

Nación, coleccionismo y tecnologías visuales en el viaje a Veracruz de Manuel Payno

EDGAR MEJÍA
Providence College
emejia@providence.edu

RESUMEN: Se estudia aquí la crónica “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843” (1844) de Manuel Payno en el contexto de una creciente inestabilidad política por las disputas territoriales con Estados Unidos, pero sobre todo en el contexto de la emergencia de una cultura visual que promovía no solo la reproducción de imágenes (litografías, dioramas, panoramas, cosmoramas), sino también de las instituciones dedicadas a su exhibición (revistas, museos, exposiciones universales). Examino la manera en que la crónica recurre a ciertas metáforas centrales en el siglo XIX, provenientes de las tecnologías ópticas, el museo y el coleccionismo, para proponerse como un repositorio de imágenes en torno a las cuales se quiere organizar el proyecto nacional.

ABSTRACT: This article examines the travel account “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843” (1844) by Manuel Payno in the context of growing political tensions between the United States and Mexico for territorial disputes. Also I discuss the way in which the account negotiates the role of writing *vis-à-vis* the emergence of a new visual culture that promoted not only images (i.e. lithographs, dioramas, panoramas), but also the institutions devoted to its exhibition (i.e. magazines, museums, world’s fairs). I argue that by modeling itself after various central nineteenth-century institutions and practices, such as the museum, visual technologies, and collecting, the text becomes a metaphorical repository of images which are intended to provide the framework for the building-nation process.

PALABRAS CLAVE: literatura de viajes, tecnologías visuales, museo, coleccionismo, nación.

KEYWORDS: travel writing, visual technologies, museum, collecting, nation.

En *Memorias de mis tiempos* (1853), Guillermo Prieto hace un retrato de Manuel Payno, su amigo e interlocutor intelectual más cercano, mientras este último vivía en la casa del editor Ignacio Cumplido, para quien trabajó durante la década de 1840:

vivía con el señor Cumplido, y escribía en las piezas que le tenía destinadas, en las que había figurines de moda, aperos de jinete, armas y libros,

pomadas y licores, sin faltar, por supuesto, un gorro de Newton, unas despabiladeras de Sócrates, un ladrillo de Pompeya ni un chivo con dos cabezas o una ardilla con cinco pies (cit. en Treviño: 28).

Es claro que Prieto busca el efecto humorístico a través de la caricaturización de la profusión, heterogeneidad, arbitrariedad, e incluso la inverosimilitud de los objetos alojados en la habitación, pero me parece que Prieto logra, ante todo, fijar la escena de la escritura de Payno.¹ En esa habitación en que todo está desordenado, la escritura de Payno enuncia una tensión entre el caos sin sentido de los objetos y la ordenación simbólica de la letra.

En este trabajo me interesa trasladar esta escena de escritura a la escena nacional y explorar la manera en que la escritura de Payno se presenta como un intento por dotar de sentido y cohesionar los objetos de esa “habitación desordenada” que es la nación en las décadas posteriores a la independencia. A través de la lectura de la crónica “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843” (1844), propondré que la literatura de viaje de Payno inventa una “mirada” sobre la nación que busca clasificar y ordenar los objetos que la constituyen (paisaje, patrimonio cultural, arte, historia).² En mi lectura crítica de la crónica cobran importancia, en primer lugar, las aspiraciones de Payno por escribir una crónica de viaje al estilo romántico³ en un contexto mexicano —dominado en la década de 1840 por la reciente pérdida de Texas (1836) y las ambiciones

¹ Vicente Riva Palacio confirma el impulso coleccionista de Payno: “También Payno tiene, como Malanco, un museo en su casa [...] Con la misma facilidad se encuentra en su habitación el castillo de San Juan de Ulúa hecho de popotes, que una borgoñota de los soldados de Francisco I; y lo mismo se puede contemplar un tejido de pluma de los días de la Malinche, que el alfiler que se ponía en la corbata el ministro Pitt; un cálculo vesical de Zumárraga, la tabaquera de Revillagigedo o el breviario en que rezaba el padre Margil” (52).

² Las veintidós cartas que componen la crónica fueron publicadas por primera vez en el tomo III de la revista *El Museo Mexicano*, 1844, 56-61 y *passim*, y luego incluidas en Manuel Payno, *Tardes nubladas*, México 1871, pp. 289-261. Aquí cito la reimpresión que aparece en el primer tomo de sus *Obras completas*, 1996.

³ Me refiero aquí a la larga tradición de literatura de viajes escrita por los autores que iniciaron el movimiento romántico en Europa y a la que pertenecen, entre otros, el *Viaje a Italia (Italiänische reise, 1786-1788)* de J.W. Goethe, *De París a Jerusalén (Itinéraire de Paris à Jérusalem, 1811)* de Chateaubriand y el *Viaje a Oriente (Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833)* de Alphonse de Lamartine.

territoriales norteamericanas—, y en segundo lugar, la emergencia de las revistas ilustradas y los espectáculos visuales derivados de los avances de la óptica: dioramas, cosmoramas, panoramas. En ese contexto, exploro la apropiación metafórica que hace la revista en que aparece la crónica, *El Museo Mexicano*, de la institución del museo en lo que tiene de acumulación de conocimiento (coleccionismo) y de indagación del pasado (arqueología), y que en la crónica de Payno, vinculada íntimamente al proyecto cultural de la revista, se explicita en la colección simbólica de imágenes: paisajes, edificios, monumentos, arte, y en la exploración de los orígenes de la nación mexicana. Finalmente, propongo que en la elección de la ruta México-Veracruz, por su lejanía de la problemática frontera norte y por su saturación de contenido histórico y cultural, se concreta, por un lado, el proyecto del viaje romántico europeo en el territorio mexicano y, por otro, la exploración de la densidad histórica de la nación. Este no es un trabajo sobre la creación de museos, sino sobre el principio ordenador que los hace posibles.

La década de 1840, esa que David Brading llama “el decenio trágico” a causa de la desorganización del Estado mexicano y de las pérdidas territoriales derivadas de la guerra con Estados Unidos, es una época de intenso trabajo periodístico para Manuel Payno. Antes y después de la invasión norteamericana de 1848, Payno colabora en las revistas culturales más importantes de la época: *El Museo Mexicano* (1843-1845), *El Ateneo Mexicano* (1844-1845), la *Revista Científica y Literaria de México* (1845-1846) —donde publica su primera novela de folletín, *El fistol del diablo* (1845)— y *El Álbum Mexicano* (1849).

Esta década es también un periodo de constantes viajes de Payno por el país y el extranjero. Para su biógrafo más dedicado, los años de 1839 a 1841 son “annes de meditations” (Duclas: 31), en que Payno emprende una exploración personal y un reconocimiento de su “patria”. En 1839, desde Matamoros, Tamaulipas, donde trabajaba para la aduana local, inicia un itinerario que lo lleva a lo largo del río Bravo y numerosos pueblos de la frontera. A partir de esos recorridos, Payno escribió dos crónicas, “Los comanches” y “El Río Bravo del Norte”.⁴ En 1841, al término de sus viajes por la frontera norte, vuelve a la ciudad de

⁴ La primera crónica fue publicada en una sola entrega en 1841 en *El Siglo XXI*; y la segunda, de marzo de 1842 a abril de 1843 en la misma revista. Aquí se cita del tomo V de las *Obras completas*, 1999.

México temporalmente y, después de rechazar el ofrecimiento de Santa Anna de ser enviado como diplomático a Brasil, reanuda sus viajes por el país (Duclas: 47). En 1842 viaja por Guanajuato y Zacatecas. En 1843 Payno vive, como lo retrató Prieto, en la casa del editor Ignacio Cumplido, y se dedica a escribir artículos para *El Siglo Diez y Nueve* y *El Museo Mexicano*. En este mismo año viaja a Veracruz y escribe la crónica que nos ocupa en este trabajo. En 1844 es comisionado para hacer un viaje a Estados Unidos para estudiar el sistema de prisiones y, después de una escala en La Habana, llega a ese país en 1845. Regresa a México a finales del mismo año ante la intensificación de las señales de guerra con Estados Unidos.⁵

EL VIAJE COMO GÉNERO

Los viajes de Payno se producen en uno de los periodos de mayor auge de la literatura de viajes en Europa y América Latina en todas sus vertientes: desde el viaje científico de naturalistas y paleontólogos hasta los recorridos de artistas viajeros. Desde mediados del siglo XVIII, diversas instituciones europeas, respaldadas por el poder económico y político de los imperios que representaban, y provistas de nuevos sistemas clasificatorios, se embarcaron en grandes proyectos de exploración y clasificación de la naturaleza del orbe (Pratt: 34). En esos viajes se conformaron enormes colecciones de la flora, la fauna, la mineralogía de las regiones visitadas que después fueron integradas a museos, jardines botánicos y zoológicos en Europa; y al mismo tiempo, la información clasificada y sistematizada ofrecía perspectivas para la explotación económica de los recursos de esos territorios. También, y a menudo como miembros de las expediciones científicas, los artistas viajeros registraban el paisaje americano y lo representaban desde la estética romántica imperante en la época (González Echevarría: 154).

El viajero más destacado en América Latina fue sin duda el científico alemán Alexander von Humboldt, cuya obra fue ampliamente leída,

⁵ Para los detalles sobre el enérgico intercambio diplomático entre los representantes de México y Estados Unidos sobre la situación de Texas, véase el prólogo de Pablo García Cisneros a *Viajes por México durante los años 1843 y 1844*, de Albert M. Gilliam, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Siquisiri, 1996.

discutida y asimilada por las élites letradas latinoamericanas durante las dos primeras décadas del siglo XIX (Pratt: 119), pero su influencia y prestigio se siguieron sintiendo a lo largo del siglo. En México, donde pasó un año, de marzo de 1803 a marzo de 1804, Humboldt hizo diversos viajes de exploración (divididos en cuatro recorridos principales: Acapulco, Real de Catorce, Guanajuato y Veracruz) y se dedicó a la investigación en archivos en la ciudad de México. Su obra fundamental sobre el país, el *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, publicada en varios formatos entre 1807 y 1811, y traducida al español en 1822, tuvo una influencia notable entre los intelectuales mexicanos, sobre todo en lo relativo a sus observaciones sobre la economía, la organización política y la relación entre los grupos sociales (Miranda: 123). En el aspecto cultural, las revistas y periódicos mexicanos de la primera parte del siglo, conforme fueron “nacionalizando” sus contenidos, recurrieron a la vasta información recopilada por Humboldt en sus viajes por el país; citaban con frecuencia su obra sobre aspectos relacionados con la naturaleza mexicana, sus observaciones arqueológicas o sus afirmaciones sobre el carácter de los mexicanos.

Después de Humboldt, y a veces motivados por la obra del científico alemán, llegaron a México numerosos viajeros con propósitos diversos, algunos en misión científica, otros con intereses diplomáticos, artistas viajeros en busca de la exuberante naturaleza americana, representantes de compañías mineras y exploradores deslumbrados con las ruinas prehispánicas.⁶ Pero también, los primeros gobiernos independientes formaron “comisiones exploradoras” que, siguiendo el modelo de las expediciones científicas europeas, se propusieron la exploración de zonas del territorio sobre las que se sabía poco o que tenían una importancia geopolítica en ese momento. La más importante, por el área que pretendía explorar y por los alcances que tuvo, fue la Comisión de Límites de 1827, dirigida por Manuel Mier y Terán, que pretendía clasificar la naturaleza del norte del país, fijar la frontera nororiental (Tamaulipas,

⁶ Sobre las obras de viajeros extranjeros en México, véase Margo Glantz. *Viajes en México. Crónica extranjera*. 2 tomos. México: Secretaría de Educación Pública, 1982; el primer capítulo de Carlos Illades. *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005; y el volumen colectivo *European Traveler-Artists in Nineteenth-Century Mexico*.

Coahuila y Texas) y evaluar el peligro que representaban los colonos norteamericanos en el estado de Texas.⁷

La influencia de la literatura de viajes en la obra de Payno se manifiesta desde sus años formativos hasta el final de su carrera —su obra máxima, *Los bandidos de Río Frío* (1889-1891), le debe mucho de su sentido geográfico, me parece, a la práctica de la literatura de viaje—, sin embargo, su evaluación crítica está todavía por hacerse. En los años en que Payno viajó a Veracruz, las narrativas de viajes se movían en un *continuum* que tenía en sus extremos dos formaciones discursivas que a menudo se percibían como opuestas: el reporte de viaje científico y el viaje sentimental o romántico. El primero se articulaba a partir de la idea de *mimesis*: el viajero buscaba una verdad en la naturaleza contemplada, su intención era explorar la materialidad misma de la naturaleza y explicar su constitución física. El viaje romántico, en cambio, se organizaba a partir de la *expresión*; el interés del viajero era el ejercicio de su sensibilidad frente al paisaje natural, prestaba atención a los efectos estéticos y psicológicos de la naturaleza en el sujeto, lo que la convertía, en el fondo, en una indagación del yo.⁸ Con frecuencia, el viajero romántico transformaba la realidad a través de la metáfora y la retórica, y por eso se consideraba al viaje científico como una reacción a la estética artificiosa del primero (Stafford: 5).

Las primeras crónicas de viaje de Payno dan cuenta de su familiaridad con las convenciones de las diferentes modalidades de la literatura de viaje y dan muestra de su trabajo de reelaboración de las influencias europeas en un contexto local inestable. En “Los comanches” (1841), su primera crónica de viaje, Payno ensaya una fórmula en la que combina la retórica de los textos oficiales, en particular de los reportes científicos, con el relato de viaje romántico. Del viaje científico toma la organización del material,⁹ y del viaje romántico, muchos de sus moti-

⁷ Para una introducción a los trabajos producidos por los miembros de esta comisión, véase Mauricio Molina (ed). *Crónica de Tejas: Diario del viaje de la Comisión de Límites*. México: Gobierno del Estado de Tamaulipas, 1988.

⁸ Para una elaboración de la oposición entre *mimesis* y *expresión* en la literatura decimonónica, véase Martinet: 3-4.

⁹ La crónica se organiza a partir del modelo de los reportes etnográficos, pero sobre todo a partir de los textos que acompañan a los mapas de los atlas geográficos. Las subdivisiones que contiene son: país que habitan, población, rancherías, vestidos, alimentos, educación, idioma, religión, matrimonio, consejo y observaciones generales.

vos: la visión del artista como un ser errabundo (Whale), el viaje como encuentro con el otro (Pratt), el deseo de descubrimiento de la naturaleza (Strafford) y la exploración de los orígenes de la cultura. Dada esa mezcla de formaciones discursivas, la crónica tenía una doble existencia como narrativa oficial y política —dado que Payno recomienda al final de la crónica el exterminio de los comanches—, pero también como texto literario, dado que eleva a los comanches a un estatuto de personajes románticos; lo cual le permite, a su regreso del norte, presentarla en la Academia de San Juan de Letrán, la asociación literaria que reunió al grupo romántico mexicano (Perales: 79).

En su segunda crónica sobre la frontera norte, “El río Bravo del norte” (1842), Payno confronta las dos modalidades del viaje y lamenta no poder escribir un viaje pintoresco, como llama al viaje romántico. Frente al paisaje desierto y ante el vacío cultural la inscripción romántica del territorio se vuelve imposible:

Dos caminos había que elegir; o escribir un viaje pintoresco, o un viaje científico. Lo primero me hubiera sido más grato; pero ya verán mis lectores que era de todo punto imposible que de unos países despoblados, donde la civilización ha puesto muy poco de su parte, les contara cosas maravillosas y sorprendentes, como el que viaja por esas ciudades europeas donde las ruinas antiguas se veneran, donde las creaciones modernas se admiran, y donde la historia, la literatura y la civilización prestan materia abundante al escritor [...] Fue, pues, indispensable desistir de esta idea, pero mucho más de la otra [...], y es que el que no tiene instrucción, e instrucción vasta y profunda en las ciencias, no puede escribir nada que tenga relación con ellas (59-60).

El testimonio de Manuel Payno es importante porque da cuenta de la transformación de la literatura de viajes de relatos científicos con pretensiones de objetividad a formas de expresión más subjetivas, transformación que fue motivada, por una parte, por el comienzo de la especialización de las disciplinas; y por otra, por la incorporación de la literatura de viajes a proyectos ideológicos, religiosos, nacionalistas o imperialistas (Leask: 6). Pero es también importante porque define su relación política y estética con la literatura de viajes y con la frontera norte. En sus viajes por el norte Payno aprende dos cosas: que esa parte del territorio nacional es, ante todo, un lugar político —por la disputa con Estados Unidos derivada de la independencia de Texas— y que es

necesario reforzar la identidad nacional. Ambos aprendizajes se articulan en el viaje a Veracruz de 1843. Frente a la inestabilidad territorial y política, generada por la amenaza de los “indios bárbaros” y de los anglosajones, y frente al vacío cultural del desierto, el viaje a Veracruz le ofrece a Payno la posibilidad de emular la práctica del viaje romántico en territorio nacional y al mismo tiempo hacer una exploración de la densidad histórica de la identidad nacional que él percibió amenazada en la frontera norte.

ÓPTICA NACIONAL

La obra periodística de Payno publicada en la década del 40 se estudia como parte de la tendencia costumbrista de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XIX (Pérez Salas, Segre), y se suele incluir indiscriminadamente sus crónicas de viaje dentro del costumbrismo romántico. Es cierto que su literatura de viaje forma parte de los proyectos editoriales más importantes del grupo costumbrista y que comparte rasgos del costumbrismo literario (el interés por el pintoresquismo, la descripción de tipos), pero me parece que los textos de viaje de Payno deben ser leídos no como cuadros de costumbres sino como parte del corpus de la literatura de viajes, dado que están sometidos a otra serie de convenciones que Payno conoce y sigue.

En “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843”, Payno narra en veintidós cartas, dedicadas a Guillermo Prieto, un viaje en diligencia de la ciudad de México al puerto de Veracruz. Un resumen de la crónica dará idea de las convenciones a partir de las cuales se conforma el texto. El relato comienza con la narración de la partida desde la casa de diligencias de la ciudad de México a Puebla; al llegar a la zona de lagos que separaba a ambas ciudades, Payno evoca el avance de Hernán Cortés por los lagos hasta Tenochtitlán. A su llegada a Puebla, da un paseo por la ciudad, visita la iglesia de la Compañía de Jesús, el teatro Progreso, la Alameda, una penitenciaría en construcción y sube a la catedral de Puebla para admirar la vista desde ahí. En Puebla asiste también a una representación del nacimiento de Jesucristo que tiene lugar en un palenque, narra la historia de la catedral de Puebla, hace una reseña de los obispos de Puebla desde la fundación de la ciudad, levanta un inventario de las piezas artísticas que están alojadas en la catedral y cuenta la historia de las

fundadoras del convento de las Carmelitas descalzas. Más adelante, relata la fundación del convento de San Francisco y resume sus recorridos por diferentes iglesias para mirar cuadros alojados ahí, a partir de los cuales presenta una “historia” de la “escuela mexicana de pintura”. En el viaje de Puebla a Jalapa se detiene en Perote para contemplar el paisaje. Llega a Jalapa y la lluvia le impide salir a pasear. Lamenta la ausencia de edificios, monumentos y pinturas que describir, pero descubre la naturaleza exuberante de Jalapa. Asiste a una tertulia en que le ofrecen un concierto de jaranas y da un paseo por los bosques de Coatepec. De camino a Veracruz pasa por el Puente Nacional y relata su importancia en la guerra de independencia. Al llegar a Veracruz se dirige primero al muelle, del cual hace una descripción, y después da un paseo por la ciudad, visita edificios públicos como el hospital de Loreto, da un paseo en bote y finalmente describe el castillo de San Juan de Ulúa.

Payno reproduce en su crónica las convenciones temáticas y estructurales del viaje romántico reconocibles para los lectores de la época: en el primer caso, incluye el motivo de la “partida”, la descripción de los sitios de alojamiento, la visita a iglesias, la búsqueda de “vistas” y puntos altos (cerros, campanarios, etc.); y en el segundo, le concede predominio a la descripción sobre la narración. Si en los textos narrativos la descripción interrumpe el avance de la fábula, en el texto de viaje las descripciones se encadenan y estructuran el discurso, que es punteado por ciertos episodios narrativos que dan cuenta de las peripecias del desplazamiento (Pickford: 335). Esta preeminencia de la descripción y los motivos del viaje romántico conducen a darle centralidad al sentido de la vista en la crónica. Cuando Payno enuncia su poética de viaje en las primeras cartas, enfatiza el concepto de las “impresiones”, asociado al relato de viaje romántico, y que alude a los efectos emocionales y psicológicos de los objetos percibidos a través de la vista a lo largo del recorrido, la *expresión* antes que la *mímesis*:

cuando no se vive largo tiempo en una ciudad, ni se conoce el carácter y la índole de sus moradores, y sólo se ven los objetos como al través de una *visión óptica*; es en vano querer pasar plaza de filósofo, y de *profundo observador*, sólo he tratado de dejar correr la pluma, y trasladar sin elegancia y sin estudio las sensaciones que han hecho en mis sentidos *los objetos que he visto* (62, el subrayado es mío).

Esta es una de las primeras de una larga serie de referencias al sentido de la vista y a las tecnologías de la visión (“visión óptica”) en la crónica. La escritura es definida aquí como la búsqueda de una veracidad subjetiva (“sensaciones”), que vincula su relato con la estética del viaje romántico. El contraste entre la *superficialidad* de la “visión óptica” frente a la *profundidad* de las observaciones de la filosofía sirve también para enfatizar el sentido del relato de viajes como repositorio de descripciones y acumulación de vistas. De ahí que uno de los gestos que se repita con frecuencia en el texto sea el de la búsqueda de “puntos de vista” desde la diligencia, las torres de las catedrales, calles elevadas o desde cerros. Por ejemplo, en el trayecto de Puebla a Perote, escribe: “De vez en cuando sacaba yo la cabeza por la portezuela, para admirar los puntos de vista interesantes y que abundan, como sabes, cuando se camina por la cordillera” (105). Y más adelante, de Veracruz dice: “La plaza del mercado, concluida recientemente, está situada frente a la iglesia de San Agustín, y me agradó más que la de México, pues que la triple portada que tiene presenta una, aunque pequeña, *vista óptica* desde la plaza de San Agustín” (128, el subrayado es mío).

Por esta exigencia que se hace al sentido de la vista, el viajero percibe en varios momentos los límites de la escritura para dar cuenta de la belleza del paisaje: “Un hábil pintor puede más bien dar una idea del paisaje que se descubre desde las torres de la catedral, que un embarrador de papel, que se halla agobiado con tanta figura, con tanto claroscuro, con tanta belleza” (69). Y justamente esta incapacidad de la letra para ser fiel a la visión del viajero es la que explica la inclusión de las metáforas tomadas de las tecnologías de la visión, de moda en ese momento. Para describir, por ejemplo, el paisaje cambiante y fugaz que se observa desde un viaje en bote por los lagos de Ayotla, Payno recurre a la imagen de la “visión óptica”: “Entre tanto la barquilla se desliza rápida y ligera como un alción, y el viajero ve pasar ante sus ojos, con la rapidez del relámpago, las chozas, las torrecillas de las iglesias, los árboles, las blancas casas, los ganados, los cerros, todo como una visión óptica, como un sueño delicioso, como un cuento de las *Mil y una noches*” (52); lo mismo para describir la rapidez con que se perciben las cosas desde la diligencia: “pero cuando se camina en diligencia, es menester verlo todo rápidamente como un *cosmorama*, como una *visión óptica* que no puede describirse y que sin embargo deja en el alma un recuerdo grato...” (119, los subrayados son míos).

Es claro que Payno estaba familiarizado con los espectáculos ópticos que estuvieron disponibles en Europa desde finales del siglo XVIII y que a México comenzaron a llegar, en menor escala, desde la primera década del siglo XIX. En esos primeros años se ofrecieron espectáculos que eran variantes de la cámara oscura o linterna mágica, como era conocida a nivel popular, y en ellos se explotaba sobre todo el aspecto “mágico” de las proyecciones.¹⁰ La década de los 40 vio un incremento de espectáculos ópticos que eran ya ampliamente conocidos en Europa: dioramas, cosmoramas y panoramas (Rodríguez: 95). Los primeros dos consistían en grandes lienzos pintados a la acuarela que recibían una fuente de iluminación que resaltaba las imágenes o que, a partir del acercamiento y alejamiento de la fuente de luz, producían efectos de movimiento a las imágenes. El panorama era visto como la culminación de estas tecnologías visuales porque en su construcción circular creaba la sensación de encontrarse en el lugar mismo que se representaba en los lienzos.

En el periodo que nos ocupa, los espectadores mexicanos estuvieron expuestos, desde los primeros espectáculos visuales que llegaron a México, a una serie de imágenes sobre ciudades y paisajes de origen europeo, aunque también fueron exhibidas imágenes de lugares considerados exóticos (Rodríguez: 81-93). A menudo estos espectáculos eran llamados “viajes pintorescos” y se componían de imágenes que no tenían una clara relación entre ellas. En una exhibición de 1842 en la capital, que pudo haber presenciado Payno, se exhibieron en la misma función “vistas” del incendio de Nueva York en 1836, la ciudad de Constantinopla, el Palacio Real de París y la ciudad de Venecia (Rodríguez: 96). Fue solo décadas más tarde que los espectadores mexicanos vieron imágenes de sus ciudades en los espectáculos ópticos, como aquellas que el público europeo había visto desde los años 20.¹¹

En muchos momentos en la crónica, las descripciones de paisajes naturales y urbanos se organizan a partir de las composiciones promovidas por estas tecnologías visuales como los dioramas, panoramas y cosmoramas: “Nada hay comparable a este *panorama* magnífico en [San Juan

¹⁰ Estos primeros espectáculos ópticos hechos a partir de la linterna mágica fueron llamados *fantasmagorías* porque los juegos de luz y sombra creaban la ilusión de “apariciones”; para una reseña de los numerosos espectáculos de este tipo disponibles en México a principios de siglo, véase Rodríguez: capítulo III.

¹¹ Para un análisis detallado sobre el panorama de la ciudad de México exhibido en Londres entre 1825 y 1827, véase Wilcox.

de Ulúa]. Las murallas, las asas, las cúpulas de las iglesias parece que están edificadas sobre el verde cristal de las aguas, y el flujo y reflujo de la mar les comunica cierto reflejo fantástico...” (139-140, el subrayado es mío). Y también las descripciones se apropian del prestigio de las imágenes europeas que comenzaban a circular de manera popular: “Es un pueblo [Río Frío] compuesto de algunas casas de madera y piedra situado en medio de montañas cubiertas de árboles y cuya perspectiva presenta un hermoso pero melancólico paisaje, muy semejante a esas pintorescas láminas de los Alpes que solemos ver en los *dioramas*” (57, el subrayado es mío).

La profusión de las referencias a las tecnologías ópticas en los periódicos de la época —sobre todo aquellos en que se discutían los avances en los instrumentos ópticos—, se explica como un intento por autorizar, a través de la mediación de las metáforas científicas, el proyecto pedagógico de las elites intelectuales (Segre: 12), pero en el caso de la crónica de viaje de Payno la autorización no proviene de la ciencia, sino de su apego a las convenciones de la literatura de viajes y, al mismo tiempo, el recurso a dichas metáforas le permite a Payno inventar una mirada que inscribe el paisaje mexicano en la nueva economía visual que comenzaba a desarrollarse y de la que quiere formar parte la revista para la que escribe.¹² Dicha economía visual se comenzó a constituir a partir de la emergencia, en el siglo XIX, de numerosas tecnologías visuales: litografías, panoramas, dioramas y, más tarde, la fotografía. Estas tecnologías visuales no solo dotaron a las sociedades donde fueron introducidas de un acervo de paisajes naturales y urbanos, sino, sobre todo, enseñaron a los nuevos espectadores una manera de mirar la naturaleza.¹³ Los panoramas —por mencionar el medio de mayor difusión— ofrecían la posibilidad de dirigir la mirada al horizonte sin perderse en su inmensidad y, al mismo tiempo, ofrecían un punto de vista privilegiado desde el cual apreciar la naturaleza o las ciudades (Oetermann: 21-22).

¹² Para un análisis de la economía visual hacia finales del siglo XIX, véase el artículo de González-Stephan.

¹³ Timothy Mitchell ha estudiado, a partir de la mirada europea sobre el “oriente” la manera en que el sujeto europeo desde el siglo XIX comenzó a percibir la naturaleza y el mundo como “objeto”; y el término es usado aquí en el sentido de “cosa”, pero también en el sentido de “objeto de exhibición, de ser exhibido”. El mundo existe para ser exhibido y la mirada que opera sobre él solo es capaz de percibir eso que ya se ha visto en las exposiciones, museos, o eso que podría verse en ellos (15).

Producto de la modernidad capitalista y disponibles para sujetos metropolitanos, estas tecnologías visuales no solo acercaban el campo a los habitantes de las ciudades (Benjamin: 6), sino también exponían a la mirada de los espectadores imágenes de lugares lejanos y exóticos. Medios como los dioramas, y sobre todo los panoramas, establecieron un doble vínculo con la literatura de viaje, porque por un lado, sus vistas eran alimentadas por los viajeros que recorrían los territorios y buscaban los “puntos de vista” y por otro, se convertían en un sustituto del viaje. Los panoramas y dioramas reducían la experiencia del viaje al consumo mediatizado de la naturaleza.

De las tecnologías visuales, Payno adopta la nueva forma de ver las cosas, pero al mismo tiempo, en su recolección de vistas, ofrece imágenes que pueden ser fácilmente traducidas a los mismos espectáculos visuales. Frente al comercio internacional de imágenes que comenzaba a crecer y popularizarse en el siglo XIX, lo que intenta Payno es inscribir el paisaje rural y urbano mexicanos dentro de las formas de expresión que empiezan a ser dominantes; ya no se trata solo de enunciar la exuberancia, la fertilidad de la tierra y el progreso material de las ciudades, sino, sobre todo, de exaltar su espectacularidad y su posibilidad de ser exhibidas ante públicos nacionales y extranjeros.

LA METÁFORA DEL MUSEO

Manuel Payno emprendió el viaje a Veracruz y escribió las veintidós cartas que componen la crónica por encargo de Ignacio Cumplido, el editor de la revista *El Museo Mexicano*, uno de los numerosos proyectos editoriales que creó y dirigió a lo largo del siglo XIX.¹⁴ Me interesa detenerme en esta revista en que participó Payno junto con los miembros más destacados de su generación porque aclara los propósitos del viaje a Veracruz. *El Museo Mexicano* se publicó en un momento en que la industria editorial vivía un auge que había comenzado en la década de

¹⁴ Cumplido es una figura importante en la historia del periodismo mexicano porque supo aglutinar a escritores de diversas tendencias políticas en proyectos editoriales comunes y al mismo tiempo por las innovaciones técnicas y artísticas que introdujo en la industria editorial, tales como la reproducción mecánica de litografía a color. Para una reseña completa de la manera en que operaban los talleres de Cumplido, véase Aguilar Ochoa.

los 30 y que solo se interrumpiría con el comienzo de la guerra.¹⁵ En las primeras de ellas casi exclusivamente se publicaban traducciones de artículos tomados de revistas europeas. Conforme se fueron integrando a estos proyectos editoriales los miembros del grupo de escritores románticos (Luis de la Rosa, José Joaquín Pesado, Andrés Quintana Roo, Guillermo Prieto y Manuel Payno) los contenidos comenzaron a adquirir un carácter nacionalista, aunque no perdieron el carácter misceláneo ni los propósitos didácticos. En los cuarenta, frente al crecimiento del público lector, las revistas comenzaron a especializarse temáticamente y, en términos editoriales, aumentó la inclusión de imágenes.

Muchas de estas revistas siguieron el modelo de publicaciones europeas, francesas en su mayoría, y adoptaron también algunas de sus metáforas centrales.¹⁶ La proliferación de títulos como *museo*, *álbum*, *mosaico* expresaban un vínculo con la institución del museo; además de adoptar su vocabulario —en los títulos, por ejemplo—, y su forma de organización —a partir de secciones que funcionaban como galerías o salas de exhibición por las que el lector paseaba como el visitante de un museo—, estas publicaciones se apropiaron del prestigio del museo como lugar de acumulación del conocimiento (Georgel: 113). En Europa la difusión de estos “museos impresos” coincidió además con la emergencia del consumismo capitalista, representado por los nuevos centros comerciales (arcadas o galerías), con los que tenían funciones complementarias: mientras estos enseñaban a los consumidores los placeres de la acumulación de productos comerciales, aquellos diseminaban los placeres de la acumulación de productos del conocimiento, pero en ambos casos operaban como “máquinas” del capitalismo (Georgel: 119).

En América Latina, en la primera parte del siglo XIX, la cultura del consumo capitalista no estaba todavía afianzada, y por esa razón la idea de los “museos impresos” como máquinas capitalistas no es tan clara todavía, sin embargo, estas publicaciones se volverán, hacia finales del siglo, en parte de la promoción del consumo cultural y material. A mediados del siglo muchas de estas publicaciones hicieron del museo su

¹⁵ La revista fue publicada en la ciudad de México en 1843-1844 y, después de una interrupción, otra vez en 1845, el título completo es *El Museo Mexicano: o miscelánea pintoresca de amenidades o curiosidades e instructiva*.

¹⁶ Algunas de las revistas que sirvieron como modelo: *Le mosaïque*, *Magasin Pittoresque*, *Musée des familles*, *Dictionnaire Universel*, *Le courrier français* (Pérez Salas: 171).

metáfora central; en muchos casos, incluso, operaron como “museos virtuales” (Beauregard) que suplían a museos nacionales precarios o en vías de constituirse.¹⁷ Este es el caso de *El Museo Mexicano*, a juzgar por los propósitos expresados en el primer tomo:

la memoria de los hombres que han pasado, el recuerdo de los sucesos importantísimos que hemos visto, la conservación de los descubrimientos asombrosos que se han hecho en las ciencias y en las artes, todos esos datos preciosos que sobre las antigüedades misteriosas de nuestro país, sobre su estado antiguo y presente, sobre su historia natural, tan rica y sorprendente en los tres ramos de la naturaleza; todos esos monumentos, decimos, todos esos datos que se han recogido hasta ahora, merecen ser conservados en un Museo, mientras llega el día en que vayan a ocupar su lugar en obras más dignas de su grandeza y magnificencia (sin página).

La revista se presentaba como vehículo de la acumulación y conservación de los saberes nacionales, pero postulaba también uno de las motivos esenciales de la metáfora del museo: la indagación del pasado. Para la *episteme* decimonónica, la historia ocupa un lugar central y el museo, a través de su conexión con la arqueología, resume claramente la preocupación por los orígenes de las cosas que dominó el siglo XIX.¹⁸ Al mismo tiempo, la metáfora del museo enuncia la búsqueda de un orden. La existencia misma del museo se sostiene en la hipótesis de que a través de la clasificación y ordenación de sus materiales se puede eliminar su heterogeneidad (Donato).¹⁹

¹⁷ En 1834 se promulga el decreto que crea el Museo Mexicano a partir de la unión del Conservatorio de Antigüedades Mexicanas y el gabinete de Historia Natural, que habían sido creados durante el gobierno de Agustín de Iturbide. Pero durante ese periodo el museo tuvo una vida “legal”, de “papel”, como dice Morales Moreno, más que material. No se contaba con un local adecuado para albergar los objetos, las colecciones no estaban organizadas de manera coherente y no se disponía de los recursos suficientes para mantenerlo abierto al público de manera constante (52).

¹⁸ Uso el concepto de *arqueología* en el sentido metafórico en que lo usa Michel Foucault para explicar la manera en que se organiza el saber en la modernidad, no ya de modo taxonómico sino a partir de una interrogación sobre los orígenes y la causalidad de los fenómenos (González: 14).

¹⁹ Para una discusión más amplia sobre las premisas de los museos, véase el ensayo de Donato; ahí discute cómo la ordenación simbólica de las colecciones, al intentar reducir la heterogeneidad de los objetos acumulados, crea, en realidad, una “ficción” de orden (15). Aunque escapa a los propósitos de este artículo discutir los límites teóricos

Las crónicas de viaje, me parece, complementan el proyecto de las revistas misceláneas decimonónicas porque sirven como vehículos de adquisición de conocimientos originales sobre los espacios nacionales particulares. No fue otra la misión que le fue encargada a Payno en su viaje a Veracruz por el editor de la revista. La crónica de viaje a Veracruz de Manuel Payno publicada en *El Museo Mexicano* activa esta metáfora del museo, en el sentido de indagación arqueológica, acumulación simbólica de la herencia cultural y ordenación de objetos culturales heterogéneos. Además, en ella coinciden el programa literario de Payno y el proyecto cultural de la revista *El Museo Mexicano*. Si en las crónicas sobre los comanches y sobre el río Bravo se percibe una ansiedad, acaso no satisfecha, por practicar un viaje letrado que siga los cánones del relato de viajes romántico, el viaje a Veracruz “en misión literaria” como lo llama Duclas (55), le permite a Payno recorrer una ruta saturada de historia sobre la que puede construir el personaje del escritor viajero, y al mismo tiempo, le permite contribuir a ese inventario de los “monumentos” emblemáticos de la nación que *El Museo* pretende levantar.

ARQUEOLOGÍA Y COLECCIONISMO

En la crónica de Payno, la historia y la indagación de los orígenes de la nación son motivos centrales. El espacio geográfico entre México y Veracruz es visto como un palimpsesto cuya lectura revela las sucesivas capas de la historia mexicana: de la Conquista a la Independencia. Para acceder a esa historia y rastrear los orígenes, Payno elabora una suerte de pesquisa arqueológica que recurre a tres estrategias discursivas: la cita erudita, la evocación de acontecimientos históricos (“contemplaciones históricas” las llama el viajero) y el coleccionismo simbólico.

La incorporación de citas en las cartas es frecuente y casi siempre se asocia a la idea de la revelación de un conocimiento que era desconocido antes. En su reseña de la fundación de la catedral de Puebla, el narra-

y políticos de la pulsión coleccionadora y de la formación de museos, me parece interesante señalar que en el caso de la crónica de Payno, y del proyecto cultural de revistas como *El Museo*, el énfasis que se pone en los objetos, como ha visto muy bien Stewart, entraña el peligro de que estos tienden a sustituir a las relaciones sociales (167). En el caso de la crónica de Payno, esto se percibe en el desdén por los sujetos sociales con que se encuentra el viajero: indios, campesinos, artesanos, etc.

dor transcribe una cita extensa sobre la consagración de la catedral: “cuya descripción quiero copiar textualmente de un antiguo libro manuscrito que probablemente no ha leído ninguno hasta ahora” (79). Al final de la relación que hace de los obispos que ha tenido Puebla desde la época colonial, el viajero escribe: “Hasta esta fecha llegan las noticias de los manuscritos de donde he sacado estos apuntes, que no dejan de ser a mi juicio un tanto curiosos, para tener una idea del gobierno civil y religioso de las colonias” (90). En Veracruz, al narrar su visita a varios “edificios públicos”, recurre a una cita para referirse a la iglesia de San Agustín: “Me serviré de la descripción que ha hecho de ella un amigo nuestro y que no ha publicado todavía” (128). También en Veracruz, recurre a un texto para complementar su narración del sitio del pirata Lorencillo al puerto: “Un escrito antiguo publicado por el señor licenciado don Carlos Bustamante, de donde he extractado este suceso, dice así...” (135).

Cuando el viajero no dispone de un archivo recurre a la narración de episodios históricos que surgen del paso por ciertos lugares. Al cruzar por la “zona de los lagos” (el actual oriente de la ciudad de México y el municipio de Iztapalapa en el Estado de México), Payno narra detalladamente el combate entre las tropas de Hernán Cortés y los soldados de Moctezuma (53-55). En el trayecto de Jalapa a Coatepec, al cruzar el puente que los habitantes llaman Puente del Diablo, el viajero relata la participación de esa localidad en la guerra de independencia: “Este puente tiene sus recuerdos gloriosos, pues pasó en él uno de esos hechos que aunque sublimes, han quedado ignorados” (116).

Esta pesquisa arqueológica complementa las imágenes relacionadas a las “visiones ópticas”. Si la cita erudita funciona como la estrategia discursiva que posibilita la búsqueda de los orígenes, la descripción del paisaje, mediatizada por las metáforas visuales, opera como la cita en la nueva cultura visual. En lugar de excluirse, la letra y la imagen son parte del mismo proyecto: la imagen destaca la belleza y la espectacularidad, su posibilidad de ser exhibida en un ambiente sediento de estímulos visuales, mientras la letra destaca la profundidad y la densidad histórica de dichas imágenes.

Casi todo funciona en la pulsión coleccionadora de imágenes, descripciones, citas. La crónica, en las veintidós cartas que la integran, asume la idea de acumulación y enumeración. Conforme avanza el viajero por la ruta se acumulan descripciones de edificios y monumentos, narraciones históricas sobre la Conquista, “noticias biográficas” de obis-

pos, descripciones paisajísticas, leyendas, enumeración de objetos artísticos (joyas, pinturas, esculturas). A ratos, el texto comienza a parecerse a la habitación desordenada en que Prieto retrata a Payno y en su profusión de materiales revela el vínculo histórico entre viaje y coleccionismo.

Uno de los propósitos del viaje, desde los proyectos coloniales de exploración en el siglo xviii, ha sido la formación de colecciones privadas y, más tarde, en el siglo xix, la constitución de los museos nacionales modernos (Thomas: 116). La habitación desbordada en que escribe Payno —según Prieto— y el “museo personal” que describe Riva Palacio nos hablan de un interés de Payno en cierta forma de coleccionismo; ambos recuerdan los *gabinetes de curiosidades* de origen renacentista que poseían los hombres ilustrados y en los que se reunían los objetos más dispares y extraños. En la crónica, aunque no se dice nada sobre la formación de alguna colección específica, podemos hablar de un coleccionismo simbólico que se referiría a la incorporación a la escritura de una serie de descripciones de artículos y objetos que se consideran valiosos de recopilar. El modelo de dicho coleccionismo es la historia de la “escuela mexicana de pintura” que elabora a partir de un rastreo de pinturas dispersas en diferentes iglesias de Puebla: “Lo que es digno de estudiarse atentamente es la vastísima colección de pinturas que se encuentra reunida en los claustros y sacristías de los conventos. Es una familia de artistas, una generación de pintores que formaron sin saberlo, una admirable y prodigiosa escuela” (100). Payno reproduce en esta carta todas las etapas del coleccionismo: del viaje letrado —que adquiere la forma de una pesquisa arqueológica— a la constitución del museo. Como todo coleccionista, el narrador recopila las obras (“Muchos días han durado mis visitas a las iglesias” [104]), las valora y clasifica (“Al frente de toda esta serie de pintores se encuentra Cabrera” [100]), y las exhibe en breves presentaciones de los artistas destacados. Y lo más importante, le confiere un sentido a dicha ordenación: “me he visto acompañado [...] de todo ese mundo fantástico e ideal que ha brotado del pincel de los artistas mexicanos, cuyos defectos son muy dignos de perdón, a las vez que los destellos de su talento honran a la república” (104).

Toda colección para que no sea un ejercicio fetichista se organiza a partir del valor simbólico de los objetos acumulados. En el caso de la crónica de Payno, se integran al acervo aquellos objetos que tienen una densidad histórica (monumentos, iglesias, joyas), aquellos que tie-

nen un valor artístico (las pinturas mexicanas alojadas en las iglesias) y aquellas que producen un placer estético (los paisajes). Si bien es cierto que una colección privada remite a una identidad individual, las descripciones y referencias a objetos y paisajes que Payno incorpora a ese acervo en que convierte su crónica nos habla más de una identidad colectiva. El valor de los objetos incorporados dependerá de que expresen una identidad nacional.

EL CRONOTOPO DE LA COLECCIÓN

El texto de la crónica de Payno funciona entonces, en su afán coleccionador, como un gabinete de curiosidades, una alacena, un panorama, un museo. El recorrido del viajero por la ruta y el recorrido del lector por las cartas simula el desplazamiento por las diferentes salas de una exhibición o un panorama en movimiento. Convertido en un catálogo, en la colección de Payno, destacarían los siguientes objetos/imágenes: la zona de los lagos, la catedral de Puebla, la alameda de Puebla, las pinturas religiosas, el Puente Nacional, los bosques de Jalapa, el castillo de San Juan de Ulúa, pero me parece que sin la identificación de un principio de ordenación, las crónicas de viaje de Payno corren el riesgo de caer en la misma arbitrariedad de los objetos de la habitación que describe Prieto con humor.

Toda colección se constituye en un espacio y en un tiempo, nos recuerda Clifford: “Collecting presupposes a story; a story occurs in a ‘chronotope’ (Coleccionar presupone una historia; una historia ocurre en un ‘cronotopo’)” (70). Si hemos de ver el viaje de Payno como un ejercicio de coleccionismo simbólico, su colección ocurre también en un cronotopo muy específico. A nivel de la diégesis, se despliega, espacialmente, a lo largo de la ruta México-Veracruz; y temporalmente, entre la llegada de Hernán Cortés a Veracruz y la guerra de independencia. A nivel extradiegético, la elección de la ruta México-Veracruz responde a una preocupación por la indagación de los orígenes de la nación que estaba en el ambiente intelectual de mediados de siglo. Se sabe que la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística estaba interesada por esos años en cartografiar con métodos científicos la ruta que siguió Hernán Cortés desde Veracruz a México-Tenochtitlán (Craib 2000: 135).

Payno organiza su viaje como una pesquisa del recorrido de Cortés de Veracruz a Tenochtitlán. La crónica de Payno da cuenta del vínculo entre esta ruta y la figura de Hernán Cortés. En la primer carta, Payno narra detalladamente la construcción de los bergantines que Cortés usaría para llegar a Tenochtitlán a través del lago de Texcoco y comenzar su ataque (52-55); y, casi al final de la crónica, narra la llegada de Cortés a Veracruz proveniente del Caribe y la posterior fundación de la ciudad de Veracruz (132). A lo largo del camino, abundan también las referencias cortesianas: en Puebla menciona una figura religiosa que Cortés trajo consigo en su avance de Veracruz a México (97), en Jalapa describe un edificio cuya construcción se atribuye a Cortés (111) y cierra la narración de la historia de Veracruz con una referencia a Cortés: “una historia entera de cerca de cuatrocientos años, comenzada por Cortés, ha tenido lugar en estas murallas antiguas y en estas paredes venerables” (137).

Al seguir el recorrido de Cortés, Payno restituye la densidad histórica de la zona y reafirma su condición de ruta canónica de la nación. Si bien es cierto que para los años en que escribe Payno, el “camino de Veracruz” había perdido la “dimensión atlántica”²⁰ que había tenido durante todo el período colonial, no dejó de ser la “entrada a México” y tampoco perdió su asociación con la ruta cortesiana.²¹ Apuntalar la ruta de Veracruz como el eje del espacio nacional y vincularla con los orígenes de la nación era una manera de contrarrestar discursivamente la amenaza cultural, política y territorial del norte.

En la crónica, todos los materiales acumulados, que parecían disgregados, se integran a un orden simbólico que es al mismo tiempo espacial y temporal: Atoyac es el espacio de la conquista; Puebla, el del dominio colonial; y Coatepec, en Veracruz, aparece como el de la consumación de la Independencia. Cada objeto descrito cumple la doble función de exhibir su espectacularidad y, al mismo tiempo, los valores

²⁰ Para una discusión de la “dimensión atlántica” de esta ruta, véase Pierre Chaunu, “Veracruz en la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII.” *Historia Mexicana* 9 (1960): 513-532.

²¹ Para muchos viajeros extranjeros, como lo recuerda Raymond Craib, ingresar a México por Veracruz y seguir el camino hasta la ciudad de México tenía resonancias históricas de la conquista de México (2004: 41). Los viajeros europeos que recorrían la ruta cortesiana se sentían conquistadores modernos que aspiraban a una segunda conquista, esta vez la del capital.

simbólicos asociados a su pertenencia al cronotopo: la descripción de las guerras entre españoles e indígenas en la zona de los lagos resalta el valor de estos últimos en defensa de su tierra; las iglesias de Puebla y las pinturas descritas resumen la devoción de los religiosos españoles y el talento de los artistas novohispanos; los bosques y puentes de Veracruz se agrandan por haber sido escenarios de los últimos combates de la guerra de independencia.

La crónica de Payno, en suma, refuerza la identidad —en el sentido de pertenencia a un territorio y a una historia— en un momento en que se ve amenazada territorial y culturalmente, pero al mismo tiempo es un intento por defender la hegemonía de la letra frente a la competencia que ofrecía el nuevo mercado simbólico de imágenes (revistas, espectáculos visuales, galerías, museos, centros comerciales); el viajero letrado en la crónica es quien provee el orden simbólico en torno al cual se deben integrar los objetos nacionales.

CONCLUSIÓN

Benedict Anderson usa el término de “imaginación museificadora” (“museumizing imagination”) para designar el acto político de los estados coloniales de clasificación del patrimonio cultural de las colonias (178). Quizá no sea inexacto usarlo para referirse a los proyectos culturales de las élites letradas mexicanas que imaginaron la identidad nacional como una colección de sus objetos e imágenes más valiosos. Es comprensible que hayan visto el museo como la metáfora central de su trabajo intelectual, dado que era en el museo donde el Estado-nación se hacía “visible” y exhibía su genealogía y la imagen de sí mismo (Andermann: 285). Y quizá fue Payno uno de los escritores que más entendió la necesidad de hacer “visible” la identidad nacional, no solo para los públicos nacionales sino también para los extranjeros. Inmerso en la nueva cultura decimonónica que difundía los espectáculos e instituciones dedicados a la acumulación y exhibición, Payno dedicó sus crónicas de viaje al proyecto nacionalista de acumulación del capital cultural. Le preocupaba el dominio político de Estados Unidos y entendía que las identidades nacionales se negociaban y exhibían en contextos internacionales cada vez más conectados. Sus crónicas de viaje no deben leerse solo como la labor de un anticuario que pretende pre-

servar la herencia histórica sino como propuestas de las imágenes en torno a las cuales debía concebirse y fundarse la nación.

Años después del viaje a Veracruz, Payno ensaya otro proyecto para hacer visible la nación a partir de una colección de objetos. En 1851, Payno es comisionado para negociar la deuda externa mexicana con Inglaterra. En Londres visita numerosas veces la Exposición Universal, de la que ofrece una descripción bastante amplia en su *Memorias e impresiones de un viaje a Inglaterra y Escocia*. Payno no oculta su decepción frente a los objetos “mexicanos” exhibidos, que se reducen a unas esculturas de cera hechas por un artista italiano. Payno cree que la participación de México en las exposiciones universales es importantísima y aprovecha la oportunidad para hacer un catálogo extenso de todos los objetos y productos que México pudo haber exhibido en la exposición o que podría llevar a exposiciones futuras (81-84). Después de su larga enumeración concluye: “Todas estas producciones de la naturaleza y de la industria, acompañadas de un catálogo razonado y clasificado científicamente, habrían dado a conocer a México de una manera muy ventajosa, y además de la satisfacción que hubiese resultado al orgullo nacional, se habría despertado indudablemente la atención de los capitalistas” (83). El “catálogo razonado”, eso era acaso lo que Payno escribía en su habitación desordenada.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *European Traveler-Artists in Nineteenth-Century México*. México: Fomento Cultural Banamex / Comisión Europea, 1996.
- AGUILAR OCHOA, ARTURO. “El mundo del impresor Ignacio Cumplido”, en *Historia de la vida cotidiana en México IV. Bienes y vivencias. El siglo XIX*. Anne Staples (ed.). México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ANDERMANN, JENS. “Empires of Nature”. *Nepantla: Views from the South* 4:2 (2003): 283-315.
- ANDERSON, BENEDICT. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. Londres: Verso, 1991 [traducción al español: *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 2003].

- BEAUREGARD SILVA, PAULETTE. "Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: La revista ilustrada como una galería del progreso", en Jens Andermann y Beatriz González Stephan (eds.). *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006: 373-406.
- BENJAMIN, WALTER. *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999 [traducción al español: *Libro de los pasajes*. Trad. Isidro Herrera, Luis Fernández y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005].
- BENNETT, TONY. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londres: Routledge, 1995.
- BRADING, DAVID. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- CLIFFORD, JAMES. "On Collecting Art and Culture", en Simon During (ed.). *The Cultural Studies Reader*. Londres: Routledge, 1993: 57-76.
- CRAIB, RAYMOND B. *Cartographic Mexico: A History of State Fixation and Fugitive Landscapes*. Durham: Duke University Press, 2004.
- CRAIB, RAYMOND B. "El discurso cartográfico en el México del porfiriato", en Héctor Mendoza Vargas y Michel Antochiw (eds.). *México a través de los mapas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Geografía, 2000: 131-150.
- DONATO, EUGENIO. "The Museums's Furnace: Notes toward a Contextual Reading of Bouvard and Pécuchet", en Josué V. Harari (ed.). *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1979.
- DUCLAS, ROBERT. *Manuel Payno et Los Bandidos de Río Frío*. México: IFAL, 1979.
- El Museo Mexicano: o miscelánea pintoresca de amenidades o curiosidades e instructiva*. México: Ignacio Cumplido, 1844.
- GEORGEL, C. "The Museum as Metaphor in Nineteenth Century France", en I. Rogoff y D. J. Sherman (eds.). *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- GONZÁLEZ-STEPHAN, BEATRIZ. "Coleccionar y exhibir: la construcción de patrimonios culturales", en *Hispanamérica* 86 (2000): 3-17.
- LEASK, NIGEL. *Curiosity and the Aesthetics of Travel Writing 1770-1840: 'From an Antique Land'*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

- MARTINET, MARIE-MADELEINE. *Le voyage d'Italie dans les literatures européennes*. París: Presses Universitaires de France, 1996.
- MIRANDA, JOSÉ. *Humboldt y México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- MITCHELL, TIMOTHY. "The World as Exhibition", en *Comparative Studies in Society and History* 31 (1989): 217-236.
- MORALES MORENO, LUIS GERARDO. "El primer Museo Nacional de México: 1825-1857", en Esther Acevedo (ed.). *Hacia otra historia del arte mexicano: 1780-2000*. Vol. 1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000: 43-59.
- OETERMANN, STEPHEN. *The Panorama: History of a Mass Medium*. Nueva York: Zone Book, 1997.
- PAYNO, MANUEL. *Obras completas V. Panorama de México*. Presentación, compilación y notas de Boris Rosen Jélomer, prólogo de Álvaro Matute. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- PAYNO, MANUEL. *Obras completas II. Crónicas de viaje. Memorias e impresiones de un viaje a Inglaterra y Escocia*. Presentación de Boris Rosen Jélomer. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- PAYNO, MANUEL. "Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843", en *Obras completas I. Crónicas de viajes. Por Veracruz y otros lugares*. Compilación, presentación y notas de Boris Rosen Jélomer, pról. de Blanca Estela Treviño. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996: 46-173.
- PERALES OJEDA, ALICIA. *Las asociaciones literarias mexicanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000.
- PÉREZ SALAS, MARÍA ESTHER. *Costumbrismo y litografía en México. Un nuevo modo de ver*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- PICKFORD, SUSAN. "La route du récit: *Die Harzreise* de Heinrich Heine (1826)", en Marie-Madeleine Martinet et al. (eds.). *Le chemin, la route, la voie: Figures de l'imaginaire occidental à l'époque moderne*. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005: 335-346.
- PRATT, MARY LOUISE. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge, 1997 [traducción al español: *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Trad. Ofelia Castillo. México: Fondo de Cultura Económica, 2010].
- RIVA PALACIO, VICENTE. *Los Ceros: Galería de contemporáneos*. Pról. de Clementina Díaz de Ovando. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Universidad Nacional Autónoma de México / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexiquense de Cultura [1882] 1996.

- RODRÍGUEZ, JOSÉ ANTONIO. *El arte de las ilusiones. Espectáculos precinematográficos en México*: México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- SEGRE, ERICA. *Intersected Identities: Strategies of Visualisation in Nineteenth- and Twentieth-Century Mexican Culture*. Nueva York: Berghahn Books, 2007.
- STAFFORD, BARBARA. *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1984.
- STEWART, SUSAN. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press, 1993.
- THOMAS, NICHOLAS. "Licensed Curiosity: Cook's Pacific Voyages". *The Cultures of Collecting*. John Elsner y Roger Cardinal (eds.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press (1994). 116-136.
- TREVIÑO, BLANCA ESTELA. Prólogo. *Manuel Payno. Los imprescindibles*. México: Cal y Arena, 2003. 11-66.
- WHALE, JOHN. "Romantics, Explorers and Picturesque Travellers", en Stephen Copley y Peter Garside (eds.). *The Politics of the Picturesque. Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 175-195.
- WILCOX, SCOTT. "The Panorama of Leicester Square" en AA.VV. 1996. 127-135.