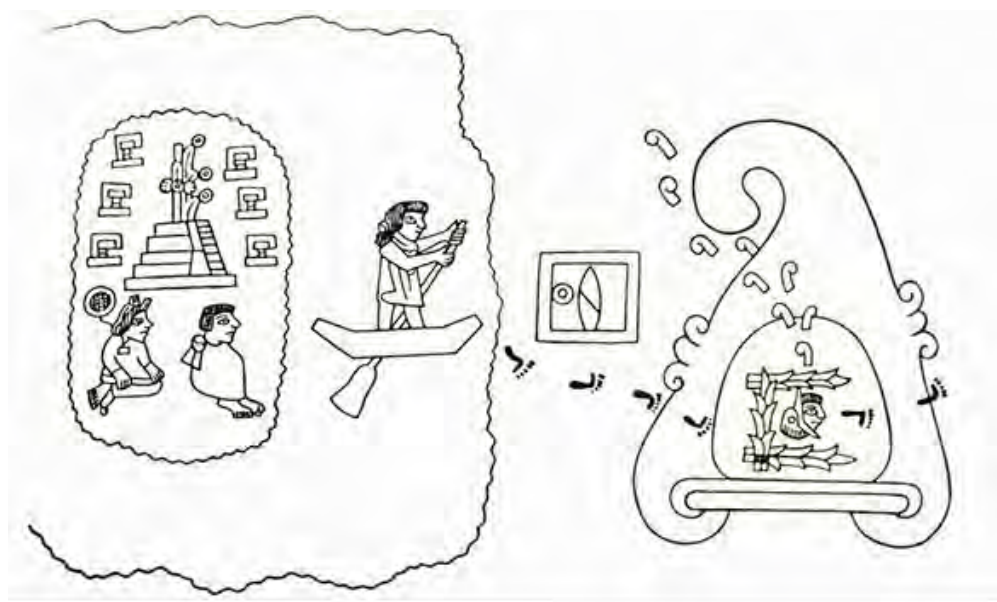
Respecto al enfoque, procuré ocupar el nacionalismo metodológico para combatirlo: si precisamente me centraba en lo que pasó al interior de las actuales fronteras, podía mostrar que el pasado prehispánico tal y como lo conocemos fue —a la vez— un producto e insumo del Estado mexicano, revelándolo como un producto cultural de un momento determinado en el desarrollo de la humanidad. “La nación que celebra su antigüedad olvida lo reciente que es desde el punto de vista histórico”⁴⁸³: contra el sentido común, la misión fue establecer que no siempre existieron “los mexicanos”. Los hoy llamados mayas, olmecas, toltecas o incluso los propios mexicas no eran *mexicanos*. Esta etiqueta nació en la época colonial, se consolidó con el criollismo a finales del siglo XVIII y se oficializó tras 1821: no antes.

⁴⁸² Kenneth Boulding. op.cit. *The image...*, p. 64.

⁴⁸³ Michael Billig. *Nacionalismo banal*, Madrid, Capitán Swing, 2014, p. 72.

En suma, la identidad es construida y modificada por la memoria social, que funciona a través de la repetición solemne y banal de mitos y ritos almacenados en “imágenes públicas”. A través de estos meses de investigación y de las páginas de este documento, me he adentrado en el origen de los relatos más importantes de la mexicanidad: el mito fundacional, el de la “edad dorada” y el del ocaso⁴⁸⁴. Gracias a los sucesos que aquí recorrimos es que podemos contarles a nuestros hijos la “Historia” de “nuestros” venerables ancestros:

Érase una vez un grupo nómada que, tras la profecía de su dios patrono, salió a buscar la tierra prometida y convertirse en un pueblo poderoso. Por más de un siglo, caminaron y caminaron —pasando hambres, fríos y humillaciones— hasta que, finalmente, encontraron la divina señal: el águila devorando a una serpiente, parada sobre un nopal que nace de un lago lleno de tules. Bajo el amparo de Huitzilopochtli, allí construyeron la ciudad más portentosa de toda la región y vivieron un apogeo inimaginable, condensado en la “Piedra del sol”, tesoro que manifiesta la alta cultura y la visión cíclica y trágica de los belicosos aztecas. Pero “toda luna, todo año, todo día, todo viento camina y pasa también. También toda sangre llega al lugar de su quietud”⁴⁸⁵... Un buen día del año 1519, llegaron los españoles montados a caballo y armados con arcabuces para “conquistarnos”, y las hermosas pirámides cayeron, pese a la gran resistencia que ofreció San Cuauhtémoc, quien ofreció su propia sangre como sacrificio para redimir a su pueblo. Así, aunque todo ese ancestral mundo fue destruido un 13 de agosto de 1521, “en tanto que permanezca el mundo, no acabará la fama y la gloria de México Tenochtitlán”⁴⁸⁶...



5.3. Fragmento de la primera lámina de la “Tira de la peregrinación”, también conocida como Códice Boturini. Dibujo de Miguel Covarrubias. Fuente: Miguel Covarrubias. *Arte indígena de México y Centroamérica*, México, UNAM, 1961.

⁴⁸⁴ César Villalobos. *Archaeology in circulation: nationalism and tourism in post-revolutionary mexican coins, notes, stamps and guidebooks* (tesis de doctorado), Durham University, 2011, pp. 133-173.

⁴⁸⁵ Fragmento del Chilam Balam que actualmente despiden a los visitantes del Museo Nacional de Antropología e Historia.

⁴⁸⁶ Fragmento de los Memoriales de Culhuacán, citado en la entrada de la sala mexicana del Museo Nacional de Antropología.

APÉNDICE

El pasado en el presente: el México prehispánico después de la revolución

“La historia de México está en pie. Aquí no ha muerto nadie, a pesar de los asesinatos y los fusilamientos. Están vivos Cuauhtémoc, Cortés, Maximiliano, don Porfirio y todos los conquistadores, y todos los conquistados. Esto es lo original de México. Todo el pasado suyo es actualidad palpitante. No ha muerto el pasado. No ha pasado lo pasado, se ha parado”⁴⁸⁷.

José Moreno Villa

A lo largo del texto, mucho se habló de lo que se *pensaba* sobre los días prehispánicos y poco o nada de lo que sucedió: esto se debe a que el pasado es —en sentido estricto— irre recuperable, pero accesible a través de la imaginación y, en la medida en que es evocado, cobra nueva vida. Las historias visuales aquí reproducidas buscan brindar al lector un retrato panorámico y esquemático —aunque, por la misma razón, abstracto y fragmentario— del proceso de construcción de dicho conocimiento. Así pues, el uso de imágenes como evidencia y forma de presentación de resultados se debe en parte a una preferencia personal del autor, y en parte a la tradición cultural mexicana, que es en gran medida icónica. En palabras de Néstor García Canclini:

Aunque México tiene una potente literatura, su perfil cultural no fue erigido principalmente por escritores; desde los códices al muralismo, desde las calaveras de José Guadalupe Posada a las pinturas de historietas, desde los mercados artesanales al público masivo de los museos, la conservación y celebración del patrimonio, su conocimiento y uso, es básicamente una operación visual⁴⁸⁸.

Ahora bien, usted seguramente se preguntará por qué, durante este recorrido a vuelo de pájaro por cuatro siglos, el autor evitó —hasta donde fue posible— hacer intromisiones teóricas: la misión principal era dar espacio a los testimonios visuales. Una vez terminado, las páginas restantes estarán dedicadas a conectar algunas de las imágenes con las elaboraciones conceptuales esbozadas en el primer capítulo, concluyendo cómo el pasado prehispánico mexicano ha logrado la *supervivencia* (parafraseando a Aby Warburg), pese a las cambiantes situaciones y perspectivas de los grupos sociales que lo han forjado. Y ésta ha sido posible —precisamente— porque su legado se ha *crystalizado* en representaciones visuales (y con el tiempo, en fórmulas iconográficas), permitiendo su generación, acumulación y revisión constante.

⁴⁸⁷ José Moreno Villa, citado en Beatriz de la Fuente. “Más allá del signo de la ‘otredad’. Imágenes prehispánicas como emblemas nacionales” en Cuauhtémoc Medina (coord.). *La imagen política. XXV Coloquio Internacional de Historia del arte*, México, UNAM-IIE, 2006, p. 179.

⁴⁸⁸ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, De bolsillo, 2015, p. 162.

Como quedó indicado, la idea medular es que *el pasado* como tal no existe —o cuando menos— los “viajes en el tiempo” siguen siendo inaccesibles fuera del imaginario *sci-fi* (y del trabajo de científicos como Einstein, por supuesto). En realidad, no es más que una construcción sociomental erigida desde el presente, en la que “lo que de hecho ocurrió” suele importar poco en comparación con los intereses, contextos, tradiciones e instituciones del aquí y ahora. Esto no significa, empero, que su evocación pueda ser limitada a los confines de la *historia* o la *ideología* en toda la extensión de la palabra: por esa razón, este documento partió del concepto de *memoria*, dejando abiertas las puertas a las posibles usos políticos y científicos del periodo prehispánico, que hasta 1910 iban entreverados inextricablemente.

Si bien es innegable que el pasado prehispánico ha cumplido una función legitimadora desde aquellos días⁴⁸⁹, y que adquirió rigurosidad propiamente científica a partir del siglo XIX (aunque en Clavijero se apreciaba ya un primer intento de elaboración minuciosa), hay otras vías para acercarse a tiempos pretéritos. Probablemente ésta fue la aportación medular de Maurice Halbwachs: distinguir entre dos formas principales de experimentar el pasado. Una es la *memoria colectiva*, que está “viva” en la interacción cotidiana de los grupos sociales y otra la *historia*, que es “una” narración esquemática, objetivada, exterior a los individuos, creada por expertos y regida por sus propios criterios de selección⁴⁹⁰. Pero, como bien reconocieron Jan Assmann, Barry Schwartz y Eviatar Zerubavel, a su elaboración le faltó considerar la central variable del poder. Si el ayer es parte crucial del hoy se debe, precisamente, a que contribuye a construirlo: brinda a sus “portadores” una identidad definida, imponiéndoles una versión de su origen y destino, que ellos hacen suya en el curso de sus existencias.

Entonces, cuando se habla del *pasado* en general, se está haciendo referencia a estructuras narrativas —y, como aquí se evidenció, visuales— “soportadas” por un determinado grupo social, sobre su propio origen, en cierto espacio-tiempo⁴⁹¹. Por ello, la historia de la construcción del México prehispánico fue narrada desde la *perspectiva* de los colectivos, individuos y contextos que le dieron formas cambiantes: desde los conquistadores (representados por Hernán Cortés) y mendicantes (por Bernardino de Sahagún) del siglo XVI, pasando por criollos tan eminentes como Francisco Xavier Clavijero y Antonio de León y Gama, hasta llegar a los triunfantes liberales (como Alfredo Chavero) y exploradores extranjeros como John Lloyd Stephens.

En pocas palabras, este documento trata de mostrarle al lector quiénes, cuándo, dónde y cómo fue elaborada la imagen del México prehispánico tras 1521. El objetivo central de la investigación fue determinar, en un caso particular, cómo el pasado antiguo sigue vivo en el presente: este interés en las formas contemporáneas de evocación obliga, en la medida de lo posible en el espacio restante de este apéndice, a hablar brevemente de otros casos posteriores a 1921 para evidenciar las continuidades y divergencias respecto al proceso histórico aquí reconstruido. En

⁴⁸⁹ Por ejemplo, es bien sabido que el tlatoani Itzcóatl mandó reescribir la historia de los mexicas, junto con Tlacaélel, creando la versión del “pueblo elegido” de Huitzilopochtli y eliminando todos los vestigios anteriores que pudieran contradecirla. Es necesario tener claro que las narraciones modernas del pasado mexica se basan, entonces, en una historia modificada intencionalmente por los dirigentes de dicho grupo social en un momento de expansión política.

⁴⁹⁰ Maurice Halbwachs. *La memoria colectiva*, Buenos Aires, Miño y Dávila, p. 133.

⁴⁹¹ Ídem.

este sentido, valdría la pena contrastar estos resultados con los de otros países que también han conformado su propia identidad nacional en torno a su ancestría previa a la colonización occidental: en América Latina, Perú, Bolivia o Guatemala y, en otras latitudes del mundo, piénsese en Egipto, India o China, aunque también sería instructivo analizar casos opuestos (como el de Irak, donde el patrimonio arqueológico de la civilización mesopotámica es destruido por motivos político-religiosos).

Pero, antes de adentrarme por completo a los usos contemporáneos del patrimonio mesoamericano, creí indispensable rastrear el origen y los senderos que siguió el proceso cognitivo, reconociendo su carácter eminentemente socio-histórico y poniendo entre paréntesis lo que hoy sabemos al respecto. Dicho de otro modo, gracias a los sistemas de educación básica y a los medios masivos, algunas partes del discurso histórico se han vuelto parte del sentido común: esto es, son conocimiento “de receta” incuestionado y válido hasta nuevo aviso. Por ello un actor lego raramente se preguntaría si en efecto existieron “los mayas” y “los olmecas” como tales, o cuáles fueron las razones por las que se instituyó a lo mexicana como “la genuina civilización nacional”.

Por el contrario, la misión de un científico social es develar: cuando uno se acerca a las narraciones e imágenes de siglos anteriores, este conocimiento “dado por sentado” y hecho pasar por “nuestro” comienza a tambalearse. Las dudas resquebrajan las escaleras de una pirámide que está siendo remodelada continuamente, y que luce diferente según quién la manda a levantar. Como bien mencionó Durkheim al principio de *Las formas elementales de la vida religiosa*, al sociólogo le interesa “conocer “y “reconstruir” el pasado, pero no en sí mismo (pues el mundo prehispánico —no así el mesoamericano— es una “forma superada de civilización”) sino única y exclusivamente en la medida en que contribuye a forjar la “realidad” del “hombre de hoy”⁴⁹². Su misión sería, entonces, desnaturalizar la Historia: y lo logra cuestionándola, poniendo en evidencia su proceso genético y mostrándola como la *construcción social* que es.

De tal manera, la antes citada determinación social e histórica del pensamiento se volvió evidente en las tempranas teorías sobre el pasado que sonarían descabelladas e irrisorias; por citar dos ejemplos, la del mundo prehispánico como obra del mismísimo Lucifer, o la de Santo Tomás-Quetzalcóatl. Si se trajeron a colación, no fue para juzgarlas a la luz de lo que hoy se sabe, sino para mostrarlas como válidas en su propio contexto: “si los individuos definen las situaciones como reales, son reales en sus consecuencias”⁴⁹³, decía W.I. Thomas. En el primer caso, la imperiosa facticidad de la creencia es innegable: la visión satánica contaba con el poder de autocumplimiento. Tanto así que los “herejes” de primera vez eran azotados y ensambenitados, mientras que los reincidentes podían ser castigados hasta con la muerte. ¿Qué efecto más *real* que ése?

Dicho fuerte y claro, el punto de vista sobre el pasado aquí adoptado no es sustancial, sino *relacional*. No se trata de desechar las visiones anteriores por erróneas, ingenuas, anticuadas o

⁴⁹² Émile Durkheim. *Las formas elementales de la vida religiosa*, México, FCE, 2012, p. 55.

⁴⁹³ Robert Merton. *Teoría y estructura sociales*, México, FCE, 2012, p. 505.

manipuladas, ya que —probablemente— el tiempo juzgará las nuestras de la misma manera. En todo caso, la pregunta a hacerse es “¿en relación con cuál estructura social surgieron y son válidas?”⁴⁹⁴. Siguiendo a Karl Mannheim, las imágenes del México antiguo diferían en su forma y contenido según quién las creaba, pudiendo algunas ser igualmente apropiadas en el mismo momento histórico. Un claro ejemplo de ello era el contraste entre la alegoría de la patria criolla y la América de Ripa [figs. 3.14, 3.15], o la diferencia entre el escudo nacional de Torreblanca y la parodia publicada en *El Toro* [figs. 4.3, 4.4]. La misión era desentrañar los estilos de pensamiento que se expresaron en ciertos estilos de representación gráfica: el saber y las emociones de los mendicantes, criollos o liberales se condensaron en fórmulas visuales, que — a su vez— fueron más o menos difundidas entre la población a través de instituciones diversas.

Citando al propio Mannheim, “cada época tiene su modo particular de plantear el problema y su punto de vista especial, y por lo tanto ve el ‘mismo’ objeto con una perspectiva nueva”⁴⁹⁵. Esto fue especialmente notable cuando la concepción demoniaca cedió paso a la narrativa épica de Clavijero, que buscaba restituirle al pasado del altiplano central sus “colores originales”, matizando un poco los infernales tonos rojizos con que estuvo pintado desde 1521. Trasladándolo a los términos del sociólogo del conocimiento, aquí se ha propuesto que el pasado prehispánico ha fungido como *ideología*⁴⁹⁶, pero también como *utopía*⁴⁹⁷. Al finalizar el recorrido, se apreció que la conciencia de lo precortesiano como lo “típicamente nacional” fue una columna de la paz porfiriana, aunque —desde el siglo XVII— los criollos blandieron su emblema para derrocar el orden colonial, trastocando el mundo novohispano y sustituyéndolo por el *mexicano*. En pocas palabras, las utopías de hoy suelen convertirse en las ideologías del mañana.

En cuanto a los aspectos metodológicos, este documento busca proponer rutas para interconectar a la sociología con la historia del arte (idea que ya fue planteada por el mismo Mannheim desde la década de 1930): No se trata de convertir a la última disciplina en “sirvienta” de la primera, sino en hacerlas cómplices. Ampliar el método iconológico de las obras de arte a las imágenes en general⁴⁹⁸ ayuda a comprender finamente el proceso antes mencionado de inversión (o cristalización) de los intereses, aspiraciones y sentimientos de un grupo en recursos gráficos. El relato de Felipe Sánchez Solís, su gabinete de antigüedades y “El Senado de Tlaxcala” [fig. 4.13] revela cómo un tema relativo al pasado prehispánico pudo justificar las pretensiones

⁴⁹⁴ Karl Mannheim. *Ideología y utopía*, México, FCE, 2012, p. 320.

⁴⁹⁵ *Ibíd.*, p. 308.

⁴⁹⁶ Karl Mannheim se distanció de la acepción marxista de *ideología* como “engaño” y —en términos generales— entendió con dicho término a las ideas de un grupo (en cierta posición social) que trascienden la realidad y tienen como función la conservación del orden establecido. Asimismo, creó una diferenciación entre concepción parcial y total de ideología: La primera se refiere a “todas aquellas afirmaciones cuya ‘falsedad’ se debe a un engaño intencional o no, consciente o no, de uno mismo o de los demás, que se realiza en un plan psicológico y que se parece, por su estructura, a la mentira”. En cambio, la segunda —objeto de la Sociología del conocimiento— alude a aquellas ideas que afectan en su totalidad a la “estructura mental” de ciertos grupos sociales. *Ibíd.*, p. 232

⁴⁹⁷ Una *utopía*, para Mannheim, son ideas que trascienden la realidad y se proponen transformar el orden social, pasando directamente al plano práctico. *Ibíd.*, p. 229.

⁴⁹⁸ Para un panorama completo, véase: Julio Amador. *El significado de la obra de arte: Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2011.

de una persona que anhelaba mejorar su posición social y, tras la compra del lienzo, las del gobierno por exhibir un modelo determinado de república en el extranjero.

En este sentido, no se trataba de analizar a las imágenes en sí mismas, como hacía el formalismo (y como también podría proceder el estructuralismo). En todos los casos, se buscó atender a sus contextos de producción y circulación, lo que implicó investigar quién las financió, con qué objetivo y cómo fueron normalizadas por la población (siendo distribuidas en medios como periódicos, libros de historia, exposiciones internacionales o el propio Museo Nacional). De tal forma, la construcción del pasado no ocurrió en el vacío, sino en *mundos de actividad*: ni Fray Bernardino, ni Alfredo Chavero, ni los pintores de historia trabajaron solos desde sus casas o las aulas de la ENBA, sino que estaban insertos en entramados de relaciones sociales que condicionaron su labor y el alcance que podía tener. Siendo claro, la memoria siempre está moldeada por *instituciones*⁴⁹⁹.

En el caso de los pintores, los límites eran explícitos: tanto Yllanes como José Obregón crearon obras al gusto de sus comitentes, quienes buscaban ostentar su ascendencia indígena para afianzar sus posiciones sociales (fueran ya personales o las de su comunidad, como sucedió con el lienzo de “Santo Tomás predicando en Tlaxcala” [figs. 3.25, 3.26]). Las aspiraciones de los mecenas dictaban la forma y contenido de los trabajos. Incluso durante el Porfiriato, la situación no era diferente: recuérdese que artistas como Izaguirre dependían de los premios y financiamientos estatales para sobrevivir. De hecho, hasta la recepción estaba regida por dinámicas institucionales, siendo —durante el periodo barroco— la Santa Inquisición quien aprobaba cada obra y, durante la era liberal, los profesores de la ENBA (aunque, después fue moldeada por los funcionarios gubernamentales que las adquirieron para exhibirlas en lugares u “ocasiones especiales”). Los ejemplos sugieren que una sociología de la imagen tendría que centrarse en sus *usos, contextos e interpretaciones* cambiantes.

Esta breve recapitulación enseñaría que las operaciones básicas de la sociología del pasado —al estilo de Eviatar Zerubavel— son profundamente visuales, paisajísticas por decirlo llanamente: para hallar la “topografía sociomental” del México prehispánico, fue necesario trazar valles, cordilleras y cuencas. Tal vez por esa razón Octavio Paz decía que “cada historia es una geografía y cada geografía una geometría de símbolos”⁵⁰⁰: si siguiéramos su metáfora y visualizáramos todo el periodo como una pirámide (que no es otra cosa que una montaña sagrada), ésta habría sido enterrada en la conquista y vuelta a construir paulatinamente por los criollos, hasta resurgir triunfante tras 1821. En un principio, después de la llegada española, la dirección discursiva del tiempo era progresiva (ya que lo anterior era considerado demoníaco y el futuro, el paraíso de los indígenas cristianizados) y con el paso de los siglos, viró a regresiva: para 1910, Teotihuacán

⁴⁹⁹ Aunque Parsons definió a las instituciones como “series de roles”, para P. Berger y T. Luckmann, la *institucionalización* es el mecanismo de la construcción de la realidad que aparece cuando se establece una *tipificación* recíproca de acciones habitualizadas por ciertos actores, implicando historicidad y control. Su importancia radica en convertirse en una facticidad objetiva, que las nuevas generaciones heredan a su nacimiento. Peter Berger y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, p. 74.

⁵⁰⁰ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad; Postdata; Vuelta a ‘el laberinto de la soledad’*, México, FCE, 2008, p. 293.

era ya muestra de una edad de oro, cubierta para siempre entre la vegetación y reedificada para recordarle al mexicano su grandeza perdida [figs.4.31,4.32].

Por ello, en el curso de la investigación se mencionaron algunas estrategias para generar continuidad con el mundo prehispánico, tanto narrativas como visuales. Los ejemplos más explícitos fueron —respectivamente— la refundación de la Ciudad de México (en el mismo lugar y con el mismo nombre) y el uso del símbolo de Tenochtitlán como escudo nacional a partir de 1821 (sin interrupción alguna). Con discursos de esta índole, la visión —primero, criolla y luego, liberal— de la historia precortesiana fue instituida como *el pasado mexicano*: una versión oficial de la historia, esquemática, impuesta “desde arriba” e interiorizada como algo incuestionado y, en una palabra, “nuestro”. Por estas razones, se siguieron casi al pie de la letra las sugerencias de Eviatar Zerubavel, centrando el estudio en los elementos *impersonales, convencionales, colectivos y normativos* del fenómeno analizado.

El paseo por los pasados mexicanos comenzó en el momento mismo de la llegada hispánica, mostrando cómo las huestes de Cortés y casi un lustro después, los mendicantes, se enfrentaron al problema de construir un mundo cristiano y español sobre los vestigios de la tradición cultural mesoamericana. Pero, como reza un principio sociológico fundamental, enunciado por Robert Merton, “todo intento de eliminar una estructura social existente sin suministrar otras estructuras adecuadas para llenar las funciones que antes llenaba la organización abolida, está condenado al fracaso”⁵⁰¹. Paul Connerton también lo entendió así, y trasladando sus aportaciones conceptuales de la Francia post-revolucionaria a la Nueva España del siglo XVI, se corroboraría que una nueva realidad puede fundarse sobre la *recolección* de información (hecha sistemáticamente por frailes como Bernardino de Sahagún), la institucionalización de nuevas “prácticas corporales” (entre las que se incluyó —por ejemplo— el matrimonio y la prohibición de bebidas alcohólicas como el pulque) y la ejecución de puestas en escena rituales (*ritual performances*): un rito se rompe con otro; el sacrificio humano fue sustituido por la misa.

Empero, una vez consolidada la realidad novohispana, los criollos “expropiaron” la historia indígena y tras lograr la independencia, la convirtieron en uno de los pilares ideológicos del nuevo régimen. Después de 1821, el país se vio consumido por el encarnizado conflicto entre liberales y conservadores, haciendo inestable el ejercicio del poder tanto al interior como al exterior del territorio. Así, para solidificar la nueva realidad fue necesario pasar de una *Patria* a un *Estado* y posteriormente, a una *Nación* mexicana. La diferencia entre un “monopolio de la coacción física legítima” y una “comunidad imaginada” sería —como insistió Pierre Bourdieu en su crítica a Max Weber— de naturaleza *simbólica*: La integración de una población tan heterogénea en un mismo proyecto político sólo se logró difundiendo una historia en común... Un pasado glorioso, un presente decente y un futuro prometedor. En esto consistió —primerísimamente— el proceso de acumulación primitiva del poder simbólico, cuyo ejercicio (como pudo intuirse) sólo se volvió rutinario hasta el Porfiriato.

⁵⁰¹ Robert Merton. op.cit. *Teoría y estructura sociales...*, p. 157.

No obstante, pese a las múltiples formas que el periodo prehispánico adoptó en el curso de los siglos, se mantuvo su uso político: de la conquista a la fecha, la evocación de dicho mundo ha servido como mecanismo de *legitimación*⁵⁰², contribuyendo a la construcción de la realidad social a través de la “explicación” y “justificación” del orden institucional, asignándole nuevos significados e integrándolos en un universo simbólico que vincula pasado, presente y futuro⁵⁰³. Precisamente, ésta fue la razón por la que, desde el siglo XVI, lo prehispánico haya sido casi sinónimo de lo mexica (el pueblo más poderoso al momento de la llegada hispánica y sobre cuyas ruinas se fundó la actual capital del país): el indígena al que había que era preciso remontarse era al aguerrido, determinado y opulente azteca. Para no extenderse más en el asunto, se cederá la palabra a Octavio Paz, quien resumió mucho del presente recorrido temporal con las siguientes palabras:

A pesar de que la Conquista española destruyó el mundo indígena y construyó sobre sus restos otro distinto, entre la antigua sociedad y el nuevo orden hispánico se tendió un hilo invisible de continuidad: el hilo de la dominación. Ese hilo no se ha roto: los virreyes españoles y los presidentes mexicanos son los sucesores de los tlatoanis aztecas. Si desde el siglo XVI hay una secreta continuidad política, ¿cómo extrañarse de que el fundamento inconsciente de esa continuidad sea el arquetipo religioso-político de los antiguos mexicanos: la pirámide, sus implacables jerarquías y, en lo alto, el jerarca y la plataforma del sacrificio? (...) La independencia no alteró radicalmente esta concepción: se consideró que la Colonia española había sido una *interrupción* de la historia de México y que, al librarse de la dominación europea, la nación restablecía sus libertades y reanudaba su tradición. Desde este punto de vista, la Independencia fue una suerte de restauración. Esta ficción histórico-jurídica consagraba la legitimidad de la dominación azteca: México-Tenochtitlán era y es el origen, la fuente del poder. Desde la independencia, el proceso de identificación sentimental con el mundo prehispánico se acentúa hasta convertirse, después de la Revolución, en una de las características más notables del México moderno. Lo que no se ha dicho es que los mexicanos, en su inmensa mayoría, han hecho suyo el punto de vista azteca y así han fortificado, sin saberlo, el mito que encarna la pirámide y su piedra de sacrificios⁵⁰⁴.

Podría sugerirse, entonces, que el uso oficial del pasado prehispánico constituiría una *tradición inventada*: sus “portadores” no eran necesariamente herederos de las “víctimas” de la historia y tampoco buscaban compensar a sus verdaderos descendientes. Los criollos y los liberales poco tenían que ver con los indígenas de carne y hueso que seguían viviendo en el territorio. A diferencia de la tradición de los “Títulos primordiales” que, pese a poseer la huella de lo facticio, tenía algo de “auténtica”, mitos como el de Santo Tomás-Quetzalcóatl ocuparon elementos de la cosmovisión mesoamericana con un “género” y para “propósitos nuevos”. Por otro lado, esto no quiere decir que el proceso de fabricación de conocimiento haya sido siempre *manifiesto* (esto es, con consecuencias buscadas y reconocidas): como cualquier realidad social, siguió caminos que escaparon a las intenciones originales de sus productores y logró así, convertirse en una estructura tan exterior y coercitiva como interior y habilitante para las voluntades individuales.

⁵⁰² Peter Berger y Thomas Luckmann. op.cit. *La construcción social de la realidad...*, pp. 118-122.

⁵⁰³ Cfr. *Ibíd.*, pp. 118-122.

⁵⁰⁴ Octavio Paz. op.cit. *El laberinto de la soledad...*, pp. 297-299.

Por lo tanto, el núcleo de la tradición inventada del México prehispánico sería una serie de prácticas gobernadas por *normas de remembranza*, la mayoría de veces implícitas. Las anotaciones minuciosas sobre los procesos de producción y recepción de las pinturas de historia dejaban indicado al lector cuáles eran las reglas para representar al glorioso indio muerto. Para aclarar el punto, vale la pena reproducir un ejemplo más en el que éstas se transgredieron: se trata de “Tzompantli” de Adrián Unzueta (1898)⁵⁰⁵ [fig.5.1.], lienzo creado para la XXIII exhibición de la Academia, la primera en que se permitió la participación de artistas extranjeros y la última del periodo porfiriano. En aquella ocasión, al lado de obras hechas en la península ibérica, se exhibía esta imagen subtitulada “sacrificio de españoles por mexicas”. El simple nombre dice mucho de su contenido: en resumen, Unzueta plasmó a un grupo de indígenas decapitando a los conquistadores y colocando sus cráneos descarnados en la cima de la gran pila de calaveras, levantada en la parte superior derecha de la composición.

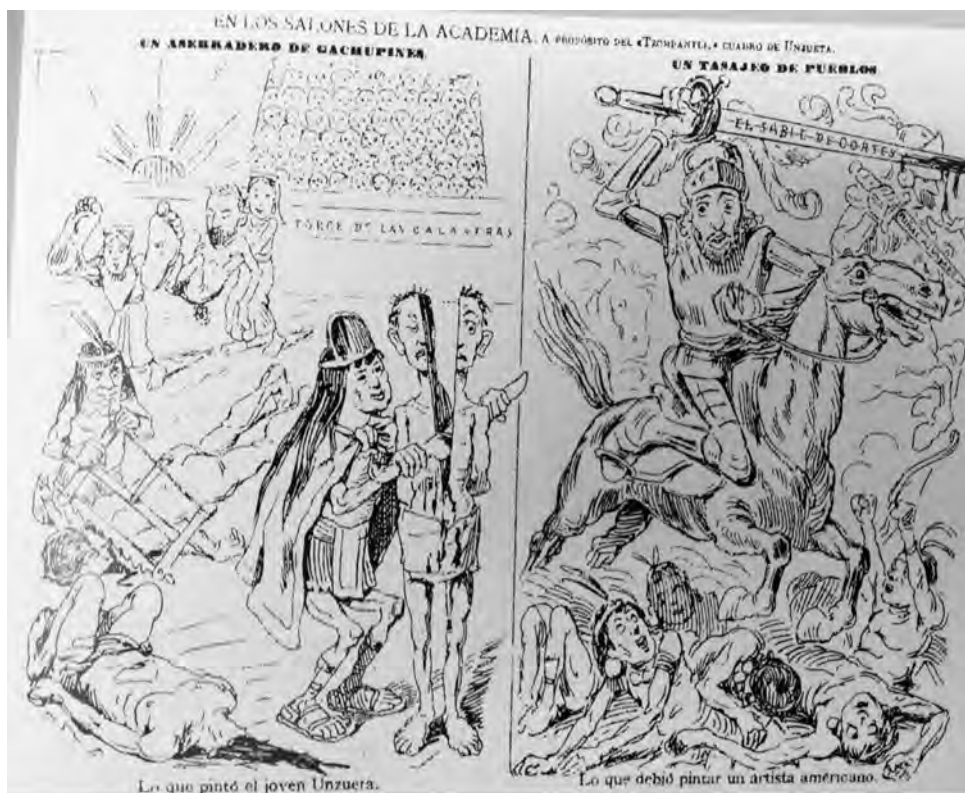


6.1. Adrián Unzueta (1898). “Tzompantli (sacrificio de españoles por mexicas)”, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Historia. Fotografía propia.

Como se vio con la parodia del cuadro de Leandro Izaguirre (que lleva el nombre de “Patitas asadas” [fig.4.16]), aquí Unzueta también denunció la violencia provocada durante la conquista, aunque —a diferencia de las demás pinturas de la época— su lienzo fue severamente criticado por ser “anti-nacionalista” y “pro-hispanista”: Los indígenas fueron “víctimas” de la ambición y codicia española, y había que pintarlos como tales (no como agresores, ¡eso era un sacrilegio!).

⁵⁰⁵ Para toda la información de “El Tzompantli”, véase: Fabiola Martínez Rodríguez. *Civilizing the prehispanic: neo-prehispanic imagery and constructions of nationhood in Porfirian Mexico, 1867-1910* (tesis de doctorado), Londres, University of the Arts, 2004, pp. 101-102.

El lienzo de Unzueta causó tan mala impresión que no fue comprado por el gobierno porfiriano y quedó en manos de los herederos del artista hasta la década de 1930, cuando fue adquirido por el nuevo Museo Nacional de Historia para su galería.



6.2. “En los salones de la academia: A propósito del <<Tzompantli>>, cuadro de Unzueta”, caricatura publicada en *El Hijo del Ahuizote*. Fuente: Enrique Krauze. *La presencia del pasado*, México, BBVA Bancomer-FCE, 2005.

La historia de “Tzompantli” comprueba que, del siglo XIX en adelante, el recuerdo quedó neutralizado de cualquier violencia (ajena a la perpetrada por los conquistadores) e idealizado como un periodo en que vivieron culturas sabias y armoniosas. El México prehispánico se liberó de sangre y sudor, aunque no de lágrimas: “lo viejo <<es necesariamente bueno>>”⁵⁰⁶. Este juicio se confirma con otra maravillosa caricatura publicada en *El Hijo del Ahuizote* titulada “En los salones de la academia” [fig.5.2]: En ella, se hace un contraste entre la “ofensiva” y “blasfema” pintura de Unzueta (que, en todo caso, plasmaría un divertido “aserradero” en el que fueron sacrificados unos cuantos “gachupines”), con “lo que debió pintar un artista americano”: “un tasajeo de pueblos” enteros. La simpática actitud de los mexicas choca con la alevosía y maldad de los españoles, quienes montados a caballo y armados con filosas espadas aplastaron a una civilización completa, que yace indefensa a sus pies.

Resumiendo, las pinturas de historia hicieron patente que el pasado es —fundamentalmente— *imaginación*: no es una mera invención maliciosa, sino que implica “creación”, actividad y no sólo

⁵⁰⁶ David Lowenthal. *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998, p. 29.

consumidores pasivos que interiorizan las “invenciones” oficiales. Si bien todos estos cuadros pretendían ser imágenes congruentes con la fecha y lugar que retrataban, no tenían que ser exactos: aunque basados en detalles verdaderos, cada encuadre era producto de la mente de los artistas y debía hacer asequible al espectador un mundo que llevaba cuatro siglos extinto. La atmósfera densa y oscura de los lienzos de José Obregón y Leandro Izaguirre buscaba expresar misterio, pero también constituía una verdadera revelación de lo divino: su trabajo era hacer vívido un recuerdo que pareciera escondido en la profundidad del inconsciente del mexicano.

Pasando a otro asunto, el recorrido histórico reconstruido está sensiblemente marcado por la paulatina autonomización de los diferentes discursos que delinearon la forma del pasado prehispánico (misma situación que también se reflejó en la creciente especialización de la imagen. Inmediatamente después de la conquista, se mencionó lo difícil que es (para el investigador actual) distinguir entre las múltiples implicaciones religiosas, económicas y políticas de la heretización de lo mesoamericano, que llevaron consecuencias tales como la dominación de los pueblos y las titánicas pesquisas de los mendicantes: cristianismo, encomienda e investigación iban entrelazados. Sin embargo, podría reconocerse un primer momento de especialización en la obra de los criollos, recordando cómo Clavijero creó el primer retrato propiamente sistemático del periodo, ordenando la evidencia colonial temprana según “la verdad” e inspirándose en su fortísimo “amor a la patria”, pese a no abandonar el “enfoque sobrenatural” propio del cristianismo.

Después, la contribución de Alfredo Chavero a *México a través de los siglos* podría ser considerada un segundo momento en el proceso de especialización científica: si bien compartió las mismas aspiraciones que Clavijero tenía casi cien años antes, su trabajo se insertó en un contexto político y académico bien distinto, constituyendo una obra pionera para la historiografía del país. Chavero revisó los trabajos de sus colegas historiadores y los puso a prueba con las fuentes primarias del siglo XVI y los materiales precolombinos almacenados en el Museo, forjando su propia opinión (bien informada) de los temas que habían inundado el imaginario intelectual desde el criollismo. Así, durante el Porfiriato, el discurso académico y la retórica nacionalista se fundieron en la teoría del mestizaje como estadio final de la evolución del pueblo mexicano.

Esta tendencia se profundizaría aún después de la revolución, cuando tras la egida de Manuel Gamio se creó una escuela de “indigenismo científico” y experimental⁵⁰⁷, que culminó con la fundación del actual Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939), por mandato de Lázaro Cárdenas. Para no alargar este documento, basta decir que, con esta dependencia gubernamental, el Estado detenta el derecho la *producción legítima* del pasado antiguo: es una institución de especialistas investidos con el poder suficiente para autorizar, proteger, incrementar y difundir el uso *correcto* de los vestigios, considerados constitucionalmente como “patrimonio de la Nación”⁵⁰⁸ desde 1897. Si bien no es un monopolio completo, a través del

⁵⁰⁷ Benjamin Keen. *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México, FCE, 1984, p. 522.

⁵⁰⁸ Como anotación importante, también tiene como misión la renovación de la casta cuasi-sacerdotal de los especialistas, a través de instituciones dedicadas a la formación de sus “herederos”, tales como la ENAH (Escuela Nacional de Antropología e Historia), *alma mater* de mucho de los arqueólogos y antropólogos consagrados.

INAH se crea la definición oficial del mundo prehispánico; tanto así que es la única que puede resguardar y poner a disposición del público el legado existente, sea ya en museos o en zonas arqueológicas.

Volviendo al punto, Manuel Gamio fue alumno de Franz Boas y si bien la historia va mucho más atrás, desde 1917, en plena lucha armada, se le encargó conservar Teotihuacán: la excavación dejó de ser un juego de amateurs y se volvió un oficio profesional, introduciendo novedosas técnicas como la estratigrafía (para la datación de materiales)⁵⁰⁹. Aparte de sus contribuciones a la rigurosidad científica, también se distinguió por vincular directamente el pasado antiguo con el presente de los pueblos indígenas. El autor de *Forjando patria*⁵¹⁰ (1916) desechó las ideas de liberales como Justo Sierra, quien justificaba la posición marginal de éstos en un “atavismo” ancestral provocado por la conquista y la iglesia católica, que habían mermado su espíritu. Gracias a Gamio, la cuestión indígena se relacionó con variables económicas, geográficas, políticas y sociales, que debían modificarse para mejorar sus condiciones de vida. La meta, no obstante, seguía siendo integrarlos al devenir nacional (a saber, a la modernidad y su respectivo modo de producción capitalista).

Así pues, estos tres momentos fueron estadios para la configuración de la memoria histórica mexicana, siendo un sistema clasificatorio que ordenó la totalidad de los vestigios de la era prehispánica por su origen espacio-temporal y que, además, pintó esta narración con tintes nacionalistas: era el pasado primordial de una Nación mestiza, diversa y colorida. En este sentido, el mejor ejemplo de cómo toda la historia de un país podría sintetizarse en unos cuantos metros cuadrados se halla en las paredes del Palacio Nacional: “La Epopeya del pueblo mexicano”⁵¹¹ de Diego Rivera. En este proyecto iconográfico, realizado a lo largo de casi tres décadas, el oriundo de Guanajuato plasmó (entre otras cosas) su propia idea del mundo mesoamericano en el siglo XX: como si se estuviera frente a un gran códice, el espectador se ve transportado a través del tiempo y se encuentra frente a frente con los ancestros de la Nación, todos —héroes y villanos, amigos y enemigos— en un mismo lugar.

Respecto a las imágenes plasmadas en las escaleras principales del edificio, Rivera se jactaba de afirmar que “es el único intento, en toda la historia del arte, para representar en un solo lienzo continuo de pared la historia de todo un pueblo desde su pasado remoto hasta su futuro predecible”⁵¹². El visitante es recibido por el águila mexicana parada sobre el nopal, prácticamente copiada del Teocalli de la guerra sagrada (pieza arqueológica que, curiosamente, fue encontrada en los cimientos de dicho edificio), símbolo que —desde el centro de la composición— preside

⁵⁰⁹ Bajo estos supuestos, se fundó la Dirección de Antropología, a cargo de la Secretaría de Agricultura y Fomento, primer organismo dedicado a la investigación arqueológica y etnográfica en zonas de monumentos históricos y antecedente directo del actual INAH (1939).

⁵¹⁰ Manuel Gamio. *Forjando patria*, México, Porrúa, 2006.

⁵¹¹ Para la información sobre los murales del Palacio Nacional véase: Enrique Florescano. *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002, pp. 405-413 o Arturo Chapa. *La epopeya del pueblo mexicano: los murales del Palacio Nacional*, México, SCHyCP, 2010.

⁵¹² Diego Rivera, citado en Enrique Florescano. *Op.cit. Historia de las historias...*, p. 404.

los fastuosos acontecimientos que definieron los colores de la Nación: como si hubiese estado ahí desde antes del principio de los tiempos [fig.5.3].



6.3. Diego Rivera. “De la conquista a 1930”, pintura al fresco, Palacio Nacional. Fuente: gilblog.fr.

La pared central relata visualmente los acontecimientos más destacados “De la conquista a 1930” (1929-1931) [fig.5.3], recurriendo a fórmulas iconográficas que permiten el fácil reconocimiento de personajes y hechos por cualquier persona socializada en el país. Debajo del escudo nacional, se es testigo de la cruenta guerra de conquista, donde los españoles —valiéndose de sus armaduras, cañones y caballos— someten a los valerosos caballeros águila y jaguar, que quedan aniquilados en la base del muro. A la derecha, están los mendicantes, encabezados por Bernardino de Sahagún, ayudando a los indígenas y a la izquierda, los representantes del clero regular, que van acompañados de un grupo de personas ensambenitadas por la Inquisición. De estos datos, se puede concluir que Rivera seguía denunciando y alabando las mismas cosas que la historiografía canónica del siglo XIX⁵¹³.

En la parte superior, enmarcada por los arcos del edificio, se ve una interpretación liberal de acontecimientos más recientes: de derecha a izquierda, la intervención norteamericana, la época juarista, a los padres de la patria (desde los conspiradores de 1810 hasta Emiliano Zapata con una pancarta que reza “Tierra y Libertad”), el Porfiriato y por último, el Segundo Imperio y la invasión francesa. Al utilizar esta clasificación temporal, Diego Rivera se asumía heredero de la tradición historiográfica decimonónica aquí expuesta y la representó —prácticamente—sin cambios: no ofreció una nueva visión del pasado, sino que se ajustó a la periodización de *México a través de los siglos* y de los textos de Justo Sierra. La única novedad fue, pues, la introducción de

⁵¹³ *Ibíd.*, p. 403.

los caudillos de la revolución como héroes nacionales, reconocimiento hecho —primero— por los muralistas y después, por la literatura.



6.4. Diego Rivera (1929). “El México antiguo”, pintura al fresco, Palacio Nacional.
Fuente: Chilango.

A un costado derecho, Rivera pintó “El México antiguo” (1929) [fig.5.4]. Allí se decantó por una composición más sencilla, pero que sigue la misma lógica interna de la pared central⁵¹⁴: Si se observa atentamente, en ambas hay una dialéctica implícita entre los buenos y malos de la historia, que se ubican siempre en posiciones contrapuestas y enfrentadas. En este caso, el también autor de los frescos de la Secretaría de Educación Pública, representó del lado derecho las virtudes de los pueblos prehispánicos (nuevamente, del altiplano central) y del izquierdo, sus defectos expresados en el sacrificio humano y el pesado régimen tributario. Al centro domina Quetzalcóatl, dios civilizador por excelencia, quien —según el mito—rigió la mítica Tula y

⁵¹⁴ *Ibíd.*, pp.405-406.

enseñó a su pueblo todas las artes, hasta que por obra de su gemelo y némesis Tezcatlipoca fue obligado a huir. En sus propias palabras...

Para el muro lateral de la derecha, mirando frente a la escalera: México Antiguo. En el centro de la arcada, el sol, contra la clave del arco. Quetzalcóatl viene del sol a la tierra, llega y es recibido por los sacerdotes toltecas. Quetzalcóatl en medio del pueblo Tolteca enseña y se desarrolla la civilización: el escultor, el pintor, los escritores, los botánicos y los campesinos cultivando la tierra. Es decir, las artes y las industrias. Quetzalcóatl se va, arrojándose a la fuera de la cumbre del Citlaltépetl, convirtiéndose en una estrella. Los sacerdotes se ensorberbecen y forma casta opresora, exigen tributos pesados al pueblo, no oyen sus demandas, sobreviene el levantamiento del pueblo, que destruye a los malos sacerdotes del sol. La degeneración del culto llega en su involución al sacrificio humano⁵¹⁵.

En 1945, siguió con los muros del primer piso, pretendiendo ilustrar todos los periodos de la historia nacional hasta la posrevolución. El tiempo le permitió concluir —únicamente— los referentes a la edad precolombina y uno sobre la conquista. Entre ellos destaca “El mercado de Tlatelolco” (1945) [fig.5.5], donde puso en evidencia su prodigiosa creatividad y el largo proceso de investigación documental que llevaba a cabo para cada obra. El resultado es tan minucioso como las descripciones de Bernal Díaz del Castillo, recreando objetos hallados en contexto arqueológico y combinándolos con imágenes tomadas de fuentes del siglo XVI. A lo lejos, usando una gran perspectiva aérea (herencia del renacimiento italiano), se aprecia un cielo azul y los volcanes del altiplano central; más abajo, un ambiente urbano dominado por chinampas y grandes edificaciones, todas ellas perfectamente planificadas y en sintonía con el entorno lacustre.



6.5. Diego Rivera (1945). “El mercado de Tlatelolco”, pintura al fresco, Palacio Nacional. Fuente: Wikipedia.

De tal forma, aunque estas imágenes son producto de la maravillosa imaginación de Rivera, no son una invención *per se*: sus límites estaban enmarcados por el “pasado disponible” producido

⁵¹⁵ Diego Rivera, citado en Enrique Vela. “Diego Rivera y la arqueología mexicana”, *Arqueología mexicana*, edición especial no. 47, 2013, p. 25.

por los historiadores y arqueólogos de la época. De repente, el espectador viaja en el tiempo y entra al famoso mercado de Tlatelolco, siendo recibido por el *tlatoani*, quien se abanica desde su trono y permite la entrada a un mundo lleno de sensaciones: Uno puede deleitarse con todos los tipos de maíz, calabaza, papel amate, hierbas, pescados, alcatraces y hasta un “puesto de antigüedades”. Ésa fue su cómica respuesta cuando se le preguntó por qué había pintado cajetes teotihuacanos en pleno periodo posclásico, un aparente error histórico. Como el lector podrá deducir, este marcado énfasis en la vida cotidiana, la economía y la tecnología de los pueblos prehispánicos se derivaba de su materialismo histórico, el cual complementó con un devoto “aztequismo” que lo llevó —incluso— al extremo de elogiar el sacrificio humano⁵¹⁶.

En estas escenas, Rivera omitió las referencias mitológicas mesoamericanas (dejándolas, en todo caso, para las grisallas, un recurso visual inmortalizado por Giotto) y se concentró en *imaginar* la vida cotidiana de los pueblos nahuas, purépechas, mixteco-zapotecas, totonacos y huastecos con un “realismo arqueológico”. Hasta el más mínimo elemento estaba sólidamente respaldado por datos históricos. Al respecto de sus frescos en Cuernavaca (con un contenido similar), el pintor dijo en 1929: “Tuve el cuidado de autenticar cada detalle mediante una investigación precisa, porque no quería dar la menor oportunidad a nadie para que tratara de desacreditar los murales en su conjunto con el pretexto de que algún detalle fuera una invención”⁵¹⁷. Su reconstrucción fue tan buena, que inclusive inspiró la maqueta del actual Museo Nacional de Antropología con el mismo tema, ubicada justo detrás de la Piedra del Sol.

En la opinión de Enrique Florescano, estos detalles iconográficos en los murales del Palacio Nacional son relevantes porque demuestran que Rivera pintó una “historia de bronce”, hecha por los grandes personajes de libro de texto y no por el pueblo, que aparece como un agente pasivo, comandado siempre por iluminados (sean Quetzalcóatl, Hidalgo, Zapata o hasta Marx). Según él, la gran aportación política del Muralismo mexicano no fue brindar una nueva interpretación histórica, que enfatizara en el poder de la gente unida para transformar su situación, sino —simple y sencillamente— en que sus diferentes rostros fueron plasmados por vez primera en las paredes de los principales edificios públicos. Textualmente...

El mérito del relato pintado en los frescos de Rivera, Orozco o Siqueiros no radica en una nueva interpretación del pasado o de la historia, sino en haberle dado cabida física y visual a los campesinos, obreros y grupos populares hasta entonces ignorados por la historiografía tradicional. Sus pinturas son la primera afirmación plástica del carácter multiétnico de la sociedad mexicana en el siglo XX. La irrupción masiva de los morenos rostros de los campesinos, de las desafiantes actitudes de los obreros, de la corte de los milagros que habitaba los bajos fondos ciudadanos, mezclados con los retratos de los burócratas, intelectuales, militares, sacerdotes, hacendados, empresarios, artistas, miembros de la farándula, profesionistas y políticos de las capas medias y altas del espectro social, produjo la extraña sensación de que por primera vez la sociedad entera, con sus abismales contrastes, aparecía representada en los anales mexicanos. Por primera vez, los innumerables rostros de la ciudad, el campo y las aldeas más remotas aparecían retratados en el lienzo histórico, formando parte de la entidad llamada México, unidos por un devenir compartido. Esta sensación de identidad con el conjunto del pueblo mexicano fue la

⁵¹⁶ Cfr. Benjamin Keen. op.cit. *La imagen azteca...*, p. 532.

⁵¹⁷ Diego Rivera, citado en Benjamin Keen. op.cit. *La imagen azteca...*, p. 537.

aportación más significativa de los murales que entonces iluminaron los edificios públicos. Así lo comprendieron los dirigentes políticos que alentaron a los autores de estas imágenes. Como advierte Octavio Paz, desde el principio, los gobiernos de la Revolución ‘se propusieron utilizar, hasta donde fuese posible, la pintura de los muralistas, cerrando los ojos —o, más bien, entrecerrándolos— ante ciertas violencias dogmáticas y doctrinarias. Veían la pintura mural como un arte público que, más allá de esta o aquella inclinación ideológica, expresaba el genio de nuestro pueblo y su revolución⁵¹⁸.

Una vez dicho esto, es momento de enlazar el final de este recorrido con el principio: hasta ahora, ha quedado claro que el proceso histórico de los siglos XVI al XX revelaría el paso de interpretaciones impregnadas por el discurso cristiano, a otras patrióticas y de ahí, a versiones científicas de la era precortesiana. No obstante, habría otro movimiento cognitivo en el que es preciso detenerse: La creciente sacralización del recuerdo conforme el tiempo se alejaba de aquel fatídico 13 de agosto de 1521. Tomando esa fecha como punto de partida para el análisis, lo indígena comenzó siendo demoniaco y terminó como una realidad divina: Siendo exactos, pasó de *ídolo* a *ícono*.

Por esta razón, el capítulo teórico arrancó con la definición durkheimiana de religión: un sistema interconectado de teorías y prácticas referentes a las “cosas sagradas”, escindidas de la vida cotidiana y que representan a la realidad por excelencia, al Dios que es la sociedad misma. En cuanto a la parte ideal del concepto, la dimensión mítica del pasado antiguo se confirmaría también con otras imágenes posteriores a 1921, cuando los héroes de la conquista fueron exaltados como “mesías enunciadores de los ideales libertarios”. Esta glorificación de los *tlatoanis* o dioses mexicas se aprecia en el Quetzalcóatl de José Clemente Orozco en Dartmouth College, o en las representaciones de Cuauhtémoc pintadas por Siqueiros. El primer caso es interesante porque, a diferencia de sus pares, el jalisciense se enorgullecía de no haberse contagiado de “viruela india”, una “enfermedad que —según él— está dándoles comezón a nuestros políticos”⁵¹⁹. Su posición al respecto era tan radical, que a menudo fue descrito como un hombre con tendencias “antiaztequistas” y “pro-hispanistas”. Escúchelo por su propia cuenta:

Pero este panorama tan bonito será estropeado por los indigenistas. Según ellos, la Conquista no debió haber sido como fue. En lugar de mandar capitanes crueles y ambiciosos, España debió haber enviado numerosa delegación de etnólogos, antropólogos, arqueólogos, ingenieros civiles, cirujanos dentistas, veterinarios, médicos, maestros rurales, agrónomos, enfermeras de la Cruz Roja, filósofos, filólogos, biólogos, críticos de arte, pintores murales, eruditos en historia. Al llegar a Veracruz, desembarcar de las carabelas carros alegóricos enflorados y en uno de ellos Cortés y sus capitanes llevando sendas canastillas de azucenas y gran cantidad de flores, confeti y serpentinas para el camino a Tlaxcala, y después de rendir pleito homenaje al poderoso Moctezuma, establecer laboratorios de bacteriología, urología, rayos X, luz ultravioleta, un Departamento de Obras Públicas, universidades, kindergartens, bibliotecas y bancos refaccionarios... Poner a Alvarado, a Ordaz, a Sandoval y demás varones fuertes, de gendarmes a cuidar las ruinas para que no se perdiera nada del tremendo arte precortesiano... Respetar la religión indígena y dejar en su lugar a Huitzilopochtli... Impulsar los sacrificios humanos y

⁵¹⁸ Enrique Florescano. *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005, pp. 340-342.

⁵¹⁹ José Clemente Orozco, citado en Benjamin Keen. op.cit. *La imagen azteca...*, p. 524.

fundar una gran casa empacadora de carne humana con departamento de engorda y maquinaria moderna para refrigerar y enlatar⁵²⁰.

Esta suspicacia hacia lo prehispánico quedaba sutilmente indicada ya desde su famoso fresco intitulado “Cortés y la Malinche” (1926) [fig.5.6], pintado en las escaleras del Antiguo Colegio de San Ildefonso. Allí se observa al conquistador y a la “traidora” como si fueran Adán y Eva. Ellos son la pareja creadora, padre y madre de todos los mexicanos. Las dos raíces de la nacionalidad se encuentran en una relación tensa, lo cual se expresa también en la estructura compositiva del mural: los brazos de ambos personajes se entrecruzan en un fuerte apretón, y él la sujeta impositivamente, dando un paso al frente y desplazando a “Doña Marina” a segundo plano. El artista parece indicarnos que —tras 1521— lo indígena fue tomado como fuente de legitimidad en el nivel discursivo, aunque en los hechos el indio vivo fue aplastado por los pies del conquistador, omitiendo cualquier reivindicación directa del pueblo mexicana.



6.6. José Clemente Orozco (1926). “Cortés y la Malinche”, pintura al fresco, Museo de San Ildefonso. Fotografía por José Luis Pérez. Fuente: 360cities.net

Casi un lustro más tarde, en sus frescos en Dartmouth College (1932-1934), pintó un programa mural que representa la historia mítica de “las fuerzas constructivas y destructivas que han moldeado las pautas de la vida en este continente”⁵²¹. A diferencia del posterior trabajo de Rivera, ahí no abundan las alabanzas al mercado de Tlatelolco, al juego de pelota totonaco o a las calzadas de Tenochtitlán, sino que las referencias al mundo azteca se centran en el salvajismo de la guerra y el sacrificio por extracción de corazón, mostrados en toda su cruel humanidad. No es de sorprender que su Quetzalcóatl sea un viejo sabio, de tez clara, ojos azules y vestido de

⁵²⁰ José Clemente Orozco, citado en Benjamin Keen. op.cit. *La imagen azteca...*, p. 538.

⁵²¹ *Ibíd.*, p. 539.

blanco [fig. 5.7] que llegó del Occidente para “despertar a los indios de su letargo mental y moral”⁵²², enseñándoles todas las artes y oficios durante la “edad de oro” de la magnificente Teotihuacán.



6.7. José Clemente Orozco (1932-1934). “La partida de Quetzalcóatl” en el ciclo mural “Epopéya de la civilización americana”, parte I, pintura al fresco, Biblioteca Baker, Dartmouth College. Fuente: The Wall Street Journal.

Pero —como bien sabe el lector—en la cosmovisión mesoamericana (que es, esencialmente, *dualista*) cualquier triunfo no puede ser sino temporal: al final del día, las fuerzas oscuras cobraron nuevo poder y derrocaron la utopía del gemelo divino, quien se vio obligado a huir en su balsa de serpientes, prometiendo volver —eventualmente— con otros “dioses blancos” para “destruir la civilización del pueblo infiel que rechazó sus enseñanzas y establecer en su lugar una civilización nueva”⁵²³ [fig.5.7]. Por lo tanto, el México prehispánico de José Clemente Orozco sólo fue un periodo glorioso mientras la Serpiente Emplumada rigió la Tula primordial. Para él, los días aztecas constituían un retorno a la barbarie y no había razón alguna para elogiarlos. En la opinión de Benjamin Keen, este pro-hispanismo quedaría confirmado visualmente con su versión de Quetzalcóatl, que parece más a un sabio griego que a un profeta indígena⁵²⁴.

Puede notarse, entonces, que las diferentes personalidades, posturas políticas y métodos pictóricos de los muralistas produjeron distintas interpretaciones y usos del legado prehispánico;

⁵²²Ídem.

⁵²³Ídem.

⁵²⁴Ídem.

el cual—en términos generales— fue revalorado y elevado al nivel de “arte universal” a partir del primitivismo, antirracionalismo y relativismo que conmocionaron Occidente durante principios de siglo XX⁵²⁵. A diferencia de Rivera, a David Alfaro Siqueiros no le interesaba reconstruir el mundo tarasco, maya o mexica porque creía que ellos tenían poca pertinencia en el siglo XX. A su parecer, la adopción de sus formas y temas debía servir únicamente como “punto de partida”: la misión era construir obras con una “lección cívica” de resistencia a las intervenciones extranjeras (especialmente, ante la norteamericana)⁵²⁶ en un estilo “mestizo monumental”. No obstante, cabe aclarar que de esto no se deducía una caída en las fórmulas “pintorescas” o folklóricas que abundaban en aquella época: para él, “el arte mexicano sufre de primitivismo y arqueologismo”⁵²⁷.

Así, en sus múltiples retratos de Cuauhtémoc, el *tlatoani* dejó de ser un símbolo del martirologio y se transformó en un ícono de resistencia: ya no es “águila que cae”, sino un ave triunfante que —como el fénix— renace de las cenizas para vengarse. Con esto en mente, Siqueiros se propuso redefinir la idea del tormento, y lo realizó en dos murales contiguos en el Palacio de Bellas Artes. En el primero, modificó algunos elementos básicos de la representación clásica del Porfiriato [figs. 4.14, 4.15], pintando al tlatelolca con una mirada sombría pero estoica y con el puño cerrado, conteniendo el dolor [fig.5.8]. En vez de plasmar a Alderete o al mismo Cortés, uno ve a sus huestes completamente armadas, enfatizando en el carácter impersonal de las máquinas y, por tanto, de la violencia traída de Occidente. Entre las refulgentes armaduras, se encuentra una mujer indígena escondida, que alude al traidor que entrega a su prójimo al enemigo. A la izquierda, destacan tres figuras femeninas alzando los brazos (la patria, teñida del resplandor naranja del cielo, una niña con los brazos cercenados y una madre sosteniendo a su hijo), recordando al espectador que la tragedia no sólo acabó con las vidas de los protagonistas de la escena, sino con las del pueblo.

⁵²⁵ *Ibíd.*, p. 529.

⁵²⁶ Ya desde 1921, en el “manifiesto inaugural del renacimiento mexicano”, decía a los artistas americanos que: “La comprensión del admirable fondo humano del <<arte negro>> y del arte <<primitivo>> en general dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles los pintores y escultores indios (MAYAS, AZTECAS, INCAS, etc., etc.); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas (<<INDIANISMO>>, <<PRIMITIVISMO>>; <<AMERICANISMO>>) tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a ESTETIZACIONES de vida efímera (...) Desechemos las teorías basadas en la relatividad del <<ARTE NACIONAL>>: ¡UNIVERSALICÉMONOS! Que nuestra natural fisonomía RACIAL Y LOCAL aparecerá en nuestra obra inevitablemente”. David Alfaro Siqueiros.” 3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, Barcelona, núm. 1, mayo de 1921, p. 3.

⁵²⁷ David Alfaro Siqueiros, citado en Benjamin Keen. op.cit. *La imagen azteca...*, p. 540.



6.8. David Alfaro Siqueiros (1950-1951). “El tormento de Cuauhtémoc” m piroxilina sobre celotex, 453 x 814 cm. Fuente: Museo del Palacio de Bellas Artes.

Un umbral separa al Tormento de la “Apoteosis de Cuauhtémoc” [fig.5.9]: aquí el héroe luce poderoso, “redivivo”, utilizando las armas del conquistador para vencerlo. Con una posición firme, recargándose en su pierna derecha, está a punto de rematar al centauro con su pesado *macuahuitl*. La criatura mitológica occidental ha sido derrumbada por una lanza en el torso, anulando aquella primera impresión que tuvieron los indígenas cuando vieron a los jinetes montados en sus caballos. El espectador necesita acercarse a la obra para observar que, detrás del protagonista, miles de personas repiten su paso y alzan el brazo para liberarse de la opresión. En consecuencia, a Siqueiros no le interesaba en lo absoluto el personaje histórico, sino transmitir un mensaje político en un contexto de posguerra: El débil puede y debe dar “Muerte al invasor” ...

...Se trata de una alegoría en que representó (sic) al emperador como símbolo de la lucha de los pueblos débiles por su independencia. He hecho hincapié en las armaduras, en los caballos, en el perro, en los arcabuces, para recordar cómo el pueblo de desarrollo industrial mayor domina al débil; sobre todo, he querido representar cómo hay que abatir al enemigo con sus propias armas. No se trata, pues, de una polémica pictórico-histórica que vaya contra un pueblo en particular, por ejemplo, el español. Es, finalmente, un canto a Cuauhtémoc y una imagen de la lucha que tienen que sostener los pueblos débiles⁵²⁸.

⁵²⁸ David Alfaro Siqueiros citado en Alberto Híjar. “Apoteosis de Cuauhtémoc” en Teresa Del Conde y Enrique Bostelman. *Los murales del palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 1995, p. 126. De este libro procede toda la información sobre “El tormento” y “La apoteosis de Cuauhtémoc”:



6.9. David Alfaro Siqueiros (1950-1951). “Apoteosis de Cuauhtémoc”, piroxilina sobre celotex, 453 x 814 cm.
Fuente: Museo del Palacio de Bellas Artes.

Es ahora momento de dejar atrás los mitos visuales del muralismo mexicano atrás y seguir con la parte práctica de la definición durkheimiana de religión: la dimensión ritual del pasado prehispánico tampoco ha desaparecido. Si bien no son tan explícitos, masivos o elaborados como el paseo del pendón, un vistazo a los principales sitios turísticos podría corroborar que se realizan *performances* micro para recordar el vínculo sagrado que une a los mexicanos del siglo XXI con sus ancestros muertos: un caso es el de los “concheros” o “voladores de Papantla” que realizan espectáculos a cambio de alguna moneda; otro, el de las personas que acuden a las “pirámides” a “cargarse de energía” (*¿emocional, quizás?*) durante los equinoccios y, un tercero sería el que llevan a cabo los científicos antes de iniciar excavaciones en cualquier sitio arqueológico⁵²⁹ (dando ofrendas y casi pidiendo permiso para profanar sus misteriosas ciudades). Aunque, ciertamente, el espacio mnemónico más importante es el actual Museo Nacional de Antropología e Historia (inaugurado en 1964).

El Museo Nacional de Antropología (MNA) vendría siendo la catedral del pasado prehispánico, sin exageración alguna. El recinto fue inaugurado el 17 de septiembre de 1964, durante la recta final del periodo presidencial de Adolfo López Mateos (junto con el Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Virreinato), y su construcción se completó en tan sólo 19 meses, no

⁵²⁹ Agradezco la idea de los rituales científicos al estimado profesor Hugo García Capistrán.

escatimando gasto alguno para la ocasión⁵³⁰. López Mateos encomendó personalmente la importante obra al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, poniéndole como únicos requisitos: “primero, que cuando salga la gente comente ¿ya fuiste al museo? como dice ¿ya fuiste al teatro? Así de atractivo lo deseo y segundo, que, al salir del museo, el mexicano se sienta orgulloso de ser mexicano”⁵³¹.

Y así fue. El MNA es un espacio impactante, espectacular a la vista: al estar inspirado directamente en la arquitectura religiosa, a la que sumaron detalles inspirados en los materiales y formas prehispánicas, el edificio marca claramente su distancia respecto al *mundo de la vida cotidiana*. La blancura de la fachada, el atrio cubierto por el paraguas, la fuente, los jardines, ventanales, el espejo de agua y las capillas indican que se está en una iglesia secular. Entrar a la sala mexicana corrobora esta primera impresión: además de estar ubicada en una posición central y ser la más amplia del conjunto (tanto en área como en altura), fue diseñada para ser el centro de la procesión. Inclusive, a los lados de la puerta, se colocaron rampas para evitar que los visitantes corrieran a ver el monolito que decora el altar mayor: la Piedra del Sol, que desde lo alto vigila todo lo que ocurre en su templo. Así, “el patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado”⁵³².

En conjunto, la intención del recinto no es sólo mantener viva la memoria del pasado, sino “educar” al visitante en su dimensión sagrada: su misión es integradora, mostrando su versión de la historia como el origen *verdadero* de los mexicanos y obligando al espectador a admirar los vestigios de dicha época bajo esquemas de apreciación estética. Las vitrinas guardan objetos que son considerados —a la vez— *reliquias* y *obras de arte*. El MNA es, entonces, un espacio de producción y distribución de conocimiento, tanto científico como religioso. Atendiendo a la teorización de Maurice Halbwachs⁵³³, es el lugar predilecto para la adquisición de *memoria histórica*: es como un banco de símbolos, donde las colecciones exhibidas han sido previamente clasificadas por expertos (los curadores de cada sala) y *puestas en escena* con maquetas, vídeos, pinturas y reconstrucciones arquitectónicas. El pasado es una narración unívoca y esquemática que cuenta una serie de acontecimientos que *realmente* ocurrieron. La imagen sirve como complemento o —mejor dicho— corroboración del discurso escrito.

Según el discurso (escrito y visual) del MNA, el pueblo procede de una serie de grupos que vivieron en su territorio desde hace poco menos de 30,000 años, y que fueron desarrollándose *progresivamente* hasta alcanzar la perfección de los mexicanos. Las guerras floridas y la eficiencia administrativa del régimen de tributación, son casi mostrados como cualidades naturales del Estado Mexicano, que es su heredero directo (como se advirtió desde el pensamiento de José María Morelos). Entonces, el mito fundacional de la Nación sería el del peregrinaje de los aztecas —hijos de Huitzilopochtli— desde “el lugar de la blancura” hasta la Gran Tenochtitlán (f. 1325),

⁵³⁰ Su presupuesto final fue de 170 millones de pesos (de aquella época). Dato de: Eréndira Muñoz. *Nacionalismo de museo*, México, Primer Círculo, 2015, p. 120.

⁵³¹ Ramírez Vázquez, citado en Eréndira Muñoz. op.cit. *Nacionalismo de museo...*, pp. 108-109.

⁵³² Néstor García Canclini. op.cit. *Culturas híbridas...*, p. 151.

⁵³³ Cfr. Maurice Halbwachs. op.cit. *Memoria colectiva...*, pp. 121-137.

donde llegó a su clímax y desenlace la épica historia de los “indios muertos”. El 13 de agosto de 1521 constituiría un fin y un nuevo principio: el ocaso de la utopía prehispánica y el “nacimiento de nuestra nacionalidad” (mestiza), tema que fue —curiosamente— pintado por Rufino Tamayo en el Palacio de Bellas Artes.

Bajo esta tónica, en el curso de este documento, se habló puntualmente del origen y de la creciente especialización de las colecciones del Museo Nacional Mexicano (antecedente directo del MNA): Lo que en 1825 comenzó como una mezcla de antigüedades con máquinas, huesos de mamut, taxidermias y hasta ejemplares botánicos en unos salones de la Universidad, terminó siendo en 1910 un edificio destinado única y exclusivamente a objetos históricos. Aunque desde un principio fue definido como un espacio científico (dedicado a la investigación, conservación y exhibición), a partir del Segundo Imperio se volvió también manifiesta su misión primordial de “engrandecer a la patria”. Esta relación tensa entre sus funciones académicas y las ideológicas culminó, con el decreto de 1897, en la dependencia del museo a los designios del poder ejecutivo federal. Dicha ambigüedad entre los objetivos específicos de la institución y la retórica nacionalista gubernamental se mantendría aún después de concluida la revolución, y posiblemente hasta la actualidad.

Por lo tanto, como estableció Benedict Anderson, aquí se vio que el Museo de la actual calle de Moneda también fue uno de los principales recursos para *imaginar* a la Nación (junto al mapa y al censo) y, por tanto, para volverla *real*⁵³⁴(en sus consecuencias). Los motivos para darle presupuesto e importancia creciente a la institución eran menos científicos que políticos, dado que era un espacio que se proponía homogeneizar los conocimientos de la población y delimitar a los mexicanos de los *otros*. A través de ellos, los Estados independientes del siglo XIX intentaron crear nuevas legitimidades mediante el turismo: El Estado se autodesignó el auténtico “guardián” y heredero de la tradición, lo que lo convertía en el ente encargado de desenterrar y exhibir los increíbles monumentos a todo el público, así como de evitar el saqueo internacional y privado del legado cultural. No obstante, su verdadera masificación llegó con la imprenta y la fotografía (como se advertía con la litografía de Casimiro Castro [fig.4.6]), que volvieron cotidiano el simbolismo antiguo y lo cristalizaron en el *imaginario colectivo*. Para el historiador chino, así fue como el pasado se volvió “insignia” de las naciones seculares.

Por otra parte, se mencionó que la sociología del pasado trataría a la historia como un *sistema de clasificación*. Dejando de lado las estrategias básicas de periodización y regionalización, la implicación más importante de la reivindicación oficial del legado prehispánico fue quizá la depreciación de los indígenas contemporáneos: “el único indio bueno es el indio muerto”, mensaje que también parece criticar la caricatura de *El Hijo del Ahuizote* titulada “Una ofrenda a Porfirioptxli” [fig. 4.33]. Las grandes proezas de los mexicas solamente se afirmaron en el nivel discursivo, pero en la práctica —desde la llegada española— se buscó condenar la forma de vida de sus herederos a la extinción o, cuando menos, integrarlos al proyecto cristiano, moderno y

⁵³⁴ Para la información respecto a las funciones del museo, véase: Benedict Anderson. *Comunidades Imaginadas*, México, FCE, 2009, pp. 249-258.

aún hoy, al del “desarrollo”, abandonando de una vez por todas el polo de lo bárbaro, arcaico y *tradicional*⁵³⁵.

De este modo, el MNA es un buen ejemplo de cómo algunas de las tendencias descubiertas hasta el Porfiriato continúan circulando en la actualidad. A manera de advertencia, es necesario aclarar que la conservación de la función identitaria y legitimadora del museo no implicó que los avances científicos no hayan logrado imponerse (o, tal vez, adaptarse) a las presiones del sistema político. La mejor prueba es la fabricación de *Mesoamérica*, concepto que *revolucionó* la manera de producir, exhibir y experimentar el pasado prehispánico. El término fue acuñado en 1943 por Paul Kirchhoff, quien trató de crear una clasificación que no atendiera a fronteras climáticas, nacionales o étnicas, sino culturales. Entonces, cuando se habla de Mesoamérica, se está haciendo alusión a un espacio geográfico, que actualmente comprende de las zonas semidesérticas del centro-norte de México hasta Honduras, donde florecieron (y siguen existiendo) pueblos con una forma de vida compartida y una “historia en común”⁵³⁶. Este avance teórico —con su respectiva clasificación lógica típica⁵³⁷— moldeó al recinto mismo y a los posteriores trabajos histórico-arqueológicos.

No obstante, fuera de los espectaculares recursos mnemotécnicos del MNA, de los que carecía la institución en sus inicios, el actual inmueble es heredero del Museo Nacional porfiriano. Primero, sigue con la interpretación liberal que repudia a la conquista⁵³⁸ y ve a los indios muertos como sabios, cultos y pacíficos. El sacrificio humano, el tributo y la guerra son temas apenas delineados y no abordados en toda su complejidad y crudeza. Por otra parte, continúa con la lógica clasificatoria de escindir al indígena vivo del extinto: esto es visible en el diseño arquitectónico de las salas de arqueología y etnografía. Mientras las primeras se encuentran en la planta baja y cuentan con jardines, ventanales y doble altura, las segundas se localizan en el primer piso, ocultas al visitante tras la celosía de Manuel Felguérez y requiriendo subir unas escaleras angostas y oscuras. Curiosamente, la sección dedicada a los pueblos indígenas contemporáneos también es profundamente romántica, plasmándolos como “buenos salvajes” y decantándose

⁵³⁵ Para bien o para mal, la memoria colectiva es también una forma de resistencia: Piense usted que los “Títulos primordiales” permitieron a las comunidades crear documentos probatorios de posesión y fuentes continuas de identidad para las generaciones futuras. Probablemente esa cristalización del recuerdo prehispánico, aunada a la conservación del modo de producción antiguo (agrícola), ha contribuido a la “supervivencia” de la cosmovisión mesoamericana hasta el siglo XXI.

⁵³⁶ Paul Kirchhoff. *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*, Xalapa, Al Fin Liebre Ediciones, 2009.

⁵³⁷ La clasificación lógica *típica* es la periodización *Preclásico (1800 a.C.- 150 d.C.)*, *Clásico (150 d.C. – 900 d.C.)* y *Postclásico (900 – 1521)*; así como la regionalización que divide Mesoamérica en Área maya, Oaxaca, Costa del Golfo, Occidente, Altiplano Central y Norte de México.

⁵³⁸ Literalmente, en una cédula de la sala de Oaxaca (sección de etnografía) se dice que: “Así, la región sur, concretamente Oaxaca, fueron objetivos inmediatos tanto de la *ambición* y la *codicia* del conquistador como de la empresa espiritual de los frailes (...) Con la conquista española (1521) comenzó un cambio radical: los campesinos dejaron de trabajar para sus propios gobernantes y comenzaron a hacerlo para los nuevos señores: los conquistadores. El impacto de la guerra, el trabajo excesivo, la *imposición* de una nueva religión y el devastador efecto de las epidemias *empobrecieron* y *simplificaron* aquella sociedad”. En resumen, se recuerdan las atrocidades de los combatientes hispánicos, se exalta la “osadía” de los frailes y se olvida el papel de otros pueblos indígenas – principalmente, los tlaxcaltecas y texcocanos- como co-vencedores de la guerra contra México-Tenochtitlan.

por un tratamiento que enfatiza en el colorido de sus tradiciones populares, casi en estado de pureza.

Un último aspecto que —por desgracia— no fue tan claro en el periodo histórico aquí analizado fue el rol de la imagen en el proceso de profesionalización científica: en una palabra, ella también ha permitido marcar la diferencia entre memoria histórica y colectiva, siendo pues la primera una manera de acercarse lo máximo posible a los hechos acaecidos, independientemente de los “usos” que pudieran dársele a esos datos en el presente. Gracias a tecnologías innovadoras (como radares y sondas), los especialistas en el pasado han llegado a tener una idea clara de cómo fueron los días prehispánicos: desde la apariencia de las ciudades, hasta la vestimenta, las armas y la alimentación de sus habitantes.

Aunque la explicación detallada de este proceso será objeto de la continuación del presente documento, por el momento puede mencionarse un caso que enseña cómo la imagen es indispensable para reconstruir con exactitud el mundo prehispánico: el desciframiento epigráfico de los textos mayas del clásico. Basta con abrir un manual de la materia (como el de Harri Kettunen y Christophe Helmke⁵³⁹) para darse cuenta que, sin dibujos que acentúan el trazo preciso (como los que realizó Catherwood [figs.4.18, 4.19]) y fotografías que muestran la profundidad del tallado, los arqueólogos no hubieran logrado desarrollar un método —casi estructural— para la lectura de fechas, nombres y acontecimientos inscritos en las estelas. Sin estas propuestas de interpretación, que avanzan día con día, careceríamos de información invaluable (y de primera mano) para el conocimiento de la vida política de dichos pueblos.

Concluyendo, las breves anotaciones sobre el Museo Nacional de Antropología demostrarían que la hipótesis de Émile Durkheim sigue siendo sostenible: la dimensión religiosa no ha muerto en la modernidad, pese a las fortísimas tendencias a la creciente racionalización instrumental. Como se volvió evidente con los nacionalismos europeos del siglo XX y sus correlativas tragedias del fascismo y nazismo, la historia puede fungir como una de las “mitologías sustitutivas” del discurso cristiano. Hoy, el pasado antiguo continúa siendo una realidad sagrada, compuesta de pensamientos y acciones que actualizan la comunión de todos con cada uno, de los individuos con el Dios que es la sociedad (o, en este caso, la Nación mexicana). En palabras de Karin Knorr-Cetina...

Cuando hablamos de imaginación cultural, problematizamos los procesos clave de la modernidad y de las instituciones modernas. Las perspectivas teoréticas más destacadas han ligado estos procesos, no a una adquisición del significado, sino a una pérdida del mismo, les han observado como grandes tendencias de transformación hacia una mayor racionalización, tecnificación. (Pero) el hecho de que ciertas regiones del mundo hayan experimentado una pérdida de fervor religioso no significa que en esos lugares no se produzcan otras mitologías sustitutivas de la religión. La tesis del desencantamiento del mundo fracasa⁵⁴⁰.

⁵³⁹ Harri Kettunen y Christophe Helmke. *Introducción a los jeroglíficos mayas. Manual para el taller de escritura*, 2004, edición digital disponible en: <http://www.mesoweb.com/resources/manual/jm2004.pdf>

⁵⁴⁰ Karin Knorr-Cetina, citada en Adriana Murguía. *Cultura y explicación sociológica*, México, UNAM, 2009, p. 77.

Por consiguiente, el autor de este texto considera que investigaciones posteriores tendrían que centrarse en analizar los cambios y permanencias de la dimensión sagrada con las nuevas tecnologías de la información, el turismo y el resto de sectores de la industria cultural. Para no extender más las conclusiones, basta mencionar un caso específico que demostraría que —después de 1910— la herencia prehispánica también ha sido aprovechada como recurso publicitario: el de la “moda mexicana”, que comenzó a configurarse desde la década de 1950 en las *boutiques* para extranjeros. El padre de este movimiento fue Ramón Valdiosera (autonombrado inventor del término *mexican pink*) quién retomó —casi al pie de la letra— los vestidos de Christian Dior, pero con telas y colores populares. Actualmente, diseñadores como Cristina Pineda y Ricardo Covalín le apuestan al uso de motivos precolombinos como lo distintivo de su *trademark*, tratando de llegar al corazón de las grandes *socialités* y no al del “público general”⁵⁴¹.

De esta forma, el caso de la alta costura muestra una tendencia contraria al Muralismo: mientras los pintores buscaron reivindicar lo *profundo* del mundo mesoamericano, rescatando aquello que seguía siendo parte del presente, el diseño de modas rayaría en lo *kitsch* o —en palabras de Siqueiros— en el deleznable *mexican curious*. Aquí los colores, motivos y temas del pasado precolombino son utilizados como un mero recurso de prestigio: tratan de “pegarse” la reputación de una tradición bien consolidada en el imaginario nacional e internacional para vender mercancías. A manera de hipótesis apresurada, podría decirse, entonces, que la significación de los bienes simbólicos se empobrecería al sólo plasmar lo “pintoresco”, reduciendo el valor de uso del legado precolombino a su valor de cambio.

Para contrastar lo anterior, vale la pena traer a colación un último ejemplo visual, que prueba que la mercantilización del pasado prehispánico (tan explícita en la industria de la alta costura y en el sector turístico) no ha implicado la desacralización de sus ideas, y mucho menos la disminución de su evocación por parte del Estado: se trata de la más reciente campaña publicitaria del INE (Instituto Nacional Electoral) y el IEDF (Instituto Electoral del Distrito Federal), que promovía la elección de la Asamblea Constituyente para la novísima CDMX [fig.5.10]. Iconográficamente, el espectador está frente a una *serpiente emplumada* —supuestamente, *Xiuhcōatl*— enroscada en diferentes monumentos emblemáticos de la ciudad y *volando* entre la mancha urbana.

Este probable desliz publicitario es revelador porque —inconscientemente— traería de vuelta una idea milenaria, quizás de las más antiguas en la cosmovisión mesoamericana. El texto y la imagen parecen decir que la reforma política era un paso natural en la historia y que todos debían contribuir a él, o que entre la gran México-Tenochtitlán y la CDMX existiría una relación de continuidad: “llevó siglos construir esta ciudad, te toca decidir su futuro”. Se aprecia claramente que el imaginario prehispánico se ha vuelto un sistema simbólico tan cotidiano que, al

⁵⁴¹ Para una investigación detallada sobre el proceso de configuración de la “moda mexicana” y el uso *kitsch* del patrimonio cultural, véase el magnífico estudio: Grecia Pérez Calderón. *Ramón Valdiosera: el kitsch en su proyecto de moda nacional y en el uso del color rosa mexicano* (tesis de licenciatura), México, UNAM-FCPyS, 2016.

reconocerlo —sea ya en el metro, las calles o en las monedas— se está también desconociendo: paradójicamente, el “gemelo divino” no volverá de su mítico exilio porque —en realidad— jamás se fue. “Imagen secular de una edad de oro perdida, Quetzalcóatl queda como el símbolo ambiguo de las esperanzas frustradas del México moderno”⁵⁴², opinaba Benjamin Keen.



6.10. Anuncio de la campaña publicitaria “Habla por TU ciudad”, patrocinado por el INE, IEDF y “Ciudadanos Uni2” para promover la elección de la asamblea constituyente de la Ciudad de México. Fotografía propia. Se argumenta que se trata de Quetzalcóatl y no de Xiuhcóatl porque, pese al color amarillo y rojo, la cabeza del ofidio posee la misma propiedad iconográfica básica de la deidad (es decir, ostentar una suerte de plumas en el cuerpo, pintadas de azul turquesa) y se parece al conocido friso teotihuacano que hoy suele designarse con ese nombre.

Entonces, la iconología se volvería una valiosa herramienta que recuerda que las luchas entre grupos no sólo suceden en el campo de batalla, sino que también se expresan en *guerras de imágenes*: en sus símbolos, condensan sus intereses y sentimientos más profundos, invirtiendo todos sus recursos para transformarlos en naturaleza. Bajo esta lógica, el proceso histórico se estudió desde sus aspectos institucionales y meta-intencionales, aunque igualmente se reconoció —dialécticamente— la capacidad de “crear una diferencia”: constantemente se habló de la relación entre el *pasado disponible* (como estructuras o contextos, para Schwartz) y *agentes reflexivos* como los criollos, quienes supieron invertir definitivamente la visión demoniaca instituida en un principio por los encomenderos y mendicantes.

Por último, en este trabajo se ha buscado que el lector *aprenda a ver* el pasado (específicamente, el prehispánico) con otros ojos: no como el discurso que relata los “orígenes verdaderos” de nuestra existencia, sino como una *construcción social* que está en movimiento perpetuo. Sustancializar la historia es un acto de “magia social” que, al final de cuentas, oculta las relaciones de poder que fundan las desigualdades. Pensar el tema en términos *relacionales* significa eliminar toda necesidad o teleología y obliga a analizar cuáles son los mecanismos (tanto objetivos como

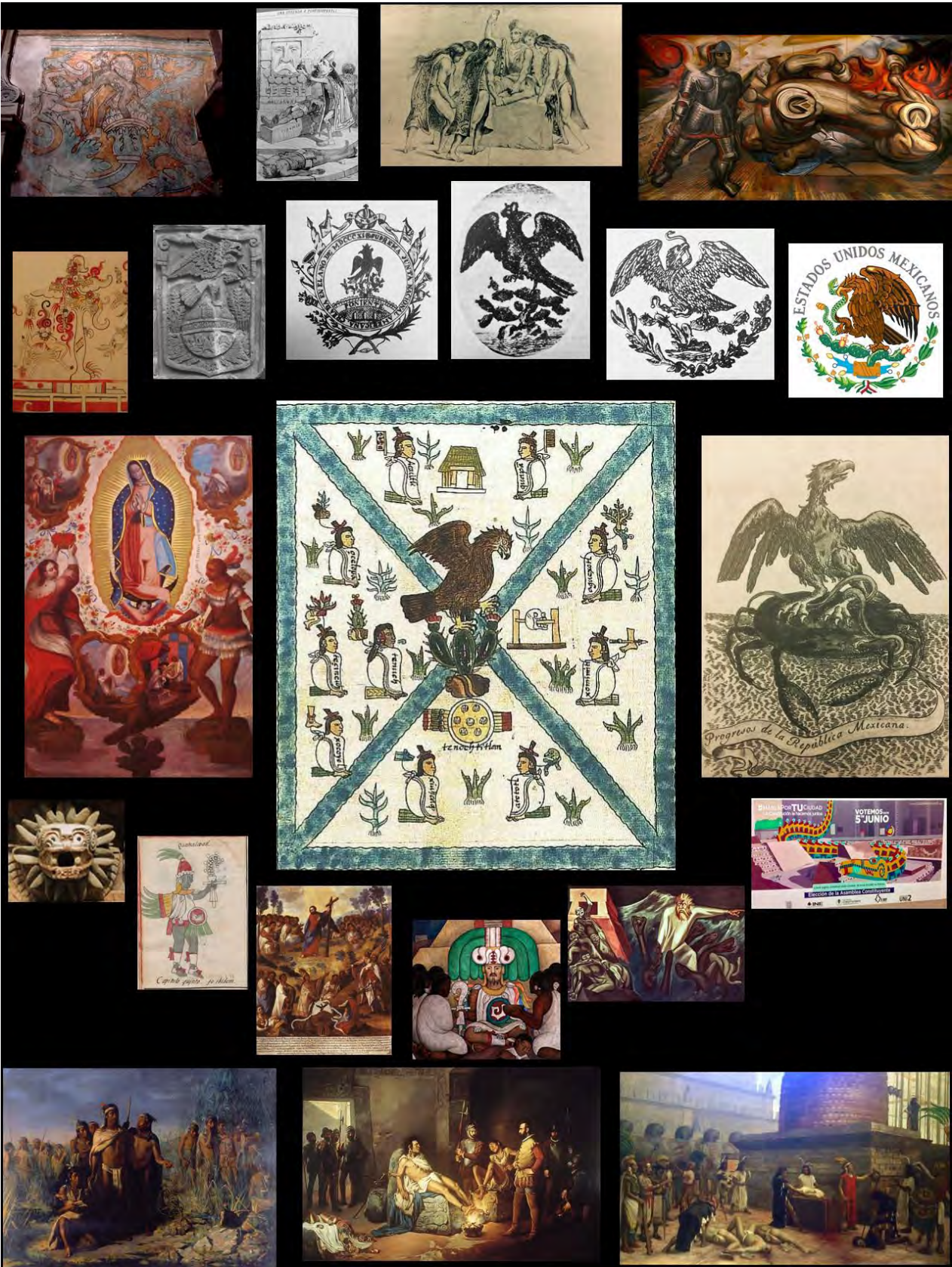
⁵⁴² Jacques Lafaye. *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 2014, p. 282.

subjetivos) que producen, reproducen y difunden las creencias más elementales con las que actualizamos el orden establecido. Para sociólogos como Pierre Bourdieu, el conocimiento que devela puede promover la transformación social, pero la revocación no consistiría en derrumbar un *teocalli* y construir otro nuevo (como suele hacer la disciplina histórica): una sociología del pasado debería ser —en palabras de Norbert Elias—una “cazadora de mitos”⁵⁴³.

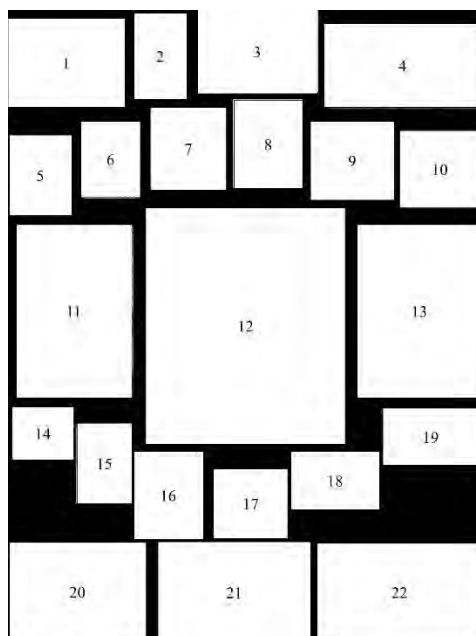
Finalmente, “durante cuatro siglos y medio, el México antiguo ha sido un verdadero campo de batalla de ideas, y no se vislumbra ningún fin de la larga pugna acerca de la naturaleza de la civilización”⁵⁴⁴ prehispánica. A lo largo de estas páginas, la misión fue brindar un retrato integral y esquemático de cómo se elaboró y difundió colectivamente lo que la gente “creía, sentía y sabía” de dicho periodo temporal a través de recursos visuales. El presente documento busca invitar al lector a emprender su propia travesía para descubrir el rol de la imagen en la sociedad: ella ha permitido construir, almacenar y distribuir conocimiento; es, en una palabra, “energía mnémica”. Así, la imagen hace presente lo ausente, resucita lo que está perdido para siempre y lo pinta con nuevos colores. En conclusión, memoria es *vida*: es la única inmortalidad a la que como seres de carne y hueso podemos aspirar... a perdurar eternamente en el recuerdo, como el dios Quetzalcóatl y su ancestral mundo.

⁵⁴³ Norbert Elias. “La sociología como cazadora de mitos” en *Sociología fundamental*, Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 59-84.

⁵⁴⁴ Benjamin Keen. op.cit. *La imagen azteca...*, p. 569.



ATLAS DE IMÁGENES: LA SUPERVIVENCIA DEL MÉXICO PREHISPÁNICO



1. Guerrero coyote emergiendo de una flor y jalando a un enemigo desnudo de los cabellos. Friso del mural de Ixmiquilpan, Iglesia de San Miguel Arcángel, siglo XVI. Fuente: El BlogChinaco.

2. Anónimo “Una ofrenda a Porfirio pxtli”, caricatura publicada en *El Hijo del Abuzote* (29 de abril de 1908). Fuente: Enrique Krauze. *La presencia del pasado*, México, BBVA Bancomer-FCE, 2005.

3. Sacrificio humano en la *Historia antigua de México* de Clavijero (1780). Fotografía propia de la edición de 1913.

4. David Alfaro Siqueiros (1950-1951). “Apoteosis de Cuauhtémoc”, piroxilina sobre celotex, 453 x 814 cm. Fuente: Museo del Palacio de Bellas Artes.

5. Mural de San Bartolo, Guatemala (detalle del muro oeste). Dibujo de Heather Hurst. Deidad pájaro posándose sobre un árbol primordial y con una serpiente bicéfala en el pico.

6. Lápida de manufactura indígena con un águila sosteniendo el signo del *atl tlachinolli* y parada sobre el mundo cristiano (específicamente, refiriendo a Jerusalén), que originalmente estaba en el atrio del primer convento franciscano construido en la Ciudad de México, siglo XVI. Museo Nacional de Historia. Fotografía propia.

7. Escudo de la Suprema Junta Nacional (1811) rodeado por armas, banderas y trompetas. Fuente: Manuel Carrera Stampa. *El escudo nacional mexicano*, SHyCP, 1960.

8. Escudo del Primer Imperio Mexicano (1821). Fuente: Manuel Carrera Stampa. *El escudo nacional mexicano*, México, SHyCP, 1960.

9. Primer escudo de la República Mexicana. Fuente: Manuel Carrera Stampa. *El escudo nacional mexicano*, México, SHyCP, 1960.

10. Escudo nacional mexicano actual. Fuente: Secretaría de Gobierno del Estado de México.

11. Anónimo novohispano (1747), óleo sobre tela, MUNAL. Pintura conmemorativa del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre la Nueva España, ubicándola encima del escudo de México-Tenochtitlán. Fuente: miriadacolumna.blogspot.mx

12. Folio 2 del Códice Mendoza (detalle) [1542], papel europeo, 32.7 x 22.9, Biblioteca Bodleiana de Oxford. Fuente: Wikipedia.

13. Anónimo. “Progresos de la República Mexicana”, grabado en cobre realizado con acuarela, publicado en *El Toro* (15 de Julio de 1829). Fuente: Rafael Barajas. *La historia de un país en caricatura*, CONACULTA, 2000.

14. Friso de serpiente emplumada, Teotihuacán (hacia el 150 d.C.). Clásico temprano. Fuente: Pinterest.

15. Quetzalcóatl en el *Códice Florentino* de Fray Bernardino de Sahagún (siglo XVI), libro I. Fuente: World Digital Library
16. Juan Manuel Yllanes. Boceto para Santo Tomás predicando en Tlaxcala, óleo sobre tela, Basílica de Nuestra Señora de Ocotlán. Fuente: Apapacho Gallery
17. Diego Rivera (1929). “El México antiguo” (detalle de Quetzalcóatl), pintura al fresco, Palacio Nacional. Fuente: Wikipedia.
18. José Clemente Orozco (1932-1934). “La partida de Quetzalcóatl” en el ciclo mural “Epopéya de la civilización americana”, parte I, pintura al fresco, Biblioteca Baker, Dartmouth College. Fuente: The Wall Street Journal.
19. Anuncio de la campaña publicitaria “Habla por TU ciudad”, patrocinado por el INE, IEDF y “Ciudadanos Uni2” para promover la elección de la asamblea constituyente de la Ciudad de México (2016). Fotografía propia.
20. José María Jara (1889). “Fundación de la Ciudad de México”, óleo sobre tela, 141.5 x 196 cm. Fuente: Google Art Project.
21. Leandro Izaguirre (1893). “El suplicio de Cuauhtémoc”, óleo sobre tela, 294.5 x 454 cm. Fuente: MUNAL.
22. Adrián Unzueta (1898). “Tzompantli (sacrificio de españoles por mexicas)”, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Historia. Fotografía propia

Imágenes de la contraportada y *disclaimer*

1. Dintel 2 de La Pasadita, Guatemala. Dibujo de Linda Schele. Clásico tardío, tallado en piedra caliza, 117 x 90 cm, Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden. Fuente: FAMSI. La escena muestra al gobernante de Yaxchilán Pájaro Jaguar IV con el señor de La Pasadita participando conjuntamente en un ritual de autosacrificio.
2. Dintel 25 de Yaxchilán, Chiapas (detalle). Dibujo de Linda Schele. Clásico tardío, tallado en piedra caliza, 121 x 85.5 cm, British Museum, Londres. Fuente: FAMSI. Guerrero emergiendo de Waxaklahun-uban-kan (“la serpiente de la guerra”).

Imágenes de la dedicatoria

Ilustraciones tomadas de: Miguel Covarrubias. *Arte indígena de México y Centroamérica*, México, UNAM, 1961.

1. Fragmento de pintura mural de Tetitla, Teotihuacán, que muestra la fachada de un templo con un camino con huellas de pies.
2. Fragmento de tallas de “estilo olmeca” en Chalcatzingo, Morelos.
3. Motivos de murales teotihuacanos: estrellas y caracoles marinos.
4. Motivos animales en manuscritos pictóricos mixtecos (Códices Borgia, Nutall, Vindobonnensis y Laud)
5. Motivos de murales teotihuacanos: flores de cuatro pétalos, Tlalóc y jaguar.
6. Cajete del periodo azteca IV
7. Felino con collar en actitud de caminar, procedente de Tula, Hidalgo.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Esther y Víctor Rodríguez, et al. *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte*, MUNAL-UNAM- IIE, 2001, tomo 1.
- Achim, Miruna. “Los años de prueba. La historia inédita de un origen” en Instituto Nacional de Antropología e Historia. *Museo Nacional de Antropología, 50 aniversario*, México, INAH-Patronato del Museo Nacional de Antropología, 2014, pp. 72-93.
- Agüeros, Victoriano. *Obras literarias de D. Victoriano Agüeros*, México, Impresora de Victoriano Agüeros, 1897, tomo 1, pp. 423-432.
- Almanza, Colette. “La galería de los monolitos. Historia de la creación de la sala mexicana” en Instituto Nacional de Antropología e Historia. *Museo Nacional de Antropología, 50 aniversario*, México, INAH-Patronato del Museo Nacional de Antropología, 2014, pp. 94-115.
- Amador Bech, Julio. *El significado de la obra de arte: Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2011.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 2010.
- Assmann, Jan. “Collective memory and cultural identity”, *New German Critique*, núm. 65, Spring-Summer, 1995, pp. 125-133.
- _____. “Communicative and cultural memory” on Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.). *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*, Berlin-New York, 2008, pp. 109-118.
- Ballesteros, Víctor. *La pintura mural del convento de Actopan*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1999.
- Barajas, Rafael. *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate, 1826-1872*, México, CONACULTA, 2000.
- Barboza, Amalia. “Sobre el uso de la imagen en la sociología de la cultura. El método de la interpretación documental del sociólogo Karl Mannheim”, *Sociedad e Estado*, vol. 21, núm. 2, 2006, pp. 201-213.
- Barnes, Barry. “El problema del conocimiento” en Olivé, León (comp.). *La explicación social del conocimiento*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1994, pp. 50-86.
- Becker, Howard y Alain Pessin. “A dialogue on the ideas of ‘world’ and ‘field’”, *Sociological Forum*, vol. 21, núm. 2, junio 2006, pp. 275-286.
- Becker, Howard. *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.
- Benavente, Toribio de. *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, RAE-CECE, 2014.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012.
- Berger, Peter. “From ‘Invitation to Sociology: A humanistic approach’” en Olick, Jeffrey; Vinitzky-Seroussi, Vered; Levy, Daniel (eds.). *The collective memory reader*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 216-220.
- Bernal, Ignacio. *Historia de la arqueología en México*, México, Porrúa, 1992.
- Billig, Michael. “El nacionalismo banal y la reproducción de la identidad nacional”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 60, núm. 1, enero-marzo 1998, pp. 37-57.

- _____. *Nacionalismo banal*, Madrid, Capitán Swing, 2014.
- Bloor, David. *Conocimiento e imaginario social*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Bolaños Sánchez, Víctor. *La arqueología como ciencia en México: una mirada a la disciplina a través del conflicto Leopoldo Batres-Manuel Gamio en la historia de la arqueología* (tesis de maestría), México, UNAM, 2007.
- Boulding, Kenneth. *The image: knowledge in life and society*, Michigan, University of Michigan Press, 1956.
- Bourdieu, Pierre y Alain Darbel. *El amor al arte*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Bourdieu, Pierre. “Algunas propiedades de los campos” en *Sociología y cultura*, México, Grijalbo-CONACULTA, 1990, pp.135-141.
- _____. “El nuevo capital: Introducción a una lectura japonesa de la nobleza del estado” en *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 108-124.
- _____. “Elementos para una teoría sociológica de la percepción” en A. Silberman y P. Bourdieu et al. *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, pp. 45-80.
- _____. “Génesis y estructura del campo burocrático”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 96-97, marzo de 1993, pp. 49-62.
- _____. *El sentido práctico*, México, Siglo XXI, 2007.
- _____. *El sentido social del gusto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- _____. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao, Desclée, 2000.
- Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron. *La reproducción*, México, Fontamara, 2005.
- Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 2000.
- _____. *Mito y profecía en la historia de México*, México, FCE, 2013.
- Burke, Peter. *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Carrera Stampa, Manuel. *El escudo nacional*, México, SHyCP, 1960.
- Castiñeiras González, Manuel. *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel, 2005.
- Chapa, Arturo. *Epopéya del pueblo mexicano: Los murales del palacio nacional*, México, SCHyCP, 2010.
- Chavero, Alfredo. “Historia antigua y de la conquista” en Vicente Riva Palacio (coordinador). *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual. Obra única en su género*, México-Madrid, Ballescá Editores, 1886, tomo 1.
- Clavijero, Francisco Xavier. *Historia antigua de México, sacada de los mejores historiadores españoles y de manuscritos de las pinturas antiguas de los indios dividida en diez libros, adornada con mapas y estampas e ilustrada con disertaciones sobre la tierra, los animales y los habitantes de México*, México, Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917.
- Connerton, Paul. *How societies remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Corning, Amy y Howard Schuman. *Generations and collective memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

Cortés, Hernán. *Cartas de relación*, México, Porrúa, 2013, pp. 3-34.

_____. *La Espléndida narración de Fernando Cortés acerca de la Nueva España del mar y el océano transmitida al más sagrado e invencible, siempre augusto Carlos, Emperador de los romanos, Rey de los españoles en el año del Señor 1520: Que contiene numerosas cosas dignas de conocimiento y admiración acerca de las excelentes ciudades de sus provincias... sobre todo acerca de la famosa ciudad de Temixtitan y sus varias maravillas, que complacerán maravillosamente al lector*, Fredericum Peypus, Nuremberg, 1524, disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/2831/>

Covarrubias, Miguel. *Arte indígena de México y Centroamérica*, México, UNAM, 1961.

Cuadriello, Jaime. “Del escudo de armas al estandarte armado” en Museo Nacional de Arte. *Los pinceles de la historia*, México, INBA, 2003, vol. 2, pp. 33-49.

_____. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, CONACULTA-UNAM-MUNAL, 1999, tomo 1.

De la Fuente, Beatriz. “Más allá del signo de la ‘otredad’. Imágenes prehispánicas como emblemas nacionales” en Cuauhtémoc Medina (coord.). *La imagen política. XXV Coloquio Internacional de Historia del arte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 163-173.

De León y Gama, Antonio. *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras, que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella en el año de 1790*, México, Alejandro Valdés, 1832.

Del Conde, Teresa y Enrique Bostelman. *Los murales del Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 1995.

Durkheim, Émile y Marcel Mauss. *Clasificaciones primitivas*, Barcelona, Ariel, 2002.

Durkheim, Émile. *El suicidio*, México, Colofón, 2011.

_____. *La división del trabajo social*, México, Colofón, 2011.

_____. *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*, México, FCE, 2012.

Elias, Norbert. *El proceso de la civilización*, México, FCE, 2014.

_____. “La sociología como cazadora de mitos” en *Sociología fundamental*, Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 59-84.

Fernández Santillán, José. “El pensamiento político de Mariano Otero”, *Estudios*, ITAM, sin fecha, p. 13-26, disponible en: <http://biblioteca.itam.mx/estudios/47-59/50-51/JoseFernandezSantillanElpensamiento.pdf>.

Florescano, Enrique (coord.) *El patrimonio nacional de México*, México, CONACULTA-FCE, 1997.

_____. *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y Arena, 2009.

_____. *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002.

_____. *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2005.

_____. *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*, México, FCE, 2014.

_____. *La función social de la historia*, México, FCE, 2012.

_____. *Los orígenes del poder en Mesoamérica*, México, FCE, 2004.

- _____. *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*, México, Taurus, 2004.
- Gamio, Manuel. *Forjando patria*, México, Porrúa, 2006.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, De bolsillo, 2015.
- Gombrich, Ernst (con Peter Burke). “Ernst Gombrich discusses the concept of cultural history with Peter Burke”, *The Listener*, vol. 90, December 1973, pp. 881-883.
- Gombrich, Ernst. “From ‘Aby Warburg: An intellectual biography’” en Olick, Jeffrey; Vinitzky-Seroussi, Vered; Levy, Daniel (eds.). *The collective memory reader*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 104-109.
- _____. “Objetivos y límites de la iconología” en *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 12-48.
- _____. *Historia del arte*, Barcelona, Argos, 1951.
- _____. *La imagen y el ojo*, Madrid, Debate, 2000.
- _____. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Londres, Phaidon, 2011.
- Gorbach, Frida. “El museo olvidado. Un sueño naturalista” en Instituto Nacional de Antropología e Historia. *Museo Nacional de Antropología, 50 aniversario*, México, INAH-Patronato del Museo Nacional de Antropología, 2014, pp. 116-125.
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del renacimiento*, Barcelona, Paidós, 2007.
- _____. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español. Siglos XVI- XVIII*, México, FCE, 2004.
- _____. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, México, FCE, 2013.
- Halbwachs, Maurice. *Memoria colectiva*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2011.
- Hart, Joan. “Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A dialogue on interpretation”, *Critical Inquiry*, vol. 19, no. 3, Spring 1993, pp. 534-566.
- Hernán Ramírez, Hugo. *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*, México, Bonilla Artigas, 2009.
- Herner, Irene. *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, Secretaría de Cultura, 2010.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (eds.). *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Hobsbawm, Eric. “From ‘The invention of tradition’” en Olick, Jeffrey; Vinitzky-Seroussi, Vered; Levy, Daniel (eds.). *The collective memory reader*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 271-274.
- Huyssen, Andreas. *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*, New York, Routledge, 1995.
- Keen, Benjamin. *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México, FCE, 1984.

Kettunen, Harri y Christophe Helmke. *Introducción a los jeroglíficos mayas. Manual para el taller de escritura*, 2004, edición digital disponible en: <http://www.mesoweb.com/resources/manual/jm2004.pdf>, consultado el 5 de marzo del 2017.

Kirchhoff, Paul. *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*, Xalapa, Al Fin Liebre Ediciones Digitales, 2009.

Krauze, Enrique. *La presencia del pasado*, México, BBVA Bancomer-FCE, 2005.

Lafaye, Jacques. *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 2014.

Lahire, Bernard. “Campo, fuera de campo, contracampo” y “Una vía intermedia: el habitus” en Lahire, Bernard (dir.). *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 29-69.

Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1991.

Lombardo de Ruíz, Sonia. *El pasado prehispánico en la cultura nacional (memoria hemerográfica, 1877-1911)*, México, INAH, 1994, vol. 2: El Imparcial.

Lomnitz, Claudio. *Deep Mexico, silent Mexico: an anthropology of nationalism*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2001.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*, México, FCE, 2012.

López Luján, Leonardo. “El adiós y triste queja del gran Calendario Azteca”, *Arqueología Mexicana*, núm. 91, mayo-junio 2007, pp. 78-83.

Loveman, Mara. “The modern state and the primitive accumulation of symbolic power”, *American Journal of Sociology*, vol. 110, no. 6 (May 2006), pp. 1651-1683.

Lowenthal, David. “Revivir el pasado: sueños y pesadillas” en *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998, pp. 27-69.

Mannheim, Karl. “El pensamiento conservador” en *Ensayos sobre sociología y psicología social*, México, FCE, 1963, pp. 84-89.

_____. *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*, México, FCE, 2012.

Martínez Peláez, Severo. *La patria del criollo. Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*, México, FCE, 2012.

Martínez Rodríguez, Fabiola. *Civilizing the prehispanic: neo-prehispanic imaginery and constructions of nationhood in Porfirian Mexico, 1867-1910* (tesis de doctorado), Londres, University of the Arts, 2004.

Matos Moctezuma, Eduardo. “¿Usó dinamita don Leopoldo Batres en Teotihuacán?”, *Arqueología Mexicana*, núm. 127, mayo-junio 2014, pp. 86-87.

_____. “Del gabinete de antigüedades al MNA: la identidad desenterrada” en Instituto Nacional de Antropología e Historia. *Museo Nacional de Antropología, 50 aniversario*, México, INAH-Patronato del Museo Nacional de Antropología, 2014, pp. 52-93.

Marx, Karl. “La llamada acumulación originaria” en *El capital*, México, Siglo XXI, 2012, pp.891-950.

Medina González, Isabel. *Ancient and modern Mexico de William Bullock: imágenes y mensajes en exhibición en las postrimerías del siglo XIX en Londres* (tesis de maestría), York, University of York, 1999.

- Merton, Robert. *Teoría y estructura sociales*, México, FCE, 2012.
- Miller, Eugene y Barry Schwartz. “The Icon of the American Republic: A study in political symbolism”, *The Review of Politics*, vol. 47, no. 4, October 1985, pp. 516-543.
- Morales Moreno, Luis Gerardo. *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana, 1994.
- Muñoz, Eréndira. *Nacionalismo de museo*, México, Primer círculo, 2015.
- Murguía, Adriana. *Cultura y explicación sociológica*, México, UNAM, 2009
- Museo Nacional de Arte. *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, INBA, 1999.
- _____. *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, INBA, 2002.
- _____. *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*. México, INBA, 2003.
- Nora, Pierre. “Reasons for the current upsurge in memory” en Olick, Jeffrey; Vinitzky-Seroussi, Vered; Levy, Daniel (eds.). *The collective memory reader*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp.437-441.
- Olick, Jeffrey; Vinitzky-Seroussi, Vered; Levy, Daniel (eds.). *The collective memory reader*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Panofsky, Erwin. “Introductory” en *Studies on Iconology. Humanistic themes in the art of the renaissance*, Boulder, Westview Press, 1962, pp. 4-17.
- _____. *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983.
- Paris, Jean. “El oro de Bizancio” en *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 171-211.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad; Postdata; Vuelta a ‘el laberinto de la soledad’*, México, FCE, 2008.
- Pérez Calderón, Grecia. *Ramón Valdiosera: el kitsch en su proyecto de moda nacional y en el uso del color rosa mexicano* (tesis de licenciatura), México, UNAM-FCPyS, 2016.
- Ranger, Terence. “From ‘The invention of tradition revisited: The case of colonial Africa’” en Olick, Jeffrey; Vinitzky-Seroussi, Vered; Levy, Daniel (eds.). *The collective memory reader*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 275-278.
- Reyes Valerio, Constantino. *Arte indocristiano: escultura del siglo XVI en México*, México, SEP-INAH, 1978.
- Ricœur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*, Madrid, Trotta, 2004.
- Rozental, Sandra; Collins, John; Ramsey, Jason. “Matters of patrimony: Anthropological theory and the materiality of replication in contemporary Latin America”, *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, vol.1, marzo-2016, pp. 7-1.8
- Sahagún, Bernardino de. *General history of the things of New Spain by Bernardino de Sahagún: The florentino codex, 1577* (manuscrito original), disponible en: <https://www.wdl.org/en/item/10096/>
- _____. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, CONACULTA, 2002.

Schwartz, Barry. "Iconography and collective memory: Lincoln's image in the American mind", *The Sociological Quarterly*, vol. 32, no. 3, 1991, pp. 301-319.

_____. "Picturing Lincoln" on Ayres, William (ed.). *Picturing History: American painting, 1770-1830*, New York, Rizzoli, 1993, pp. 135-155.

_____. "Rethinking the concept of collective memory" en Tota, Anna Lisa y Trever Hagen (eds.). *Routledge international handbook of memory studies*, New York, Routledge, 2016, pp. 9-21.

Siqueiros, David Alfaro. "3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", *Vida Americana: Revista Norte Centro y Sudamericana de Vanguardia*, Barcelona, núm. 1, mayo de 1921, pp. 2-3.

Stephens, John. *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, New Jersey, Rutgers University Press, 1949.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*, Madrid, Técno, 2001.

Tenorio, Mauricio. *Artifugio de la nación mexicana. México en las exposiciones universales, 1880-1910*, México, FCE, 1998.

Teresa de Mier, Servando. *Obras completas. El heterodoxo guadalupano*, México, UNAM, 1981, tomos 1 y 3.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2013.

Vela, Enrique. "Diego Rivera y la arqueología mexicana" en *Arqueología Mexicana*, edición especial no. 47, diciembre 2012.

Vergara Hernández, Arturo. *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan ¿evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?*, México, UAEH, 2010.

Villalobos Acosta, César. *Archaeology in circulation: Nationalism and tourism in post-revolutionary Mexican coins, notes, stamps and guidebooks* (tesis de doctorado), Durham University, 2011.

Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, FCE, 2014.

Walsh, Jane. "Retrato de una colección. El Museo Nacional en 1865", *Arqueología Mexicana*, núm. 102, marzo-abril 2003, pp. 78-83.

Warburg, Aby. *El atlas de imágenes mnemónicas*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

_____. *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2004.

Zermeño, Guillermo. "Apropiación del pasado, escritura de la historia y construcción de la nación en México" en Guillermo Palacios (coord.). *La nación y su historia. América Latina. Siglo XIX*, México, El Colegio de México, 2009, pp. 81-112.

Zerubavel, Eviatar. "Language and memory: 'Pre-Columbian' America and the social logic of periodization", *Social Research*, Vol. 65, no. 2, 1998, pp. 315-328.

_____. "Social Memories: Step to a Sociology of the Past", *Qualitative Sociology*, Vol. 2, no. 3, 1996, pp. 283-297.

_____. *Social mindscapes: An invitation to cognitive sociology*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, pp. 53-67, 81-99.

_____ . *Time maps*, Chicago, Chicago University Press, 2004.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Morelos, José María. “Discurso inaugural del Congreso de Chilpancingo”, disponible en; http://www.constitucion1917.gob.mx/es/Constitucion1917/Discurso_inaugural_del_Congreso_de_Chilpancingo_pronunciado_por_Jose_Maria_Morelos, consultado el 25 de Enero del 2017.

The Warburg Institute. “About”, <http://warburg.sas.ac.uk/about> consultado el 25 de diciembre del 2016.