

Museografías de la nación: la historia exhibida en México 200 años. La patria en construcción

MUSEOGRAPHIES OF THE NATION: THE HISTORY DISPLAYED
IN *MÉXICO 200 AÑOS. LA PATRIA EN CONSTRUCCIÓN*

SEBASTIÁN VARGAS ÁLVAREZ

Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia
México

ABSTRACT

Based on the close relationship between the ritual commemorations and museums as two forms of configuration and transmission of social memory, this paper discusses a museographical proposal developed for the Bicentennial of Independence in Mexico (2010): the exhibition México 200 años. La patria en construcción, at the Galería de Palacio Nacional in Mexico City. The aim of this paper is to trace some of the politics of memory and public uses of history that marked the bicentennial commemoration, as well as the ways in which the nation was represented through museography in this particular experience.

Keywords: historical museums, museography, history, collective memory, bicentennial.

RESUMEN

A partir de la estrecha relación que existe entre las conmemoraciones rituales y los museos como dos formas de configuración y transmisión de la memoria social, el presente artículo analiza una propuesta museográfica desarrollada con motivo del Bicentenario de la Independencia en México: la exposición *México 200 años. La patria en construcción*, que compiló objetos de diferentes museos y coleccionistas privados para exponerlos en la recién inaugurada Galería de Palacio Nacional en Ciudad

de México. El objetivo del texto es rastrear algunas de las políticas de memoria y usos públicos de la historia que caracterizaron la conmemoración bicentenaria, así como las formas en que se representó a la nación a través de la museografía en esta exposición.

Palabras clave: museo histórico, museografía, historia, memoria colectiva, bicentenario.

Artículo recibido: 31-8-2016

Artículo aceptado: 18-2-2017

Confiamos en la preservación para asegurar los referentes del pasado, e intentamos retardar o interrumpir la historia natural de la destrucción con el propósito de apuntalar nuestras propias frágiles memorias [...] preservamos, protegemos y defendemos los objetos que escogemos para representar nuestros pasados y nuestras culturas porque esa selección, esa representación, es en sí misma valiosa para nosotros. Mientras que ese valor permanezca intacto, tendremos colecciones, museos y narrativas de su significado. Las narrativas, sin embargo, cambiarán, y eso también es parte de la historia natural de preservación y destrucción.

Susan Crane

INTRODUCCIÓN: CONMEMORACIÓN Y MUSEO

Las conmemoraciones son rituales performativos que permiten a la sociedad reactualizar su memoria, y a partir de allí, reproducir y reafianzar o, por el contrario, cuestionar y problematizar sus identidades.¹ Se trata de ocasiones en las cuales pueden obser-

¹ Paul Connerton, *How Societies Remember*; Laura Moya y Margarita Olvera (coords.), *Conmemoraciones. Ritualizaciones, lugares mnemónicos y representaciones sociales*.

varse cambios o permanencias en las formas en que la sociedad se relaciona con la historia, en la medida en que implican miradas hacia el pasado y proyecciones a futuro desde el presente. Los órdenes sociales se legitiman o se impugnan a partir de usos y lecturas particulares del pasado, en especial cuando es el presente desde donde se evocan los acontecimientos fundacionales, se experimentan crisis sociales, políticas o económicas.²

Por ende, las características de las conmemoraciones pueden arrojar luz sobre las percepciones que diversos sectores sociales tienen de la historia, la cultura y la identidad nacional.³ Tal como Eduardo Restrepo comenta con acierto, la historización de la conmemoración nos habla más de nuestro presente que del pasado conmemorado: “al igual que la celebración de hace un siglo, los actos y la agenda responden más a las preocupaciones e historicidad de quienes celebran, que a aquello supuestamente celebrado”.⁴ También William Beezley y David Lorey argumentan en este sentido: las festividades públicas “demuestran las percepciones cambiantes de las relaciones sociales y de los procesos culturales por parte de la gente congregada en estas conmemoraciones patrióticas”, por lo que “el análisis histórico del discurso público que se manifiesta en símbolos, *performances*, música y discursos permite acceder a aspectos del cambio histórico inaccesibles de otra manera”.⁵

El museo, por su parte, es una moderna institución clave en la configuración y transmisión de la memoria social, en la medida en que colecciona, clasifica, investiga, preserva y exhibe aquellos

² Juan Camilo Escobar y Adolfo Léon Maya, “Memorar, conmemorar y representar las independencias iberoamericanas”, pp. 25-42.

³ John Gillis, *Commemorations. The Politics of National Identity*; Elizabeth Jelin (comp.), *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas “in-felices”*.

⁴ Eduardo Restrepo, “¿Quién imagina la Independencia? A propósito de la celebración del Bicentenario en Colombia”, p. 74.

⁵ William Beezley y David Lorey, “Introducción. The Functions of Patriotic Ceremonies in Mexico”, p. x. Las citas textuales de obras en idiomas diferentes al español son traducción mía.

objetos y tradiciones que en un momento dado se reconocen como parte del patrimonio cultural de una sociedad.⁶ Las características y funciones del museo han ido transformándose a lo largo de los siglos, pero su fin último de guardián de la memoria y constructor de la identidad de la sociedad en que se inscribe ha permanecido vigente.⁷ Por lo tanto, no es de sorprenderse que los museos y las exhibiciones museográficas guarden una estrecha relación con las coyunturas conmemorativas. Por ejemplo, algunas investigaciones han mostrado cómo una de las principales formas de representación de la nación y de construcción de la identidad nacional en Latinoamérica durante el siglo xix y la primera parte del xx, fue la exhibición de los productos materiales y simbólicos de la “comunidad imaginada” en el marco de conmemoraciones, exposiciones y ferias nacionales y mundiales.⁸

Teniendo en cuenta esta articulación, es posible acercarnos al espacio museal como “un lugar de resonancia sobre lo que se celebra de la vida nacional, y como dispositivo de información para

⁶ El International Council of Museums (Icom), entidad encargada de coordinar los museos y espacios patrimoniales en el ámbito mundial, define al museo como aquella “institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”. Icom, *Definición del museo*.

⁷ No es lo mismo hablar de un gabinete de curiosidades renacentista –que taxonomiza las especies naturales y/o los pueblos coloniales, restringido a nobles y eruditos– que de un museo nacional diseñado para construir y legitimar la historia, el arte y la identidad de la “comunidad imaginada” y cuyos destinatarios debían ser todos los “ciudadanos”; ni lo es hablar de un museo comunitario o barrial preocupado por patrimonios más locales o específicos. No obstante, el objetivo trascendente del museo: servir como “lugar de memoria”, es compartido en todos estos casos. Para una tipología de museos desde una perspectiva histórica, véase Alejandra Fonseca y Sebastián Vargas, “Museo: ¿piedra o relámpago? Reflexiones en torno a la relación museo-públicos”; y en concreto para el caso mexicano, Luis Gerardo Morales, “Museológicas. Problemas y vertientes de la investigación en México”.

⁸ Mauricio Tenorio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*; Frédéric Martínez, “¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones mundiales a la exposición del Centenario: 1851-1910”.

estudiar –a distancia– esas celebraciones y a quienes las realizan”.⁹ Los museos y sus propuestas expositivas pueden ser utilizadas, entonces, como fuentes para comprender las formas en que, en las coyunturas conmemorativas, diversos actores sociales contienden por la representación de la nación y su historia.

Este artículo analiza una propuesta museográfica desarrollada con motivo del Bicentenario de la Independencia en México (2010): la exposición *México 200 años. La patria en construcción*, que compiló objetos de diferentes museos y coleccionistas privados para exponerlos en la recién inaugurada Galería de Palacio Nacional (GPN) en Ciudad de México. El objetivo del texto es rastrear algunas de las políticas de memoria y usos públicos de la historia que caracterizaron la conmemoración bicentenaria, así como las formas en que se representó a la nación a través de la museografía en esta exposición.

Si bien en México se presentaron varias y diversas exhibiciones de carácter histórico durante el Bicentenario,¹⁰ la selección de este caso de estudio obedece a varias razones: i) el proyecto se enmarca dentro de una tradición de centralización de la memoria social (la exhibición tuvo lugar en la sede de gobierno, junto al Zócalo capitalino); ii) se trató de una de las propuestas museográficas más costosas y ambiciosas emprendida en el país no sólo con motivo del Bicentenario sino en las últimas décadas, lo cual indica que

⁹ Jesús Antonio Machuca, “Los museos como lugares de memoria”, p. 5.

¹⁰ Las más destacadas fueron: *México, un paseo por la historia* (Expo Guanajuato en Silao); *Imágenes de la patria* (Museo Nacional de Arte); *Zapata en Morelos* (Museo Nacional de Historia-Castillo de Chapultepec); *Moctezuma II* (Museo del Templo Mayor y Museo Británico, Londres); *Teotihuacán, Ciudad de los Dioses* (muestra itinerante que pasó por Ciudad de México, Monterrey, Berlín, París, Zúrich, Roma, Madrid y Barcelona); *Los olmecas* (que fue expuesta en Los Ángeles, Kioto y Tokio); la reapertura del Museo Nacional de las Culturas, del Museo-Casa de Hidalgo en San Felipe y del Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas (estos últimos en el estado y ciudad de Guanajuato, respectivamente); y algunas muestras fotográficas y de pintura histórica curadas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Museo del Palacio de Bellas Artes del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de Arte.

fue central para la agenda conmemorativa;¹¹ y iii) es un ejemplo que nos permite establecer una reflexión sobre las transformaciones de la representación histórica en el ámbito museal (de forma particular con respecto a la nación), y de la función social del museo, que entre el siglo xx y el xxi oscila entre el museo como templo (lugar de culto que sacraliza el patrimonio y la memoria y sanciona un *único* relato sobre el pasado) y el museo como foro (que permite la intervención activa de sus visitantes, abriéndose a múltiples voces, interpretaciones y “verdades”).¹²

Si bien el análisis se detiene en las representaciones históricas de la exposición, es preciso aclarar que existe una diferencia entre la escritura de la historia (la historiografía) y su despliegue en el espacio museal, mediante otro tipo de narraciones o inscripciones de sentido –museografías–, con sus propias características y particularidades. A diferencia de un libro de historia, en el museo la representación del pasado aparece atravesada por la “construcción de un espacio narrado del campo visual” que desborda la linealidad y la limitación (dada por el formato escrito) y que construye a

¹¹ Según un comentarista, *México 200 años. La patria en construcción* no sólo fue una de las exposiciones más relevantes y visitadas del Bicentenario, sino que también, “sin lugar a dudas, en el ámbito histórico fue el proyecto museológico/museográfico más importante y ambicioso emprendido en las últimas décadas en nuestro país”, a pesar de que “la exposición pareció no interesarle a los especialistas –historiadores, sociólogos, polítólogos o museólogos–, ya que las críticas o análisis en los medios de comunicación o prensa fueron casi nulos”. Carlos Arcila, “Una historia elegante: *México 200 años. La patria en construcción*”, pp. 70, 72.

¹² El primero en utilizar estas metáforas fue el museólogo canadiense Duncan Cameron, en su conferencia de 1971, “The Museum, a Temple or the Forum”. Un fragmento de este texto puede leerse en María Bolaño, *La memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*, p. 278. Esta oscilación entre el museo-templo y el museo-foro ha afectado a los museos de historia. Américo Castilla comenta que, a diferencia de los museos de historia tradicionales de los siglos xix y xx, que “se caracterizaron por proveer una información unidireccional y una voz institucional que no podía ser confrontada”, los nuevos museos del siglo xxi intentan propiciar “múltiples voces e interpretaciones”. *El Museo en escena. Política y cultura en América Latina*, p. 20.

la historiografía, pues “el lugar del museo opera un modo diferente de comunicar la escritura de la historia no sólo porque la institucionaliza, sino también porque la hace pasar ineludiblemente por las operaciones museográficas que otorgan vida renovada a ‘lo ya acontecido’. A diferencia de la historiografía, el museo histórico se convierte en discurso dispuesto/cosa expuesta”.¹³ El elemento de tridimensionalidad de los objetos exhibidos otorga características particulares como la hipertextualidad, la experimentación del espacio y la interacción social, que resultan imposibles o limitadas en la historiografía.¹⁴

Por otro lado, debe tenerse en cuenta que los museos, así como otros “lugares de memoria”, tienen su propia historia: “no solamente *representan* el pasado. *Acumulan* sus propios pasados”.¹⁵ De allí la importancia de historizarlos: de identificar y comprender el contexto en el cual nacen y las variaciones, desplazamientos y mutaciones que van teniendo a lo largo del tiempo. Toda vez que los museos, en particular los de historia, han ostentado por tradición la función de arconte o guardián de la memoria, el análisis de los museos y exposiciones históricas “nos permite conocer parte de la cultura histórica de una sociedad, además de cómo ha cambiado la manera de jerarquizar los temas, los personajes y tratar los acontecimientos; en resumen, entender cómo documentamos y hacemos inteligible el pasado en función de las necesidades del presente”;¹⁶ asimismo, de los múltiples presentes desde los cuales se lee el pasado: presentes que se superponen y constituyen las capas sedimentadas de la historia del museo.¹⁷

¹³ Luis Gerardo Morales, “Límites narrativos de los museos de historia”, pp. 44-45.

¹⁴ Cintia Velázquez, “Arqueología del memorial del 68. Cómo y por qué reconstruir la historia de los museos de historia”, p. 20.

¹⁵ Greg Dickinson, Carole Blair y Brian Ott (eds.), *Places of Public Memory. The Rethoric of Museums and Memorials*, p. 30.

¹⁶ Velázquez. “Arqueología del memorial”, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷ Susan Crane, “The Conundrum of Ephemerality: Time, Memory and Museums”.

LA HISTORIA PATRIA COMO CENTRO DE LA NACIÓN: MÉXICO
200 AÑOS. *LA PATRIA EN CONSTRUCCIÓN* EN PALACIO NACIONAL

Uno de los principales proyectos conmemorativos del gobierno federal mexicano durante el Bicentenario fue la exposición *Méjico 200 años. La patria en construcción*, abierta al público entre agosto de 2010 y julio de 2011. Se trató de una exhibición histórica que reunió 541 piezas provenientes de diferentes museos (41 nacionales y dos extranjeros) y de 27 coleccionistas particulares, dispuestas en un espacio expositivo de 4 000m² creado *ex professo* para la muestra –la GPN–, ubicado en el sector nororiental del palacio, en donde antes tenían sede las oficinas de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Además, 2 000m² de recintos presidenciales protocolarios estuvieron por primera vez abiertos al público, y 400m² del área donde se encuentran los murales de Diego Rivera sobre la historia de México sirvieron como introducción a la exhibición. La inversión total de este proyecto ascendió a 281 389 000 pesos, y la cantidad de visitantes se calcula en 1.2 millones de personas.¹⁸

Los trabajos de planeación y organización de la exposición comenzaron desde 2008, dada la magnitud e importancia de la misma. Como se relata en las memorias del proyecto, una de las labores más complejas fue la gestión de colecciones: “la cantidad

¹⁸ Emilio Montemayor (coord.), *Méjico 200 años: la patria en construcción. Memoria del proyecto y recorrido virtual de la exposición*. Los espacios protocolarios abiertos fueron: las oficinas de la Presidencia de la República; los salones de Recepción, Morisco, de Acuerdos; el Salón Azul, Morado, Verde, el de Embajadores y el Salón Juárez; así como el Despacho del Presidente, el Recinto del Museo Homenaje a Juárez, la Biblioteca, el Jardín Botánico y el Recinto Parlamentario. Sobre el presupuesto, cabe aclarar que 139 millones 389 mil pesos se utilizaron en la adecuación de las instalaciones (montaje de las piezas, uso de tecnología, videos y catálogos), “a los que se suman 142 millones de pesos por la adquisición de la colección Windsor, integrada por 510 piezas y de las cuales se exhiben 50”. Éricka Montaña, “Lejos de la solemnidad, México 200 años ‘reúne lo mejor de la patria’”. (Para Montaña, véase la versión digital del periódico *La Jornada*: <<http://www.jornada.unam.mx/2010/12/21/cultura/a04n1cul>>).

de acervos, el prolongado período de préstamo y las numerosas exposiciones, que además de esta, se presentarían con motivo del Bicentenario, implicaron una intensa labor de negociaciones y seguimientos que inició dos años antes”.¹⁹ Los objetos compilados y exhibidos fueron clasificados en cinco grandes temas: i) las banderas (banderas, estandartes y guiones originales); ii) las alegorías, las pequeñas esculturas y modelos de cera; iii) el retrato en sus variantes escultóricas y pictóricas; iv) los objetos vinculados con la celebración del Centenario de Independencia de 1910; v) el mobiliario y enseres “menores” que “ilustran la vida cotidiana de nuestro país”.²⁰ Muchas de estas piezas formaban parte de las colecciones más importantes de museos muy visitados (como el de Historia, en Chapultepec), pero muchas otras eran poco conocidas o no habían sido expuestas antes, lo cual volvía bastante atractiva la muestra.

Asimismo, entre noviembre de 2009 y julio de 2010 se llevó a cabo una completa reconstrucción arquitectónica de Palacio Nacional, que incluyó estabilización de la estructura, impermeabilización de techos, construcción de elevadores, montacargas, accesos para personas con discapacidad y sanitarios; renovación de redes eléctricas y aire acondicionado; instalación de puertas, ventanas y vitrinas de seguridad y construcción de los espacios expositivos de la GPN (incluyendo bodega y laboratorio de restauración). La idea, según el ingeniero Humberto González, encargado de la reconstrucción, era “recuperar espacios arquitectónicos del monumento más importante de la nación para su uso público”.²¹ De esta manera, el proyecto contempló la restauración de parte de Palacio Nacional, la adecuación de un espacio para la exposición bicentenaria y la creación de un nuevo recinto museal para la Ciudad de México.

¹⁹ Montemayor, *México 200 años*, *op. cit.*, p. 74.

²⁰ Mónica Martí, “Colecciones que participan en la exposición”, pp. 484-501.

²¹ Montemayor, *México 200 años*, *op. cit.*, pp. 46-55.

El reconocido museógrafo Miguel Ángel Fernández (exdirector de Museos y Exposiciones del INAH, y del Museo Nacional de Historia) fue nombrado como conservador de la GPN, y la curaduría de *México 200 años* estuvo a cargo de un grupo interdisciplinar de investigación encabezado por el historiador Miguel Soto. Según éste, la exposición ofrecía una “síntesis nacional” de la historia moderna de México durante sus dos siglos de vida independiente, partiendo de la Independencia y la Revolución como dos acontecimientos fundacionales, pero destacando también la importancia de la crisis monárquica del Imperio español como condición para la emancipación y, en especial, la construcción del Estado y la defensa de la soberanía nacional durante las invasiones extranjeras del siglo xix.²²

En el catálogo de la exposición, el Presidente de la república expresa la voluntad de “apertura” a partir de la cual el gobierno federal pretendió acercar a los mexicanos a la historia del país: “Como parte de los festejos del Año de la Patria, hemos decidido abrir a los mexicanos de par en par las puertas de Palacio Nacional al crear la Galería Nacional, la cual inicia su tarea de difusión cultural con la magna muestra *México 200 años. La patria en construcción*, exposición temporal que representa la travesía de México en la historia, el recorrido de nuestra nación en su quehacer independiente”.²³

Se abren las puertas de Palacio Nacional; se hace pública una historia oficial. La selección de este lugar de enunciación de una historia museografiada y de una cierta idea de la nación y la identidad nacional no es gratuita: se trata de un espacio que representa el poder político (y, con la fundación de la GPN, el poder cultural)

²² Miguel Soto, “México 200 años: una síntesis nacional”, p. 29. Por su parte, Juan Manuel Corrales, director de exposiciones de la Comisión del Bicentenario, aseguró que la “Magna Exposición” ofreció “una emotiva revisión del acontecer histórico y social de nuestro país y la ardua defensa de la soberanía nacional”. “Presentación”, p. 11.

²³ Felipe Calderón, “Presentación”, p. 17.

del Estado nación moderno y la élite dirigente que lo administra. Se trata de una estrategia que permite al Estado constituirse como *la voz autorizada para hablar sobre el pasado nacional*, estrategia que no es de ninguna manera nueva, sino que ya había sido utilizada por los gobiernos posrevolucionarios de la primera mitad del siglo XX y su política cultural plasmada en los murales de Diego Rivera en el palacio.²⁴ A pesar de que, como veremos, la exposición trató de presentarse como “imparcial” y “no oficial”, su discurso histórico no pudo escapar del mandato estatista que ha dominado la escritura de la historia y la transmisión de la memoria social en México durante los últimos dos siglos.²⁵ La elección de esta sede, además, ocasionó que se extremaran las medidas de control y vigilancia, para garantizar la seguridad de las piezas, el palacio y los públicos, lo cual suscitó no pocas molestias e inconvenientes en la experiencia de los visitantes.²⁶

²⁴ Según Camilo de Mello Vasconcellos, el mural “Historia de México”, ubicado en la escalera norte de la plaza central del palacio, repasa tres momentos históricos: la Conquista, la Independencia y la Revolución; los héroes (de Cauthémoc a Zapata), los campesinos y obreros, e incluso la Virgen de Guadalupe, representan “una misma esencia nacional, una secuencia de hechos históricos que comienzan con el mito de la fundación de la nación y van abarcando en secuencia toda la historia mexicana y que culmina en el presente: en el Palacio Nacional de la Ciudad de México, sede del Estado Nacional Mexicano. Finalmente, esta composición evidencia el momento histórico en el que esa escena es producida: un momento de consolidación de la nación mexicana, o mejor de la necesidad de su aprehendimiento, de su representación y de su sustentación como símbolo de la comunidad de los mexicanos”. Camilo de Mello Vasconcellos, “As representacioes das lutas de independencia no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O’Gorman”, p. 197. Las cursivas son mías.

²⁵ Tomo prestado el término “estatismo” del historiador indio Ranahit Guha. Según éste, gran parte de lo que consideramos “histórico” en la modernidad depende de una ideología para la cual la vida del Estado (y su protagonismo en la historia) es central: “es esta ideología, a la que llamaré ‘estatismo’, la que autoriza que los valores dominantes del estado determinen el criterio de lo que es histórico [...] el sentido común de la historia se guía por una especie de estatismo que la define y evalúa el pasado”. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, p. 17.

²⁶ “Por tratarse de la sede del Poder Ejecutivo nacional, el tema de la seguridad tuvo un papel preponderante durante la exposición. Ello acarreó molestias y

El concepto central a partir del cual se desarrolló esta propuesta museográfica fue el de “construcción”. En palabras de Soto, la intención de la exposición fue “hacerle ver a la gente que la patria es algo que no está hecho sino que se está haciendo constantemente y que se sientan partícipes de ello, que cobren conciencia de los grandes retos que ha enfrentado el país para llegar a ser lo que somos y cómo, a pesar de todos los pesares, el país ha salido adelante y no hay por qué no pensar que vamos a seguir saliendo adelante”.²⁷ Fernández, en la misma línea, argumenta que el “único propósito” de la muestra fue poner en escena una “emotiva lección de historia para no olvidar ni las luchas del pasado ni los sacrificios actuales”, pues “tenemos que estar conscientes que la Independencia no es cosa del ayer, que la soberanía nacional se conquista día a día y que todos podemos ser protagonistas en esa lucha recurrente”.²⁸ La perspectiva conceptual de la “construcción”, que le da nombre a la exposición, trató de plasmarse en la museografía y la propuesta gráfica apelando al recurso del cubo como figura geométrica en algunos paneles y cédulas, así como de incorporarse en los servicios educativos.²⁹

desconcierto a los numerosos visitantes, quienes tenían no sólo que atravesar dos puntos de revisión antes de ingresar en el edificio, sino, además, encontraban la custodia de la Policía Federal en las salas expositivas. Esto ocasionó cierto desconcierto en algunos de los públicos que acudieron a ver la muestra”. Arcila, “Una historia elegante”, *op. cit.*, p. 72.

²⁷ *Apud* Montemayor, *México 200 años*, *op. cit.*, p. 58.

²⁸ Miguel Ángel Fernández, “Prólogo. La Galería de Palacio Nacional”, pp. 21-22.

²⁹ “La presentación de imágenes de la época junto con el uso de formas cuadradas y rectangulares en la gráfica y el cedulario fomentaban la idea de que se encontraban en un proceso de construcción”. En cuanto a los servicios educativos, “la principal estrategia que se siguió fue diseñar una serie de materiales y actividades que permitieran al público por sí mismo hacer su propio recorrido, logrando un mayor disfrute y aprendizaje sobre los temas y las colecciones de la exposición [...] que los asistentes *construyeran* sus propios recorridos según sus intereses y preferencias”. Montemayor, *México 200 años*, *op. cit.*, pp. 109, 121. Además, la exposición contó con una Sala Lúdica.

Este enfoque implica al menos dos cosas: por un lado, una noción de historia abierta, dinámica y siempre en proceso, que conecta el pasado con el presente, que se contrapone a una noción más tradicional que reduce la historia al estudio del pasado, un pasado, por cierto, estático y clausurado. Por otra parte, el reconocimiento de diversos actores sociales pasados y presentes como agentes históricos, protagonistas del devenir nacional a lo largo del tiempo (todos podemos ser protagonistas... y debemos, además, ser conscientes de ello) y no sólo de los grandes héroes de la historia de bronce. Tal enfoque se encuentra acorde con las narrativas contemporáneas de la investigación historiográfica y de las ciencias sociales, así como con el paradigma multicultural de nación vigente en la actualidad, y representa un avance, sin duda, con respecto a las formas de entender y exponer el pasado propias de los libros de historia y las ferias y conmemoraciones del siglo xix y de la era del Centenario. No obstante, como trataré de argumentar en las páginas que siguen, hay razones para suponer que las buenas intenciones de este enfoque no llegaron a cristalizarse en la exposición.

Para lograr los objetivos que se proponía *México 200 años. La patria en construcción*, sus creadores optaron por la simplificación y emotividad del lenguaje expositivo. “El guion científico buscó tener un carácter más emotivo que formativo, en donde la concisión y sencillez de la información escrita propiciara que el espectador centrara su atención en la mirada y el disfrute de las piezas y el espacio”, lo cual hubiera sido imposible de lograr “si se hubiera tenido que subsumir todos estos acervos en un discurso científico extenso, unívoco, totalizador”.³⁰ En este sentido, la información suministrada en paneles y cedulario tenía por función “explicar con palabras simples cuestiones que son muy complejas”, para que pudieran ser comprendidas tanto por un niño de

³⁰ *Ibidem*, p. 67.

12 años como por un extranjero.³¹ Asimismo, la exposición buscó que el visitante “saliera motivado para seguir reflexionando o buscando información sobre lo que vio, pero también que provocara emociones: la búsqueda de emotividad fue, precisamente, uno de los elementos esenciales de la propuesta museográfica”.³² Según el museógrafo Rogelio Granados, la idea era generar “una gran emotividad, que la gente se sienta identificada con los elementos simbólicos, que la gente sienta realmente en el alma que es mexicana”.³³

De esta manera, se planteó un diseño museográfico audaz e innovador, “capaz de contener objetos históricos de manera atractiva a partir de un estilo contemporáneo, que no fuera complejo ni demasiado rebuscado pero que permitiera hacer una lectura novedosa de estos acervos del pasado, asunto por demás indispensable si se considera que la mayoría de ellos forman parte de las exposiciones permanentes de otros recintos museales”.³⁴ La museografía tenía entonces el reto de ser atractiva, eficaz y original, no sólo para transmitir un lenguaje sencillo y emotivo, sino también porque se trataba de una de las exposiciones más importantes del Bicentenario, porque inauguraba un nuevo espacio expositivo, porque tenía que albergar más de 500 objetos por 12 meses, y porque tenía que distinguirse de otros museos y exposiciones temporales de historia y arte que se presentarían durante la efeméride.

Además, era una oportunidad para romper con los montajes museográficos de las colecciones de historia, por tradición planos y menos atractivos en lo visual que los de arte y arqueología, y que daban como resultado una falta de identificación y apropiación de la historia, recibida como aburrida. Además de una distribución no lineal del espacio, la museografía incluyó efectos de

³¹ *Ibidem*, pp. 59-60.

³² *Ibidem*, p. 90.

³³ *Apud ibidem*, p. 91.

³⁴ *Ibidem*, pp. 90-91.

iluminación y ambientaciones sonoras “para producir atmósferas mas vividas [sic] y emotivas”,³⁵ como por ejemplo en el lugar dedicado al Himno nacional, en donde los visitantes podían detenerse a descansar para escuchar diversas versiones de la obra de Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó. De hecho, una de las características destacables de la exposición fue la inserción de la museografía videodigital, que tiene la virtud de hacer “que la fisura entre la escritura historiadora y la fragmentación museográfica quede subsanada por el establecimiento explícito de recursos multimedia que recontextualizan y contrastan, mediante la palabra, la cronología de los hechos”.³⁶ En este caso, se utilizaron video-líneas del tiempo, videos, animaciones e interactivos.

El museólogo y comunicador Carlos Iván Arcila, quien realizó una reseña crítica de la exposición, da cuenta de la efectividad que tuvieron este tipo de recursos que apelaron a la dimensión afectiva de los visitantes, de modo especial sobre el público adulto: “el recorrido por la exposición acaso resultó abrumador y emotivo para los visitantes que rondaban los 50 años de edad especialmente, por el tipo de educación cívica que recibieron durante su formación escolar y por la espectacular museografía, arropada con una estética monumental y atractiva”.³⁷

³⁵ Montemayor, *Méjico 200 años*, *op. cit.*, p. 92.

³⁶ Morales, *Límites narrativos*, *op. cit.*, p. 51.

³⁷ Arcila, “Una historia elegante”, *op. cit.*, p. 72. La relación entre la educación histórico-cívica que se enseña en la escuela y la transmisión de la memoria social y los procesos de construcción de identidades colectivas desarrollados en el museo se remonta al siglo xix. Según Luis Gerardo Morales, en el contexto del museo, “el objeto museográfico queda atrapado por la imagen de la palabra escrita y convertido en fetiche de un modo de practicar la transmisión cívica. Desde el siglo xix, la institución museística ha sido una intermediaria privilegiada de la transmisión de la historia porque no se ocupa únicamente del conocimiento erudito; también reproduce ritos conmemorativos, sociabilidades ciudadanas y una gran diversidad de espacios de opinión pública *persuasivos*”. Morales, *Límites narrativos*, *op. cit.*, p. 45. Por su parte, Luz Maceira ha estudiado las visitas de grupos escolares a los museos nacionales de Historia y Antropología en tanto que rituales de peregrinación constitutivos de una “religión civil” en México, que posibilitan la dramatización y reproducción, de carácter individual y

En cuanto a los contenidos históricos y la periodización que manejó la propuesta, es importante mencionar que la exhibición estuvo dividida en cinco módulos: i) España: una monarquía en apuros (1760-1810); ii) La Independencia de México (1810-1821); iii) Los desafíos del primer siglo (1821-1910); iv) Un nuevo llamado a las armas (1910-1940), y v) Luces y sombras de un siglo (1940-2010). También formaban parte de la muestra la sala introductoria “Banderas que hicieron patria”, la sala Diego Rivera, el Mausoleo de los héroes y los salones protocolarios de la Presidencia.

Lo primero que habría que anotar aquí es la inclusión de un módulo dedicado a las revoluciones burguesas y la crisis de la monarquía española durante la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX como condiciones de posibilidad del movimiento insurgente que se levantaría en 1810. Esta novedad en el relato histórico mexicano es importante, pues descentra una mirada netamente nacionalista y permite una interpretación más global y compleja de las revoluciones de independencia en Hispanoamérica.³⁸ En esta sección se exhiben objetos interesantes como los famosos cuadros de castas (pintados por Juan Rodríguez Juárez en 1720) y un plano de México de 1762 que evidencia las políticas de racionalización propias de las reformas borbónicas.

A pesar de la introducción de esta sala a modo de “antecedente” de la Independencia y sus efectos sobre la narrativa histórica tradicional de la nación mexicana, debe notarse que el guion no trastocó el orden cronológico lineal propio de esta narrativa. A diferencia de otras propuestas museográficas que también se

colectivo, de la identidad nacional. Luz Maceira, “Dimensiones simbólico-rituales de los museos-lugares de la memoria”.

³⁸ Dicha inclusión obedece a una tendencia historiográfica revisionista que debe mucho a los trabajos de François-Xavier Guerra en los años noventa del siglo XX y que estuvo en pleno auge durante los bicentenarios. Véase *Modernidad e Independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*; y Guillermo Zermeño, “Sobre la condición postnacional en la historiografía contemporánea. El caso de Iberconceptos”.

presentaron con ocasión del Bicentenario (como la exposición *Imágenes de la patria*, curada por Enrique Florescano y presentada en el Museo Nacional de Arte), la exposición no se ordenó a partir de ejes temáticos, sino de períodos históricos que se sucedían de manera secuencial desde el siglo xviii (crisis de la monarquía española) hasta el siglo xx, de “luces y sombras”.

Por otra parte, si bien el guion curatorial “pretendió mostrar una visión balanceada entre los pasajes bélicos y los aspectos políticos, por un lado, y los aspectos sociales y culturales, por el otro”,³⁹ la observación detallada de la exposición nos permite comprobar que las representaciones históricas cifradas en los objetos y la información exhibida privilegian los grandes acontecimientos político-militares por sobre aquellos referidos a los aspectos sociales, culturales y de la vida cotidiana de la historia mexicana. No es inocente el hecho de que el primer espacio exhibitorio recorrido por los visitantes fuera la sala “Banderas que hicieron patria”, decorado con diferentes versiones del emblema patriótico-militar por excelencia, la bandera, así como por cañones de obús provenientes del Castillo de Chapultepec; este tipo de objetos también serían recurrentes más adelante, en el módulo “Los desafíos del primer siglo (1821-1910)”. Tampoco es inocente que un género historiográfico tradicional como es la biografía de hombres ilustres, constituyera la columna vertebral del relato expuesto en la GPN: desde Miguel Hidalgo hasta Lázaro Cárdenas, pasando por Benito Juárez, son los “grandes personajes” o “padres de la patria” los que conectan los diversos períodos alineados cronológicamente.

Es cierto que en el guion se intentó incluir otros aspectos de la historia, en particular la dimensión de la vida cotidiana. No obstante, gran parte de las representaciones referidas a este aspecto, terminaban subordinándose (articulándose) a la “narrativa maestra” de grandes personajes y acontecimientos, o sólo daban

³⁹ Montemayor, *Méjico 200 años*, *op. cit.*, p. 62.

cuenta de la cotidianidad de las élites (la mayoría corresponden a retratos familiares de clases altas). Así se reconoce en la memoria de la exposición:

si bien la mayoría de las colecciones se referían a los personajes destacados de la historia o constituían una parafernalia alusiva al poder y la patria, la vida común y corriente de distintos sectores sociales se hizo presente por diversos medios: la recreación de una recámara de principios del siglo XIX con diálogos sonoros sobre la entrada del Ejército Trigarante a la Ciudad de México, la ambientación de la recámara del Segundo Imperio con diálogos sobre Maximiliano y Carlota, así como los biombo, pinturas y litografías que muestran el paisaje urbano y la vida social en los diversos momentos.⁴⁰

Estas constataciones nos permiten suponer que los esfuerzos por representar la historia como un proceso en construcción que incluye a todos los ciudadanos, que trató de materializarse a través de una museografía innovadora y atractiva, no lograron desactivar los lugares comunes de la historia patria nacionalista de héroes, fechas y acontecimientos, con sus respectivos silencios, exclusiones y violencias simbólicas. A pesar de la pretensión de mostrar en la galería “la vida común y corriente de distintos sectores sociales”, los niveles subalternos como campesinos, indígenas u obreros solamente aparecen representados a través del arte en cuadros costumbristas del siglo XIX (por ejemplo de Juan Mauricio Rugendas) o de arte moderno del siglo XX (por ejemplo de Raúl Anguiano o Saturnino Herrán), pero no poseen nombres propios ni objetos que los representen, en contraste con los grandes personajes de las élites (sean éstos, políticos, militares o intelectuales). La representación de los afrodescendientes se reduce a la aparición de los mulatos en dos de los tres cuadros de castas expuestos, mientras

⁴⁰ *Ibidem*, p. 63.

que el prócer mulato Vicente Guerrero cede su protagonismo a Agustín de Iturbide en la narración de la gesta de la consumación de la Independencia de 1821.⁴¹

La investigadora en educación y museos Luz Maceira ha apuntado cómo por tradición en los museos “las mujeres son sistemáticamente invisibilizadas en la memoria histórica o son colocadas de una forma que más bien refuerza su papel subordinado o algún atributo social como si fuese natural”.⁴² Esta tendencia se encuentra presente en la exposición aquí analizada, en la medida en que la aparición de la mujer está supeditada a su lugar social como madre, esposa o hija de algún personaje histórico o como integrante de una familia relevante en la historia nacional. La mayoría de mujeres incluidas en *México 200 años* pertenecen a la élite, y son representadas en miniaturas de cera o retratos familiares. Las mujeres de las clases subalternas aparecen en algunos de los cuadros costumbristas o modernos ya referidos. Pero quizá la mayor presencia de la figura femenina en la exposición estuvo contenida en las alegorías, representaciones pictóricas y escultóricas de la “Patria”, el “Imperio Mexicano”, etc. En ambos casos (tanto en las alegorías como en las mujeres de grupos subalternos), nos encontramos ante representaciones abstractas y no frente a actores sociales concretos con agencia histórica. No obstante, existieron dos excepciones a esta invisibilización o subordinación de la mujer en la representación histórica: la sección “Educadoras de nuevos ciudadanos”, en el módulo “Los desafíos del primer siglo (1821-1910)”, y el video “El siglo de la participación femenina”, en “Luces y sombras de un siglo (1940-2010)”. Éstos son los dos

⁴¹Sobre la invisibilización de los afrodescendientes en los museos de historia latinoamericanos, véase Jaime Arocha y Cristina Lleras, “Armonía y conflicto, representación e identidad en el patrimonio cultural”; y Jhon Anton Sánchez, “Museos, memoria e identidad afroecuatoriana”. Para el caso británico, véase Stephen Small, “Slavery, Colonialism and Museums. Representations in Great Britain: Old and New Circuits of Migration”.

⁴² Luz Maceira, “Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas”, p. 213.

únicos casos en los que se reconoce la agencia histórica femenina, primero como educadoras y luego como sujetos de derechos de la democracia.

Estas ausencias, silencios y representaciones abstractas o simplificadoras de la alteridad reproducen la colonialidad que ha caracterizado el discurso museográfico mexicano de los últimos dos siglos.⁴³ Se trata de una limitación que es admitida por los organizadores de la exposición. En una entrevista periodística, frente a la pregunta sobre la pobre representación de los indígenas en la muestra, Corrales afirmó: “es difícil. Hay algunas piezas como el cuadro que muestra a los caciques, un cuadro pintado por Hermenegildo Bustos. Por eso, cuando se llega a los siglos xx y xxi, que ya hay fotografía y cine [sic], metemos imágenes y filmaciones antiguas en las que aparecen todos los estratos de la sociedad. Es muy difícil encontrar un retrato popular de gente humilde”.⁴⁴

Si bien la exposición fue descrita por sus organizadores como imparcial y no oficial,⁴⁵ no se le pudo desmarcar de su estatus de relato estatista oficial, por el tipo de objetos que exhibió, el tipo de representaciones históricas que privilegió y –como ya señalé–, el lugar simbólica y físicamente central en donde se realizó. Al respecto, Arcila anota que

el contenido o discurso de la exposición no escapó a la polémica ya que trataba de abordar una parte de la historia nacional: desde 1760 hasta los inicios del siglo xxi, según la visión que tiene de ésta el Estado y, en particular, el actual gobierno. Se puede aducir entonces que dicha versión de la historia fue parcial

⁴³ Mario Rufer, “La exhibición del otro. Tradición, memoria y colonialidad en museos de México”.

⁴⁴ *Apud* Montaña, “Lejos de la solemnidad”, *art. cit.*

⁴⁵ El guion procuró “abstenerse de dar una versión oficial o sancionada de la historia, en donde los sucesos abordados tuvieran que presentarse con calificativos, interpretaciones o conclusiones definitivas respecto a sus consecuencias”. Montemayor, *México 200 años*, *op. cit.*, p. 67.

(como cualquier otra) y que en ella se atenuaron los numerosos conflictos que la caracterizan, así como que pretendió exhibir sólo el rostro dulce y amable de lo que en realidad ha sido un recorrido tortuoso. Imposible negar, pues, que lo que los públicos asistentes vieron de la historia nacional en la muestra fue una interpretación oficial y, por tanto, vinculada –como no podía ser de otra forma– a una concepción ideológica y política de un grupo específico.⁴⁶

En donde esta interpretación oficial fue más evidente, fue en aquellos casos en donde se hacía referencia a los partidos políticos en el siglo XX y la historia reciente de México. Los gobiernos panistas de Vicente Fox y Felipe Calderón, a cargo de las conmemoraciones bicentenarias, tuvieron sus particulares lecturas y usos de la historia, y esta exposición no fue la excepción. Por un lado, podemos mencionar el retorno de figuras históricas proscritas de la historiografía y el imaginario nacional de corte liberal a la narrativa oficial de la historia de México, en particular Agustín de Iturbide y Porfirio Díaz.⁴⁷ Por otro lado, y es esto lo que en realidad resulta preocupante, la propuesta museográfica operó

⁴⁶ Arcila, “Una historia elegante”, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁷ Ambos personajes contaron con su propio módulo biográfico: “Un imperio fallido” (1783-1824) y “El gran hombre de las Américas (1830-1915)”, respectivamente. Del primer emperador se exhibieron dos retratos (uno de niño y otro de adulto), su tintero de campaña, el trono del primer Imperio mexicano, la pintura “Personificación del primer Imperio mexicano” (cuya modelo fue Ana María Huarte, su esposa), así como otras alegorías del escudo nacional y del Imperio, más un diorama que representaba la entrada del Ejército Trigarante en Ciudad de México. En el catálogo, el régimen porfirista fue valorado de modo positivo como una época de modernización y progreso, aludiendo a su permanencia por tres décadas “debido al remanso de paz que ofreció”. Miguel Soto, “Méjico 200 años”, *op. cit.*, p. 37. Esto se ejemplificó en el montaje museográfico a través de la exhibición de una pintura del ferrocarril y los trenes de la Villa de Guadalupe, un telescopio, un tránsito (instrumento de medición topográfica), un sextante, una bicicleta, un ejemplar de *Méjico a través de los siglos* (obra dirigida por Vicente Riva Palacio) y diversos objetos conmemorativos del Centenario de 1910, entre otras piezas.

una estrategia de borramiento del contrincante político y su invisibilización como agente histórico, al despojar de nombre propio al Partido Revolucionario Institucional (PRI).⁴⁸ A diferencia del “partido oficial”, asociado a un sistema antidemocrático (por haberse mantenido por siete décadas en el poder) y con el pasado, el partido en el poder se (auto)representó como el régimen del presente y del futuro, el partido de la “Generación Bicentenario”, que impulsaría a México hacia la democracia y el porvenir. Este “horizonte de expectativa” panista quedó estampado en la video-línea del tiempo con la cual se abría el último módulo, “Luces y sombras de un siglo (1940-2010)”, cuyos dos últimos cortes en el tiempo son “2000: Tras cerca de 70 años en el poder el partido oficial es derrotado por el PAN” y “2010: Celebraciones que marcan el Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana”. De esta manera, el gobierno panista no solamente se colocaba como el protagonista actual de la historia mexicana (y su promesa futura), sino además como el portavoz autorizado y legítimo de dicha historia, en el espacio del museo y en la coyuntura de las conmemoraciones.

Otro de los sitios en donde fue palpable el carácter oficial de la exposición fue el denominado “Mausoleo de los héroes”, emplazado en la antesala del Antiguo Recinto Parlamentario, en donde se exhibieron los restos óseos de los próceres del movimiento insurgente, que reposaban desde 1925 en la Columna de la Independencia.⁴⁹ El traslado de las reliquias al Museo Nacio-

⁴⁸ “Al contrario del PAN, el PRD o el PSUM, al PRI no se le mencionaba por sus siglas en el cedulario o las cronologías, y sólo se le aludía como ‘el partido oficial’, aunque sí se hacían referencias a sus antecedentes, por sus nombres”. Arcila, “Una historia elegante”, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁹ Sobre la tradición del traslado de los huesos (reliquias) de los padres de la patria a templos y monumentos, que se remonta a la tercera década del siglo XIX, véanse los estudios de Salvador Rueda, “El descuido de los héroes. Apuntes sobre historiografía marginal” y “La invención del pasado. Los héroes y la polémica por la historia”. Sobre la importancia del monumento funerario para la configuración de la memoria social en los estados nacionales modernos, véase Reinhart Koselleck, *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*.

nal de Historia para su identificación, limpieza y restauración, y con posterioridad a la GPN para su exhibición, fue una acción estatal que no estuvo exenta de cuestionamientos.⁵⁰ En la sala se colocaron varias urnas con los restos de los héroes, “las paredes y el techo fueron revestidas con un tapizado negro con pasamaneería dorada”, a diferencia del resto de la exposición, cuyos muros fueron blancos; y “como elementos complementarios se instalaron dos videos sin audio sobre sus traslados y sobre los procesos de restauración, así como una sonorización con el *Réquiem* de Fauré”.⁵¹

Para los organizadores, “el montaje logró construir un espacio serio y formal sin llegar a ser fúnebre”;⁵² Fernández aseguró que “esas urnas serán expuestas no para su veneración sino, de nueva cuenta, para honrar la memoria de aquellos que no pueden caer en el olvido”,⁵³ mientras que Corrales manifestó que “no es una sala de veneración ni de culto, sino una sala de exhibición, para que la gente conozca estos restos”.⁵⁴ No obstante, a todas luces se trató de una sala cuyos elementos compositivos –los colores negro y dorado, el nombre de “mausoleo”, la exhibición de reliquias sacralizadas de la historia patria, el réquiem como banda sonora– nos hablan de un ambiente de recogimiento, veneración y culto funerario, en donde la antigua función del museo-templo desplazó la pretendida función del museo-foro implícita en la perspectiva conceptual de la historia como “construcción”.

⁵⁰ “La polémica que generó tal acción merece un análisis más detallado, pero baste decir que se generaron todo tipo de reacciones entre la población que asistió al traslado de los ‘restos’. Sentimientos encontrados llevaban a la gente a comentar, ‘¿porqué [sic] los sacan?’ ‘¡Respeten a los héroes!’ ‘¿A dónde los llevan?’ ‘¡Es un sacrilegio!’ ‘Déjenlos descansar en paz!’ Y al mismo tiempo que miraban azorados la ceremonia militar, arrojaban claveles blancos proporcionados por los organizadores como parte de un funeral de estado”. Verónica Zárate, “Haciendo patria. Conmemoración, memoria e historia oficial”, p. 90.

⁵¹ Montemayor, *Méjico 200 años*, *op. cit.*, p. 102.

⁵² *Idem*.

⁵³ Fernández, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁴ Juan Manuel Corrales, *apud* Montaña, “Lejos de la solemnidad”, *art. cit.*

En el Mausoleo, el poder simbólico del objeto histórico exhibido,⁵⁵ el aura mítica de los objetos pertenecientes a los grandes personajes –el crismero del padre Hidalgo, el sable de Morelos, la batea de Leona Vicario, etc.– vuelven a percibirse por parte de los visitantes, que se encuentran ahora frente a los restos materiales de sus dueños, los míticos héroes que se constituyen en los referentes del relato histórico patrio. La centralidad del objeto, y en particular de la reliquia, son una marca de identidad del museo-templo, cuyo objetivo es más la contemplación y veneración que la interacción crítica entre los públicos y los objetos/relatos del museo.

Me parece que ésta fue la constante en *México 200 años*, pese a la intención de presentar una museografía innovadora respaldada en el concepto de “construcción”. La excepción más notable en este sentido fue el último módulo, “Luces y sombras de un siglo (1940-2010)”. Esta sección casi no mostró objetos, sino “que se sustentó sobre todo en el uso de información sonora e imágenes en video”, lo cual supuso una ruptura con respecto a la museografía de las demás salas:

⁵⁵ “La primera constatación que hay que hacer sobre los objetos del pasado es su valor simbólico. Este valor indiscutible, de determinados objetos, puede transportarnos a un pasado que a veces nos parece glorioso y otras veces doloroso [...] por lo tanto, bien sea actuando como símbolo, como trofeo, como recuerdo, mediante la evocación o como legitimador, el objeto histórico adquiere un poder extraordinario. Naturalmente, este poder del objeto reside en que es el soporte de una teoría, un relato, una ideología o un pensamiento filosófico o religioso”. Joan Santacana y Francesc Xavier Hernández, *Museos de historia. Entre la taxidermia y el nomadismo*, p. 178. Este valor o poder simbolizador del objeto-relicquia está relacionado con los efectos de presencia que es capaz de evocar: “en el museo histórico, por ejemplo, la historia se muestra como ‘efecto de presencia’ del pasado, como *cuasi vivencia*, ya que el observador ‘deambula’ observando un fragmento auténtico del pasado [...] en las museografías de la identidad patriótica o las ruinas de la Antigüedad no sólo se produce sentido, sino una *sensación de historia*”. Morales, *Límites narrativos*, *op. cit.*, p. 46. El concepto de “efectos de presencia” se deriva de la obra de Hans-Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*.

de ser un discurso basado en la información escrita, se asistía a uno basado en las referencias visuales y de información oral, narrada; así, la escasa presencia de textos escritos y de colecciones –los cuales cedieron su sitio a la profusión de imágenes que, a la manera de un *collage*, conformaban los videos y proyecciones– demandaba del espectador una reflexión más autónoma, que lo condujera a hacer una reflexión final sobre la exposición, a elaborar su propio discurso de conclusión que no se presentara en una cédula final.⁵⁶

Además de algunas de las pinturas de arte moderno ya mencionadas, en este espacio destacó una sala con la sonorización del poema “La suave patria” de Ramón López Velarde, acompañada de dos representaciones pictóricas del mismo y una serie de videonarraciones sobre temas como la creación de la UNAM, el cine mexicano, la participación política femenina, la reforma electoral de 1976 y los altibajos de los gobiernos posrevolucionarios. Los años 1968 y 1994 se representaron a través de videos como periodos de contrastes: entre el movimiento estudiantil y la masacre de Tlatelolco, y la firma del TLCAN y la emergencia de la insurgencia neozapatista, respectivamente.

Justo al final de este módulo, antes de la sala Diego Rivera y el Mausoleo, se encontraba un túnel que indicaba el término del recorrido del núcleo de la exposición. En esta parte aparecieron por primera vez dispositivos interactivos, y la fisonomía de los muros y paneles museográficos se transformaron con respecto al resto de la exposición; “fue allí donde se expresó con mayor claridad el concepto de construcción en la museografía: paredes de formas irregulares que generaron espacios discontinuos y fragmentados, las cuales pretendían resaltar precisamente la idea de que la patria no es una entidad definida y acabada, sino que continúa modelándose y construyéndose”.⁵⁷

⁵⁶ Montemayor, *México 200 años*, *op. cit.*, pp. 65-66.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 101.

Debe tenerse en cuenta que este módulo representa nada más el 10% del total de la exhibición;⁵⁸ debido a ello surge la pregunta ¿por qué esperar hasta el final de la exposición para en realidad poner en escena la perspectiva de “la patria en construcción” y hacer partícipes a los visitantes a partir de recursos interactivos? Esta decisión fue desacertada, toda vez que contribuye a que los públicos asocien la historia reciente y lo contemporáneo como algo dinámico y en constante fluir, en oposición al pasado más remoto (la historia de la Independencia o la Revolución, por ejemplo), que ya se encuentra determinado, estático e inmutable. Asimismo, el manejo “diferenciado” que se le dio en la exposición a la historia contemporánea y reciente evidencia algo que ya había sido planteado por Mauricio Tenorio: no contamos todavía con una historia “seria” del siglo xx.⁵⁹

⁵⁸ 90% corresponde al periodo comprendido entre 1760 y 1940. Mientras que el módulo dedicado al siglo xx y la contemporaneidad contaba con cuatro espacios (incluyendo el túnel), el módulo “Los desafíos del primer siglo (1821-1910)” ocupó 17 salas. Esto nos habla del peso del siglo XIX (como periodo) y del proceso de consolidación del Estado nacional (como contenido temático) en la narrativa histórica propuesta por *México 200 años*; se trata de un lapso y un tema privilegiados con nitidez por la historia patria clásica. El módulo “Un nuevo llamado a las armas (1910-1940)” contó sólo con tres espacios, lo cual refuerza la tendencia del gobierno federal de darle más importancia a la Independencia que a la Revolución en las conmemoraciones de 2010. Al respecto, véase Javier Garciadiego, “La política de la historia. Las conmemoraciones de 2010”.

⁵⁹ Para este historiador, hubiese sido deseable que en el Bicentenario se hubiera realizado una “exhibición que iniciara con una historia seria del siglo xx, con la cual todavía no contamos”, o bien una exposición de “no historia”, “que permita crear no la conciencia patriótica recompuesta y adaptada a 100 años más de heroísmo nacional, sino una que enseñe los errores, las infamias, los mecanismos, los motivos que han llevado en 200 años a pensar la nación de una u otra manera”. Mauricio Tenorio, *Historia y celebración. México y sus centenarios*, p. 53. Como se puede apreciar, esta propuesta imaginada de Tenorio (que él titula “Los ensayos de México”), se encuentra en las antípodas de *México 200 años* y, por el contrario, está muy cercana a la exposición conmemorativa del Bicentenario en Colombia realizada en el Museo Nacional: *Las historias de un grito, 200 años de ser colombianos*. Para una reseña crítica de esta exposición, véase Sebastián Vargas, “200 años de construir colombianos”.

Esta decisión ejemplifica muy bien lo que, en síntesis, podemos decir que fue *México 200 años. La patria en construcción*: una exposición tradicional de historia patria presentada a partir de una museografía atractiva y espectacular; un discurso propio del siglo XIX actualizado a un formato del XXI, en donde la estructura del relato y sus implicaciones en el presente, poco o en nada se modificaron.

CONCLUSIÓN

El ámbito museal fue uno de los espacios destacados para la representación de la historia y la circulación de discursos sobre el pasado en la coyuntura conmemorativa de 2010. Si bien *México 200 años* no fue la única exposición de carácter histórico que se presentó durante el Bicentenario, destacó por su centralidad –tanto por el lugar físico que ocupó como por su nivel simbólico– y por los recursos en tiempo, dinero y trabajo que se le dedicaron. La cantidad de visitantes a la muestra es asimismo un indicador de la importancia que tuvo ésta. Además, debe reconocerse que si bien se trató de una exhibición temporal, la restauración de parte de Palacio Nacional y la creación de la GPN son legados importantes que este proyecto deja a los mexicanos.

La propuesta partió de una necesidad de renovar los discursos históricos y museológicos y los despliegues museográficos de las exposiciones de historia tradicionales. Es notable cómo la exhibición se propuso generar en los públicos una reflexión crítica sobre el concepto de historia como construcción. Según la curaduría, la historia de la nación debe entenderse no como un acontecimiento del pasado ya concluido y resuelto, sino como una *construcción*, un proceso inacabado que aún está en juego en el presente y posibilita proyecciones futuras. La museografía a cargo de Rogelio Granados y su equipo estuvo enfocada en la dimensión emotiva, buscando despertar en los visitantes un sentimiento de pertenencia y una actitud participativa con respecto

a las historias expuestas en la galería. Los recursos hipermedia e inmersivos fueron herramientas que se utilizaron para alcanzar este objetivo. Además, la gratuidad en el acceso y la apertura de recintos protocolarios antes restringidos de Palacio Nacional, son elementos que dan cuenta del tono público y participativo que caracterizó a esta experiencia expositiva.

Sin embargo, es preciso aclarar que el peso de la historia patria tradicional, hilvanada a partir de personajes, acontecimientos y símbolos sacralizados, terminó por imponerse por sobre la innovación museográfica y la apertura historiográfico-museológica propuestas. De modo lamentable, la idea de acercar a los públicos a la idea de la historia mexicana en tanto construcción no pudo concretarse, pues, como ya lo mencioné, se trató del mismo relato histórico de siempre, sólo que vestido con nuevos ropajes.

Si utilizamos las metáforas de museo-templo y museo-foro propuestas por Cameron como un filtro para analizar esta propuesta museográfica, podríamos concluir que si bien sus creadores quisieron presentar la exhibición como un foro participativo y abierto (y de ahí la apuesta por una museografía “audaz” y “diferente”), a fin de cuentas no pudieron trascender la antigua función social del museo como templo de la patria que hace pública y legítima una cierta lectura (oficial) del pasado nacional. El sociólogo Jesús Antonio Machuca, en un reciente artículo, se hacía la siguiente pregunta sobre los museos y su representación de la nación y de la historia: “Una interrogante que queda en el aire es si los museos, que han sido una pieza fundamental en la tarea de definición de una conciencia histórica que incluye a la nación –al visualizar de manera crítica su propia manera de incidir en los modos de interpretar la historia–, podrán ahora incluir y mostrar la polifonía de las visiones, interpretaciones y memorias, así como hacer la historia de su propio papel y los modos de darla a conocer”.⁶⁰

⁶⁰ Jesús Antonio Machuca, “Los museos como lugares de memoria”, p. 6.

La exposición de Palacio Nacional enunció la tarea (y reconoció su importancia) pero difícilmente llegó a ponerla en práctica: se convirtió en una reproducción más de la historia patria. Una vez más, el Estado-nación moderno, con sus lugares comunes, iconos y avatares, se entronizó como el sujeto de la historia, desplazando a un segundo plano esas otras “visiones, interpretaciones y memorias”. Estas conclusiones provisorias, no sobra decirlo, podrán ser corroboradas o impugnadas por estudios de públicos que registren la recepción y apropiación por parte de los visitantes de los discursos expuestos, y que aún no existen para el caso de estudio aquí analizado. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Arcila, Carlos. “Una historia elegante: *México 200 años. La patria en construcción*”, *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, año 2, núm. 4, 2011, pp. 70-74.
- Arocha, Jaime y Cristina Lleras. “Armonía y conflicto, representación e identidad en el patrimonio cultural”, en Francisco Ortega y Yobenj Chancanga (eds.), *Del dicho al hecho. 200 años de independencia y ciudadanía en Colombia*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2011, pp. 143-166.
- Beezley, William y David Lorey. “Introducción. The Functions of Patriotic Ceremonies in Mexico”, en William Beezley y David Lorey (eds.), *¡Viva México! ¡Viva la Independencia! Celebrations of September 16*, Wilmington, Scholarly Resources, 2001, pp. xi-xviii.
- Bolaño, María. *La memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*, Gijón, Trea, 2002.
- Calderón, Felipe. “Presentación”, en Emilio Montemayor (coord.), *México 200 años: la patria en construcción*, México, Presidencia de la República, 2010, pp. 17-19.
- Castilla, Américo (comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2010.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*, Nueva York, Cambridge University Press, 2007.
- Corrales, Juan Manuel. “Presentación”, en Emilio Montemayor (coord.), *México 200 años: la patria en construcción. Memoria del proyecto y reco-*

- rrido virtual de la exposición*, México, Presidencia de la República, 2011, pp. 11-12.
- Crane, Susan. “The Conundrum of Ephemerality: Time, Memory and Museums”, en Sharon MacDonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Malden, Blackwell, 2006, pp. 98-109.
- Dickinson, Greg, Carole Blair y Brian Ott (eds.). *Places of Public Memory. The Rethoric of Museums and Memorials*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2010.
- Escobar, Juan Camilo y Adolfo Léon Maya. “Memorar, conmemorar y representar las independencias iberoamericanas”, en Juan Camilo Escobar, Sarah de Mojica y Adolfo Léon Maya (eds.), *Conmemoraciones y crisis. Procesos independentistas en Iberoamérica y la Nueva Granada*, Bogotá, Universidad Javeriana/EAFIT, 2012, pp. 25-42.
- Fernández, Miguel Ángel. “Prólogo. La Galería de Palacio Nacional”, en Emilio Montemayor (coord.), *México 200 años: la patria en construcción*, México, Presidencia de la República, 2010, pp. 21-22.
- Fonseca, Alejandra y Sebastián Vargas. “Museo: ¿piedra o relámpago? Reflexiones en torno a la relación museo-públicos”, *Cuadernos de Curaduría*, núm. 13, 2012, pp. 5-24.
- Garciadiego, Javier. “La política de la historia. Las conmemoraciones de 2010”, en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coords.), *Centenarios, conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 333-369.
- Gillis, John. *Commemorations. The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- Guerra, François-Xavier. *Modernidad e Independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica/Mapfre, 1993.
- Guha, Ranahit. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.
- Icom. *Definición del museo*, <<http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L1/>>. Consultado el 24-11-2015.
- Jelin, Elizabeth (comp). *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas 'in-felices'*, Madrid, Siglo xxi, 2002.
- Koselleck, Reinhart. *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2012.

- Maceira, Luz. "Dimensiones simbólico-rituales de los museos-lugares de la memoria", *Alteridades*, año 19, núm. 37, 2009, pp. 69-85.
- _____. "Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas", *La Ventana*, año 11, núm. 27, 2008, pp. 205-230.
- Machuca, Jesús Antonio. "Los museos como lugares de memoria", *Gaceta de Museos*, núm. 53, 2012, pp. 2-7.
- Martí, Mónica. "Colecciones que participan en la exposición", en Emilio Montemayor (coord.), *México 200 años: la patria en construcción*, México, Presidencia de la República, 2010, pp. 484-501.
- Martínez, Fréderic. "¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones mundiales a la exposición del Centenario: 1851-1910", en Gonzalo Sánchez y María Emma Wills (eds.), *Museo, memoria y nación*, Bogotá, Museo Nacional, 2000, pp. 315-333.
- Montaña, Éricka. "Lejos de la solemnidad, México 200 años 'reúne lo mejor de la patria'", <<http://www.jornada.unam.mx/2010/12/21/cultura/a04n1cul>>. Consultado el 24-11-2015.
- Montemayor, Emilio (coord.). *México 200 años: la patria en construcción. Memoria del proyecto y recorrido virtual de la exposición*, México, Presidencia de la República, 2011.
- Morales, Luis Gerardo. "Límites narrativos de los museos de historia", *Alteridades*, año 19, núm. 37, 2009, pp. 43-56.
- _____. "Museológicas. Problemas y vertientes de la investigación en México", *Relaciones*, año 28, núm. 111, 2007, pp. 31-66.
- Moya, Laura y Margarita Olvera (coords.). *Conmemoraciones. Ritualizaciones, lugares mnemónicos y representaciones sociales*, México, UAM-Azcapotzalco, 2012.
- Restrepo, Eduardo. "¿Quién imagina la Independencia? A propósito de la celebración del Bicentenario en Colombia", *Nómadas*, año 16, núm. 33, 2010, pp. 69-78.
- Rueda, Salvador. "El descuido de los héroes. Apuntes sobre historiografía marginal", *Historias*, año 28, núm. 75, 2010, pp. 63-79.
- _____. "La invención del pasado. Los héroes y la polémica por la historia", en Emilio Montemayor (coord.), *México 200 años: la patria en construcción*, México, Presidencia de la República, 2010, pp. 408-451.
- Rufer, Mario. "La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México", *Antíteses*, año 7, núm. 14, 2014, pp. 94-120.
- Sánchez, Jhon Anton. "Museos, memoria e identidad afroecuatoriana", *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 29, 2007, pp. 123-131.

- Santacana, Joan y Francesc Xavier Hernández. *Museos de historia. Entre la taxidermia y el nomadismo*, Gijon, Trea, 2011.
- Small, Stephen. "Slavery, Colonialism and Museums. Representations in Great Britain: Old and New Circuits of Migration", *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, año 9, núm. 4, 2011, pp. 117-127.
- Soto, Miguel. "México 200 años: una síntesis nacional", en Emilio Montemayor (coord.), *México 200 años: la patria en construcción*, México, Presidencia de la República, 2010, pp. 29-40.
- Tenorio, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- _____. *Historia y celebración. México y sus centenarios*, México, Tusquets, 2009.
- Vargas, Sebastián. "200 años de construir colombianos", *Memoria y Sociedad*, año 14, núm. 29, 2010, pp. 147-150.
- Vasconcellos, Camilo de Mello. "As representacioes das lutas de independencia no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O'Gorman", *L'Ordinaire Latino-américain*, núm. 212, 2010, pp. 183-204.
- Velázquez, Cintia. "Arqueología del memorial del 68. Cómo y por qué reconstruir la historia de los museos de historia", *Gaceta de Museos*, núm. 53, 2012, pp. 19-25.
- Zárate, Verónica. "Haciendo patria. Conmemoración, memoria e historia oficial", en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coords.), *Centenarios, conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 77-121.
- Zermeño, Guillermo. "Sobre la condición postnacional en la historiografía contemporánea. El caso de Iberconceptos", en Javier Fernández Sebastián y Gonzalo Capellán de Miguel (eds.), *Conceptos políticos, tiempo e historia. Nuevos enfoques en historia conceptual*, Santander, McGraw Hill/Universidad de Cantabria, 2013, pp. 463-489.