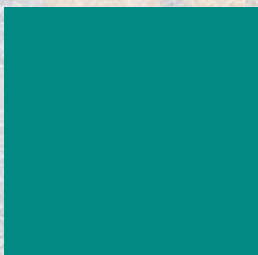


Paisajes patrimoniales: filosofía, estética y arte



Mariano Castellanos Arenas
(coordinador)



Biblioteca Universidad de La Ciénega
del Estado de Michoacán de Ocampo

Paisajes patrimoniales

**Universidad de La Ciénega
del Estado de Michoacán de Ocampo**

Mtro. Alfredo Ramírez Bedolla
Gobernador constitucional del Estado de Michoacán

Dr. Sergio Miguel Cedillo Fernández
Rector

Mtra. Dalia Paola Canela Espinoza
Secretaria de Planeación

Lic. Alicia Lizbeth Herrera Martínez
Secretaria de Administración

Dra. Gloria Janneth López Mercado
Secretaria Académica

Consejo Editorial

Dr. Javier Rosiles Salas

Dr. Omar Ernesto Roque Bernal

Mtra. Iliana Muñoz García

Dr. Ricardo Cárdenas Pérez

Dr. Moisés Ramón Villa Fajardo

Mariano Castellanos Arenas
(coordinador)

Paisajes patrimoniales: filosofía, estética y arte



Universidad de La Ciénega del
Estado de Michoacán de Ocampo



Paisajes patrimoniales : filosofía, estética y arte / Mariano Castellanos Arenas, coordinador. -- Ciudad de México : Bonilla Artigas Editores, 2024

712 pp. ; 15 x 23 cm. -- (Biblioteca UCEMICH)
ISBN 9786078956869 (Bonilla Artigas Editores) (impreso)
ISBN 9786078956913 (Bonilla Artigas Editores) (ePub)
ISBN 9786078956814 (Bonilla Artigas Editores) (pdf)
ISBN 9786076976258 (UCEMICH) (impreso)
ISBN 9786076976265 (UCEMICH) (ePub)
ISBN 9786078776993 (UCEMICH) (pdf)

1. Paisajes - filosofía.
2. Patrimonio cultural - filosofía. I. Castellanos Arenas, Mariano, coord.

LC: BH301.L3 P

DEWEY: 712.5 P

Los derechos exclusivos de la edición quedan reservados para todos los países de habla hispana. Prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio conocido o por conocerse, sin el consentimiento por escrito de su legítimo titular de derechos patrimoniales.

Esta publicación fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad doble ciego.

Paisajes patrimoniales: filosofía, estética y arte

Primera edición: 2024

De la presente edición:

D. R. © 2024, a cada autor por su texto

D. R. © 2024, Bonilla

Distribución y Edición, S.A. de C.V.

Hermenegildo Galeana #116,

Barrio del Niño Jesús, Tlalpan,

14080, Ciudad de México

editorial@bonillaartigaseditores.com.mx

www.bonillaartigaseditores.com

D. R. © 2024, Universidad

de La Ciénega del Estado de Michoacán

de Ocampo (UCEMICH)

Av. Universidad Sur 3000,

Lomas de Universidad, 59103,

Sahuayo de Morelos, Michoacán

ucemich.edu.mx

Coordinación editorial:

Bonilla Artigas Editores

Cuidado de la edición: Priscila Pacheco

Diseño editorial y de portada:

D.C.G. Jocelyn G. Medina

Bonilla Artigas Editores

ISBN: 978-607-8956-86-9 (impreso)

ISBN: 978-607-8956-91-3 (ePub)

ISBN: 978-607-8956-81-4 (pdf)

UCEMICH

ISBN: 978-607-69762-5-8 (impreso)

ISBN: 978-607-69762-6-5 (ePub)

ISBN: 978-607-8776-99-3 (pdf)

Impreso y hecho en México

Contenido

Presentación	11
Prólogo	13
Introducción	21

LO TEÓRICO, LO FILOSÓFICO Y LO LITERARIO

Culture-Nature Interfaces, Sacred Landscape, and Heritage: An Appraisal from Asia <i>Rana P.B. Singh y Olimpia Niglio.....</i>	<i>35</i>
Lo eco-estético en la territorialización del Centro Histórico de Puebla <i>Iván Pujol Martínez</i>	<i>61</i>
La filosofía decolonial del paisaje del agua en las experiencias comunitarias en el municipio de Puebla <i>María Eugenia Ochoa García, Lilia Varinia Catalina López Vargas, Virginia Cabrera Becerra y Mónica Erika Olvera Nava.....</i>	<i>91</i>

Edgar Allan Poe, el jardín paisajista y la estética del romanticismo <i>Félix Alfonso Martínez Sánchez y Ma. de los Ángeles Barreto Rentería</i>	111

El paisaje urbano desde la mirada. Literatura y cine. Mann y Visconti (<i>La Muerte en Venecia</i>) <i>Nicolás Amoroso Boelcke</i>	139

ARTE Y PAISAJE

La pintura del paisaje en México en el siglo xx. Un somero recuento para su análisis interdisciplinar <i>Martín M. Checa-Artasu</i>	167

La construcción del paisaje rural mexicano en la Escuela de Pintura al Aire Libre <i>Amaya Larrucea Garritz</i>	221

La ciudad de Fernando Castellanos Centurión: un paisaje de la memoria <i>Mariano Castellanos Arenas</i>	253

El arte urbano generador de identidades en el paisaje patrimonial, Ciudad de México <i>Anali Medrano Zetina, Diana Karina Meneses Ocaña</i> <i>y Blanca Margarita Gallegos Navarrete</i>	293

La acuarela, técnica significativa en el registro del paisaje urbano histórico de Guanajuato en el siglo xxi <i>Víctor Hugo Aboytes Noria y Miriam Roldán González</i>	311

Manifestaciones gráfico-rupestres de la región Ciénega de Chapala y su relación con el paisaje <i>Ignacio Moreno Nava, Juan Rodrigo Esparza López</i> <i>y José Martínez Reyes</i>	331

EL PAISAJE EN LA FOTOGRAFÍA Y EN EL CINE

Un acercamiento a la fotografía como fuente de investigación para el análisis del espacio. La lente sobre el jardín del Zócalo de la Ciudad de México <i>Ramona Isabel Pérez Bertruy</i>	357
La fotografía como herramienta para la evaluación de la calidad del paisaje <i>Yazmín Paola Íñiguez Ayón, Leonardo Ayala Rodríguez y Noemí del Carmen Ramos Escobar</i>	389
Bordes fronterizos, relatos y memorias de la Patagonia Aysén, Chile <i>Patricia Carrasco Urrutia</i>	413
La imagen turística de México a través de la revista <i>México Desconocido</i> <i>Kelly Hernández Aguilar y Pere Sunyer Martín</i>	435
El paisaje como discurso en el cine de Visconti. El tránsito de la categoría estética de belleza al paroxismo de la decadencia, en <i>Muerte en Venecia</i> <i>Olivia Frago Susunaga</i>	467
Memoria poética, imaginarios estéticos, paisajes patrimoniales y visuales en la película <i>Roma</i> <i>José Antonio García Ayala y Manuel López Pliego</i>	489

ARQUITECTURA, CIUDAD Y PAISAJE

Ciudad Universitaria de Caracas: paisajes en transformación <i>Astrid Helena Petzold Rodríguez</i>	527
Valores del paisaje en la primera sección del Bosque de Chapultepec, Ciudad de México <i>Luis Alberto Domínguez Aguilar</i>	555

Bosque Cuauhtémoc y Parque Juárez: emblemas culturales del patrimonio urbano-paisajístico en la ciudad de Jiquilpan de Juárez, Michoacán <i>Carlos Arredondo León</i>	577
Consideraciones conceptuales para el reconocimiento del paisaje urbano maya como estrategia de integración frente al Tren Maya en la península de Yucatán <i>Daniel Jesús Reyes Magaña y Karla María Hinojosa De la Garza</i>	601
El paisaje petrolero venezolano: tras la huella urbanística del petróleo <i>Francisco Mustieles Granell y Carmela Gilarranz Runge</i>	639
Elementos industriales ubicados en la cuenca alta, media y baja del río Magdalena en la Ciudad de México. Un paisaje de la industria <i>Sinhúe Lucas Landgrave</i>	671
Sobre los autores	701

Presentación

El paisaje es social y político. Revisar la noción paisaje patrimonial desde la filosofía, la estética, las artes plásticas, el cine, la fotografía y la arquitectura para renovar el concepto resulta relevante, ya que no es suficiente con pensar que los paisajes son simples fisonomías de un territorio; son también la complejidad de quienes los habitan y transforman; un bien común y un libro abierto en el que pueden leerse la historia y los valores estéticos vigentes o en transformación de las comunidades.

Los estudios aquí compilados aportan a la renovación conceptual pues, como indica Rafael Mata Olmo –retomando a Josefina Gómez Mendoza–, construyen una perspectiva renovada en la que los paisajes se consideran patrimonio porque son espacios “percibidos, vividos, caracterizados y transformados por las poblaciones”. Dicha conceptualización, entonces, reconoce a las personas como agentes de cambio y, sin importar su condición, como creadoras o cocreadoras del paisaje patrimonial.

Sin duda, si el paisaje implica –además de la percepción territorial– el espacio, el tiempo y la integración de la naturaleza con la acción humana, se requiere, como sucede en este libro, una conceptualización holística que implique nuevas formas de pensar el paisaje y el patrimonio; una reflexión que aporte al bienestar del ser humano y al cuidado de la naturaleza. Como bien se discute en estos textos, el paisaje es una parte constitutiva en el día a día de todas las personas, en todos sus contextos, e impacta de forma directa en su bienestar, identidad, calidad de vida y sentido de pertenencia. Por lo anterior, a lo largo de la obra se insiste en el sentido de la patrimonialización de los paisajes,

pues, a partir de esta característica de patrimonio, se puede reforzar la participación ciudadana para la protección, mejora, apropiación y goce del espacio público.

Es de destacarse la postura activa y reflexiva que presenta esta obra respecto a la defensa de los paisajes, haciendo un exhorto al sector gubernamental, académico y a las mismas comunidades para involucrarse de manera directa en su preservación, a través de la implementación de acciones afirmativas, políticas públicas y ejercicios de patrimonialización que velen por el respeto de estos espacios. Así pues, nos encontramos frente a estudios que revalorizan los diversos tipos de paisaje, desde los llamados “de alto valor” hasta aquéllos que no son considerados dentro de esa categoría, pero que forman parte intrínseca en la vida de las comunidades y ponen al servicio de las personas estos análisis que invitan a un intercambio cultural que enriquece los saberes, con el objetivo de despertar un interés por el patrimonio tangible e intangible que se configura sobre estos espacios.

Democratizar la discusión y conceptualización de lo que se considera paisaje patrimonial empodera y abre la posibilidad para que la ciudadanía haga válida la exigencia social de vivir y disfrutar de sus espacios dignamente. Es en ese sentido que, desde mi servicio como funcionaria pública a cargo de una institución dedicada a garantizar los derechos culturales de las personas michoacanas, este libro me ha hecho reafirmar que las reconceptualizaciones democráticas en torno a las nociones que atraviesan la reflexión sobre la cultura y las artes son indispensables para la construcción de políticas públicas y culturales que hagan del espacio y del goce estético bienes comunes indispensables para el bienestar individual y colectivo.

Desde la Secretaría de Cultura de Michoacán, a nombre del gobierno del estado, felicitamos ampliamente a las y los autores de esta obra y a su coordinador, pues indudablemente abonan a la preservación y defensa del patrimonio michoacano.

Tamara Sosa Alanís
Secretaria de Cultura del Estado de Michoacán

Prólogo

Esta obra está dedicada a los paisajes patrimoniales desde las miradas de la filosofía, la estética, las artes plásticas, la fotografía, el cine y la arquitectura. En torno a los paisajes que llamamos “patrimoniales” confluyen perspectivas y disciplinas con un importante papel en la construcción contemporánea del concepto de paisaje, en todo aquello que éste último tiene de representación, de creación y proyecto, y de expresión estética de la realidad. Pero son también miradas y saberes relevantes en la renovación conceptual y estratégica de la noción de patrimonio, como ponen muy bien de manifiesto algunos capítulos del libro. En los últimos decenios, paisaje y patrimonio han recorrido de hecho caminos paralelos de renovación y apertura conceptual, y de mayor compromiso ciudadano y público con su valoración y defensa. Eso permite comprender el encuentro teórico y operativo de los dos conceptos, y el que estemos hablando hoy de paisajes patrimoniales.

El interés académico, cívico y político por el paisaje se ha acrecentado notablemente en los últimos tiempos. Estamos asistiendo, sin exageración alguna, a una reescritura o reinterpretación de sus múltiples significados, tanto por parte de disciplinas como la geografía, para la que la noción de paisaje tiene un carácter fundacional y vertebrador, como de otros saberes que se han interesado por la polisemia del paisaje ante una demanda social creciente de paisajes dignos, de paisajes de calidad en los que vivir cotidianamente o a los que acudir para disfrutar, leer y comprender la diversidad biocultural de los lugares y asumir su conservación activa.

Ciertamente, el interés renovado por el paisaje en el ámbito académico no puede desligarse hoy, sin perjuicio de aproximaciones

exclusivamente teóricas o especulativas, de esa demanda cívica de paisaje. En el año 2005, en el ápice de la burbuja inmobiliaria española de tan perniciosos efectos económicos, sociales y ambientales, el artista gráfico Máximo publicaba en el diario *El País* –coincidiendo con un conocido episodio de corrupción urbanística en la Costa del Sol malagueña– una viñeta en la que ante un mar de edificios y grúas uno de sus personajes le decía a otro: “Lo de menos es que nos roben el dinero. Lo de más es que nos roban el paisaje”.

Esa afirmación encierra muchas claves para comprender el sentido de este retorno reciente y renovado al paisaje, su alcance social y político, y la necesidad de un conocimiento paisajístico capaz de responder con rigor a las solicitudes del momento. Más allá de la materialidad de las configuraciones del territorio, de los derechos de propiedad de terrenos, campos y edificios, y de procesos insostenibles de consumo de recursos, el paisaje, expresión del depósito de sedimentos materiales y cognitivos de cada lugar, obra construida sobre la naturaleza con el trabajo y los saberes de las comunidades, se perfila como un patrimonio colectivo, como un bien común por excelencia, en la línea planteada por Martín Checa, que puede situarse –como señala Alberto Magnaghi– en el centro de la experimentación de modelos socioeconómicos alternativos. Porque como afirmaba hace casi dos siglos Víctor Hugo, criticando las demoliciones indiscriminadas de los cascos históricos en Francia: “el uso pertenece al propietario, pero la belleza a todo el mundo”.

Este es el contexto que, a mi modo de ver, inspira e impulsa el lanzamiento en el año 2000 del Convenio Europeo del Paisaje (CEP), por parte del Consejo de Europa, tras años de trabajo que tuvimos ocasión de seguir de cerca, y que preconiza también, algún tiempo después, la Iniciativa Latinoamericana del Paisaje (LALI). Del Convenio y la Iniciativa, que tanto interés, reflexiones e iniciativas han suscitado, quiero destacar aquí un hecho fundamental que ambos pronunciamientos comparten: la definición del concepto de paisaje sin calificativos ni valoraciones. Hay diferencias modestas aunque interesantes entre el concepto asumido por el CEP y el de LALI; pero por encima de ellas, el paisaje, recogiendo tradiciones disciplinares diversas, se formula como una

noción holística e integradora de naturaleza y acción humana que se manifiesta en el carácter del territorio, de cada territorio. Y el carácter remite a lo distintivo, a lo diferente, pero también a lo impreso, a la huella, a la expresión del espacio-tiempo que cada paisaje condensa y manifiesta. La percepción del carácter, del espacio-tiempo amasado en cada lugar, cimenta la esencia del concepto. Territorio, carácter/espacio-tiempo y percepción, estrechamente ligados, constituyen los ejes vertebradores del concepto de paisaje del Convenio y de la Iniciativa. Han de conjugarse los tres para que el paisaje emerja.

No basta pues con la percepción de la mera fisonomía de un territorio. El paisaje supone la percepción del carácter, del espacio-tiempo. Ese espacio donde contemplar la historia tiene además implicaciones estéticas relevantes. Como ha escrito Massimo Venturi Ferriolo, los valores estéticos que reconocemos hoy en cada territorio están estrechamente vinculados a la posibilidad de leer en sus paisajes la complejidad de la historia del mundo que se expresa estéticamente en el sentido del lugar. En los paisajes –señala Venturi Ferriolo– “son individualizables las mutaciones sociales, la modificación de los modos de producción, de las formas urbanas, de los modos de vida, de la actividad laboral y económica, sobre todo de la visión del mundo y de la vida”. Aquí radica uno de los fundamentos de la dimensión patrimonial del paisaje, en el proceso secular de rehabilitación territorial que cada paisaje expresa en su materialidad y en sus representaciones, sustentando la memoria del lugar, porque “la memoria se localiza y se encuentra más fácilmente, como dice David Lowenthal con razón, en el espacio que en el tiempo, en representaciones locales que en crónicas e historia”.

Volviendo al concepto de paisaje del CEP y LALI que asumimos aquí no sólo por haber sido incorporado por primera vez con alcance jurídico a un tratado internacional en el caso del Convenio, sino por el consenso disciplinar que subyace a su formulación, insistimos en el hecho de que el paisaje no se tipifica ni valora. Esta circunstancia tiene implicaciones importantes en el plano meramente conceptual, pero también y sobre todo en el estratégico. El CEP y LALI se interesan por todos los paisajes, sea cual sea su tipología morfológica y funcional

dominante –natural, rural, urbana, industrial, turística, etcétera– y sea cual sea también la valoración que paisajes de distinto tipo puedan merecer. Convenio y LALI tampoco contienen, cosa que sería esperable en un tratado internacional como el CEP, figuras de protección institucionalizadas desde arriba, tales como Paisaje Protegido, Paisaje Cultural, Paisaje Relevante o Paisaje Singular. Escritas con mayúscula, esas denominaciones constituyen categorías institucionales de protección establecidas en convenciones y acuerdos internacionales o en leyes de conservación de la naturaleza o del patrimonio histórico-cultural, que particularizan y limitan el sentido holístico e integrador del paisaje. Algunas de ellas, como el Paisaje Cultural de la Convención de Patrimonio Mundial o el Paisaje Protegido de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN), no incluyen la fundamental dimensión perceptiva del paisaje y sólo se refieren a determinados paisajes de alto valor como objeto preferente de protección y tutela.

Para el CEP y para LALI cualquier territorio, cada espacio/tiempo, se manifiesta en un paisaje, se percibe y se vive paisajísticamente. Así, todos los paisajes resultan de interés y son importantes. Todos merecen atención y gobierno. Éste es el mensaje más renovador del Convenio y su compromiso mayor, como ya hemos destacado en otros escritos. Por eso la política paisajística que se plantea no es meramente reactiva o protectora de lo notable. Es sobre todo proactiva, dirigida a todos los paisajes, a los sobresalientes y a los “ordinarios”, a los cotidianos y a los visitados, a la calidad del entorno vital de las personas. Proteger, pero también gestionar, regenerar, crear y activar los paisajes, atendiendo a su tipología, carácter y valores, son las vías de acción pública del CEP y las que, en parecidos términos, señala el proyecto de Convenio Latinoamericano del Paisaje de LALI.

En relación con todo lo expuesto y con el contenido de este interesante libro, ¿qué sentido tiene entonces hablar de paisajes patrimoniales, sin atribuir esa denominación a una figura o a una categoría de protección de determinados paisajes institucionalmente establecida? El CEP reconoce que el paisaje es un “componente fundamental del patrimonio natural y cultural europeo, que contribuye al bienestar de los seres humanos y a la consolidación de la identidad europea”. En esa

misma línea se manifiesta la propuesta del Convenio Latinoamericano del Paisaje de LALI, para el que “el paisaje es un agente fundamental en la preservación de la calidad y estilo de vida y en el sentido de pertenencia e identidad”.

La dimensión patrimonial del paisaje nace, ciertamente, de la historia, de los saberes, del trabajo y las representaciones que el carácter del paisaje transmite para su lectura comprensiva. Pero junto a la herencia y a la biografía que cada paisaje cuenta, su renovado sentido patrimonial se fundamenta también en la percepción multisensorial, en la apropiación individual y colectiva a través de los sentidos del espacio/tiempo, muy ligada a la noción de conciencia y de acción colectiva sobre un bien común que se patrimonializa. Como ha escrito Josefina Gómez Mendoza, el patrimonio paisajístico debe ser sustituido –desde esta perspectiva renovada del paisaje y del patrimonio– por paisajes que se convierten en patrimonio porque son percibidos, vividos, caracterizados y transformados por las poblaciones. Ese proceso de patrimonialización genera empoderamiento de las comunidades locales sobre sus paisajes y, al mismo tiempo, como señala Mariano Castellanos, en determinados casos, cultura cívica que puede llegar a proyectarse en alguna forma de protección jurídica.

Es justamente en este punto en el que tiene lugar el encuentro y las sinergias entre el renovado sentido del patrimonio y el paisaje. Junto a la significativa ampliación de asuntos y escalas patrimoniales (incluyendo por supuesto lo inmaterial), la apertura conceptual y estratégica del patrimonio se produce también como consecuencia de la dimensión democrática que va impregnando los procesos de patrimonialización y que la Convención de Faro (Consejo de Europa, 2005) asume y promueve. En el proceso de asignación de valores y de su posible reconocimiento institucional se está avanzando, como hemos escrito en otro lugar, desde una “patrimonialización autoritaria” como ejercicio del poder, en la línea planteada por el antropólogo Llorenç Prats, hacia una patrimonialización participativa e implicada, lo que Kate Clark y Paul Drury sintetizaron hace años en la gráfica expresión “del monumento al ciudadano”. La concepción cada vez más extensa y abierta del patrimonio se interpretaría así como una forma de progreso

de la democracia y de implicación de las comunidades, reconociéndose de ese modo la importancia de lo local y de lo “ordinario”, de la caracterización frente a la catalogación (en lo metodológico) y el papel de los grupos de no especialistas fuertemente implicados en sus territorios, frente al protagonismo casi exclusivo de técnicos y expertos en las iniciativas institucionales de selección patrimonial.

La ampliación de los hechos patrimoniales y la apertura democrática de los procesos de patrimonialización fragua, como decíamos, la fuerte solidaridad que vincula hoy los conceptos de patrimonio y de paisaje. Patrimonio y paisaje son por eso, en feliz expresión de Graham Fairclough, “conceptos unificadores”: integran aspectos del mundo hasta ahora separados para construir un todo más sólido entre naturaleza y acción humana en el tiempo próximo y lejano. Ambos se sitúan en la interfaz de la percepción del mundo por las personas y el mundo mismo. El CEP concibe el paisaje como la percepción del carácter del territorio y sitúa las aspiraciones sociales en el núcleo de las políticas paisajísticas. La Convención de Faro, por su parte, democratiza el patrimonio como un derecho a través de la participación pública, ofrece nuevos modos de pensar el patrimonio y lo define por vez primera en un tratado internacional como “un conjunto de *recursos* –no de bienes– heredados del pasado, que las personas consideran, más allá de la propiedad de los bienes, como reflejo y expresión de sus valores, creencias, saberes y tradiciones en continua evolución”.

Dicho esto, todos los paisajes son patrimoniales, como lo son culturales, en la medida en que todos –o al menos los habitados– contienen valores culturales e identitarios y son potencialmente patrimonializables. Ahora bien, a mi modesto entender, cuando hablamos de paisajes patrimoniales –como se hace con profundidad y desde distintas miradas en este valioso libro– estamos pensando, más que en un tipo de paisaje diferenciado, sobre todo, en un proceso y en el compromiso con un proyecto de apropiación social del paisaje por la comunidad. Ese proceso de patrimonialización es el gran reto de los paisajes, de los notables y de los cotidianos, de los que podrán ser objeto de reconocimiento y tutela específica como Paisajes Culturales, Paisajes Protegidos o Paisajes Bioculturales, pero también y sobre todo de los

paisajes vividos día a día en nuestras ciudades, en las periferias urbanas o en los territorios de las comunidades rurales.

El compromiso con la gestión sostenible del paisaje plantea por ello un gran reto de gobernanza. Como dijimos hace algún tiempo, junto a la coordinación y la cooperación de las administraciones públicas, la política de paisaje debe reforzar la participación e implicación ciudadanas en un ejercicio auténtico de patrimonialización. Además de un buen conocimiento de los paisajes y de instrumentos de intervención bien formulados, se necesitan comunidades y redes de ciudadanos, de instituciones, de académicos y de técnicos comprometidos con los valores del paisaje, capaces de mantener el impulso de la agenda paisajística en un ejercicio profundo de democracia y de cultura del territorio. Es necesario proseguir, con las comunidades locales, ese camino de generación de conocimiento riguroso y de proyecto paisajístico territorial desde la academia, la actividad profesional y la implicación en redes y plataformas ciudadanas por la protección, gestión, mejora y disfrute público del paisaje como bien común. Las miradas de la filosofía, la estética, las artes plásticas, la fotografía, el cine o la arquitectura que se recogen en este libro tienen mucho que aportar –como se verá tras su lectura– a los paisajes patrimoniales, a la patrimonialización de los paisajes.

Rafael Mata Olmo
Madrid, 16 de junio de 2023

Introducción

El paisaje es una experiencia de contemplación, emoción y reflexión, al mismo tiempo es el resultado del trabajo de los hombres y las mujeres en el espacio geográfico. Es una consecuencia cultural, porque la naturaleza de ésta se constituye por una revelación en el universo de las formas, al ser concebida, vivida y modelada por las sociedades dentro de un proceso de transformación permanente. Se trata de un dispositivo de convergencia de la percepción, los sentimientos y las representaciones, en el que se construye la gran narrativa humana, desde los orígenes. Por otra parte, es importante subrayar que todo el patrimonio contenido en el paisaje está creando una memoria capaz de llevarnos por nuevas vías de conocimiento, sólo se deben de interpretar el lenguaje que está expresado en el territorio y sus bienes materiales e inmateriales.

El paisaje es un amplio campo repleto de lugares por inventar, porque tiene un componente onírico vinculado directamente a la imaginación. La luz es la primera manifestación del paisaje en el intercambio entre el sujeto y la naturaleza, y se convierte en una experiencia estética en el momento en que impacta a los sentidos. La percepción permite un desdoblamiento, abre nuestras mentes a las imágenes reales y simbólicas en el tiempo y el espacio y devela horizontes más amplios y profundos. No sólo se trata de un proceso subjetivo, sino que es una condición intuitiva en el mundo objetivo, ya que no recibimos la información de nuestro entorno pasivamente: somos los constructores de las formas y su belleza deriva de la fusión de la vida de las cosas con nuestra creatividad.

Emmanuel Kant decía que independientemente de la belleza de la naturaleza, la experiencia estética no está en el juicio o entendimiento

sino en la sensación y el sentimiento que nos suscita una representación, sin importar sus orígenes objetivos, y que el hallazgo de la belleza nos prepara para amar cualquier cosa, aún la naturaleza, sin interés. Es decir, nuestra percepción siempre modifica la conciencia y la sensibilidad según las complejas relaciones del gusto. Aun así, somos los protagonistas de la recepción y apreciación estética, incluso si nos encontramos en medio de un cerrado bosque. Esto tiene que ver con los orígenes de nuestra cultura que ve a los paisajes desde la memoria de nuestros sentidos, junto a las influencias ligadas a la filosofía y el arte. La visión de lo bello en el paisaje nos ha fascinado desde siempre.

Pensar en la estética del paisaje es, entonces, dilucidar sobre lo sublime de la vida, el pensamiento y la creación artística. En el marco de estos indicadores se encuentra la percepción y la imaginación como una amalgama del goce, pero también de la angustia o el miedo. El significado del paisaje en el ámbito estético es comprender la función del gusto en la historia, que se organiza en el terreno de la sensibilidad y en la reflexión sobre las complejas manifestaciones de la naturaleza humana. Esto se convierte en un instrumento para captar y transmitir lo invisible en el paisaje y crear nuevas significaciones en el campo de estudio sobre el paisaje patrimonial.

En la percepción del paisaje como el mecanismo básico en la experiencia estética, se encuentra la belleza y lo convierte en arte, no como un hecho natural o espontáneo, sino como acto intencional que produce un desvelamiento del objeto simultáneamente con una proyección del sujeto. En realidad, son los sentidos los que materializan la existencia última como una obra de arte, dentro de una dinámica de intercambio entre interioridad y exterioridad, incorporación e introyección del ser en una atmósfera determinada. Georg Simmel utiliza el término atmósfera, *stimmung*, para definir el medio en el que se desempeña el papel de la percepción del paisaje en la psique humana. Para este filósofo, el paisaje es un ejercicio de toma de conciencia a partir de la acción de mirar el entorno, el cual genera un espacio cognitivo que va más allá de lo que se observa.

En este sentido, podemos decir que la percepción del paisaje es una construcción mental ostensible y al mismo tiempo un acto sublime;

entendido esto como la dificultad de representar las ideas en su totalidad o plenitud, a veces imposible de expresarse en imágenes o palabras. Como si lo sublime se acercara más a la idea de vacío o de silencio, de lo inabarcable, lo inmensurable, dentro de una arena de tensión entre el deseo y la ausencia. Asimismo, este vacío o ausencia se puede traducir en una serie de ideas capaz de urdir y tramar la multiplicidad de emociones, sensaciones y valores en un “todo” que podría entenderse como una “unidad”, pero con la posibilidad de sobrepasar todo patrón de medida de los sentidos.

Entonces, en el ejercicio de delimitar el paisaje para después aprehenderlo se haya el proceso creativo, que a lo largo de la historia de la humanidad se ha desarrollado y ha formado parte de las tantas maneras de adaptarnos al medio, al tiempo que lo interpretamos. Y es precisamente en este punto en el que se centra este libro: en las distintas posibilidades de imaginarlo y representarlo. En este volumen se compendia una serie de trabajos en los que se hace una reflexión profunda sobre el pensamiento y la creación de los paisajes patrimoniales desde diversas miradas disciplinares y enfoques epistemológicos, que disciernen sobre la filosofía, la estética y el arte en los paisajes y los paisajes en el arte.

*

Esta compilación de 23 capítulos es el resultado de la 8ª *Jornada Internacional de Paisajes Patrimoniales: filosofía estética y arte*, llevada a cabo en el mes de marzo de 2022, en la Casa de las Culturas Contemporáneas del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” (ICSYH), de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Dicha actividad estuvo organizada por la Red Mexicana de Estudios sobre Paisajes Patrimoniales (REMEPP), el Departamento de Investigaciones Históricas del Movimiento Obrero (DIHMO) de la Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado (VIEP-BUAP) y por el posgrado en Estudios Socioterritoriales (ICSYH-BUAP).

La jornada tuvo como objetivo general la presentación de trabajos tanto teóricos como experimentales sobre los paisajes patrimoniales;

metodologías, avances y resultados de investigación, además de reflexiones filosóficas sobre la estética y el arte en el paisaje. Como objetivo particular se planteó exponer, argumentar y debatir, desde diversas perspectivas, temas relacionados con las artes plásticas, el cine, la fotografía, la literatura, la arquitectura y el urbanismo. Los y las participantes, investigadores e investigadoras, compartieron experiencias y conocimientos sobre cómo las expresiones artísticas modifican los paisajes y cómo los paisajes influyen en el arte. Asimismo sobre las propiedades, las causas y los efectos de las cosas del ser humano y su entorno.

El libro está dividido en cuatro grandes apartados: el primero se titula “Lo teórico, lo filosófico y lo literario”. En el conjunto encontramos una reflexión sobre los conceptos y las ideas sobre la naturaleza, lo estético, lo ecoestético, la decolonialidad en la percepción del paisaje; además sobre la ciudad y los jardines históricos pensados desde la literatura. El objetivo del apartado es comprender al paisaje patrimonial y la trascendencia de la contemplación, y la sustancia del mundo real. De lo que se trata en este bloque con cinco capítulos es de abrir el espacio para debatir sobre la posibilidad de crear nuevos enfoques desde distintas narrativas, como una estructura que contiene símbolos y significados organizados en espacios diferentes, donde se sitúan personajes, lugares y el intercambio dialógico en el marco de estudio sobre el paisaje patrimonial.

El primer trabajo es el de Rana P. B. Singh y Olimpia Niglio, una colaboración en lengua inglesa que plantea que la expresión “paisaje cultural” es el reflejo de los atributos asociados a la sensibilidad del ser humano (búsqueda profunda) y la sublimidad de la naturaleza (espíritu inherente) a lo largo del tiempo, que pasa por el camino de mantener la existencia-continuidad-transformación y transferibilidad, es decir, las Interfaces Naturaleza-Cultura. Asimismo, abordan la idea de “totalidad” (cosmicalidad) que se transforma en “santidad” (sacralidad) evolucionada y representada con la ecología sagrada y visualizada a través de los marcos cosmológicos de los paisajes sagrados en el ámbito cultural asiático. El capítulo de Iván Pujol Martínez también presenta un concepto innovador que nos permite entender los

procesos de apropiación del territorio o la territorialización desde la mirada eco-estética. Lo que expone el autor son sólo algunos avances de un trabajo de investigación en curso, cuyo objetivo es entender el Centro Histórico de Puebla desde esa perspectiva, dentro de un marco interpretativo, fenomenológico y hermenéutico, que da como resultado un sistema complejo de interacciones entre lo estético, lo territorial y lo ecológico.

Por otro lado, María Eugenia Ochoa, Virginia Cabrera, Varinia López y Mónica Olvera establecen en su trabajo de investigación una experiencia con un objetivo claro: presentar un análisis del paisaje del agua desde la filosofía de la estética decolonial, como un proceso, una aproximación y los mecanismos de reapropiación social de este elemento, expresados en los imaginarios del agua (mapas mentales), proyectados a través de dibujos elaborados por habitantes de distintas edades en algunas juntas auxiliares y colonias urbanas del municipio de Puebla.

En el ámbito literario y asentado en el territorio, Alfonso Martínez Sánchez y María de los Ángeles Barreto Rentería abordan el tema del jardín inglés y sus formas de expresión, que han influido en la creación de un estilo de jardinería extendida en todo el mundo. Se refieren al jardín romántico desde donde realizan un análisis de dos cuentos de Edgar Allan Poe, escritos en el siglo XIX, que abordan de manera peculiar las características del jardín paisajista, como un estilo dirigido a recuperar los valores de la naturaleza, como una de las más altas expresiones del arte.

Finalmente, en una fusión entre literatura y cine, Nicolás Amoroso Boelcke trata el paisaje estético, cuyo tema central es la belleza de “una de las ciudades más extraordinarias que el hombre fue capaz de construir”: Venecia (Italia), apunta el autor. Aunque también plantea que su destrucción se ha dado mediante la mentira, que tiene como objetivo lograr beneficios económicos. Plantea dos visiones: la de Thomas Mann y la de Luchino Visconti, su recreador. Para el primero, la muerte envuelve a la ciudad y, para el segundo, es la muerte del ser envuelta en esa ciudad. Al mismo tiempo, el autor de esta contribución pone en tela de juicio lo que realmente se esconde: la mentira, que al igual que

durante la pandemia que sufrimos y que hoy vemos las secuelas, se robusteció como un sistema a nivel mundial.

*

En el segundo apartado, que se ha titulado “Arte y paisaje”, encontramos seis trabajos, relacionados con el paisaje en la pintura, los movimientos artísticos, la memoria a través de la pintura, metodologías de registro del paisaje y de conservación de arte rupestre. La idea central de este apartado es la reflexión sobre cómo se ha construido el paisaje a través de los colores, las texturas, las formas, los volúmenes y las atmósferas representadas, lo que nos permitirá comprender cuáles son las formas en que se ha conceptualizado e interpretado el paisaje en la historia de México. En esta línea, el capítulo de Martín Checa-Artasu presenta una aproximación sobre el desarrollo de la pintura del paisaje en México a lo largo del siglo xx y, al mismo tiempo, un acercamiento a artistas que han usado al paisaje como elemento fundamental de su obra. La contribución de este trabajo es un recuento nominativo que se convierte en una voz de alerta sobre la necesidad de analizar con más detalle la inmensa riqueza que tiene la pintura del paisaje desarrollada en este país y la calidad de muchos de esos artistas.

En un sentido similar, Amaya Larrucea Garritz describe las características culturales y artísticas en las que se inauguró la Escuela de Pintura al Aire Libre, un movimiento cuya producción tuvo un papel determinante en la construcción del paisaje mexicano en el arte. La autora identifica en este capítulo los conceptos y los sentimientos que forjaron el paisaje rural de la Revolución mexicana. Por un lado, se muestran las características de su construcción ideológica y, por otro, el imaginario paisajístico que se crea y que apuntala la creación de la nación postrevolucionaria. En este contexto histórico se formaron grandes artistas, como Fernando Castellanos Centurión (1937), a quien su hijo, Mariano Castellanos Arenas, entrevista en el invierno de 2021, a sus 70 años de trayectoria. En dicha conversación, nos narra a través de sus pinturas y sus relatos la vida cotidiana de la ciudad de Puebla, los escenarios urbanos y los actores. En este capítulo se

plantea la idea del paisaje de la memoria, ya que a través de las crónicas pictóricas del artista discurre la cultura popular que le ha dado sentido y carácter a lo que hoy es considerado el Centro Histórico de la ciudad de Puebla.

A propósito de los centros históricos, también se aborda el arte en la ciudad en la contribución de Analí Medrano Zetina, Blanca Margarita Gallegos Navarrete y Diana Karina Meneses Ocañaque, quienes realizan un análisis sobre la Plaza Tlaxcoaque, ubicada en el extremo sur del perímetro “A” del Centro Histórico de la Ciudad de México (CDMX), la cual a lo largo de la historia ha sufrido serias transformaciones –desde el virreinato hasta la actualidad–, en detrimento del tejido social. En 2018, el gobierno de la CDMX se planteó la idea del “arte útil” y promovió la creación de un gran mural sobre el edificio de la Dirección General de la Calidad del Aire, realizado por los autores. El análisis se enfoca en la implementación del arte urbano en el paisaje y plantean que estas intervenciones son una variable de cambio y un descubridor de nuevos significados que permite generar identidad.

En la misma línea del arte pictórico, pero ahora su consideración como herramienta metodológica, por una parte, y una técnica de conservación, por otra, se encuentran dos trabajos: el de Víctor Hugo Aboytes y Miriam Roldán González y el de Ignacio Moreno Nava, Juan Rodrigo Esparza López y José Martínez Reyes. En el primero se expone una experiencia que tiene como propósito complementar o acompañar documentos académicos y de divulgación con material gráfico, con una técnica de dibujo que debe difundirse ya que se trata del fomento al conocimiento del arte del paisaje y el patrimonio, así como de su conservación. El segundo trabajo versa sobre el registro de lo que los autores denominan Manifestaciones Gráfico-Rupestres, para que con el uso de la tecnología y técnicas no invasivas se pueda proteger este tipo de arte. Cabe aclarar que este capítulo se ha colocado en este apartado ya que, si bien se plantea el uso de dispositivos tecnológicos, se analizan y registran tres sitios que presentan estrecha relación con el paisaje. El objetivo es que con la información se pueda conocer más acerca de la observación astronómica, la delimitación de espacios, la presencia de agua y entender el entorno.

*

En el tercer apartado, “El paisaje en la fotografía y el cine”, se han incluido seis aportaciones que tratan sobre la representación del espacio, la memoria, el turismo y la evaluación de la calidad del paisaje, así como el imaginario y la ideología en los discursos cinematográficos. Es decir, en este apartado encontramos reflexiones sobre la imagen como protagonista y escenario que envuelve la trama en territorios determinados. Aquí se aborda la imagen del paisaje mediatizado, de lo real, lo vivido, lo proyectado y lo percibido, situación que impacta en los sentidos, las emociones y los valores como una parte de la experiencia estética. En el primer trabajo, Ramona Isabel Pérez Bertruy trata a la fotografía como un documento para la investigación histórica de un paisaje cultural: el jardín del Zócalo de la Ciudad de México. La autora estudia y constata la evolución en el tiempo del paisaje del Zócalo y su contexto urbano en el tiempo, mediante el uso de una metodología para leer estos documentos, además del apoyo de referencias textuales.

Yazmín Paola Íñiguez Ayón, Leonardo Ayala Rodríguez y Noemí del Carmen Ramos Escobar también se considera a la fotografía como fuente para la investigación. Afirman que para poder entender parte de la realidad del paisaje es necesario desarrollar métodos de evaluación visual y problematizar la calidad intrínseca del paisaje a través de la imagen. También Patricia Carrasco Urrutia se refiere a la fotografía pero, en el caso de su contribución, propone como núcleo articulador el uso de una sola fotografía, en combinación con memorias orales en diferentes zonas fronterizas de la región de Aysén (Chile), más concretamente la zona del Baker, en la cordillera de Los Andes. En este mismo sentido, Kelly Hernández Aguilar y Perú Sunyer Martín realizan un análisis de las imágenes de las portadas de la revista *México Desconocido*, entre 1976 y 2012, y revelan que esta publicación es un referente para viajeros mexicanos y extranjeros que ha servido como guía en la planeación de viajes, rutas y bitácoras desde hace más de 45 años y, al mismo tiempo, ha formado parte de las políticas públicas del turismo, ya que se proyecta la imagen que México pretende divulgar.

En relación con el cine, en este apartado se encuentran dos trabajos: el primero es el de Olivia Fragoso Susunaga quien también realiza un análisis de la película *Muerte en Venecia*, dirigida por Luchino Visconti, y pone a debate el discurso de la modernidad. La autora aclara que, a diferencia de lo que se pensaba en la antigüedad, la belleza la coloca como elemento deseable vinculado a la idea de juventud y potencial creativo, y el elemento discursivo como factor crítico hacia la propuesta que el director de la cinta maneja en su obra. Al final del apartado se aborda otra obra cinematográfica, en este caso la película *Roma*, de Alejandro Cuarón. José Antonio García Ayala y Manuel López Pliego son los mismos autores de este exhaustivo análisis sobre el espacio geográfico en el cine, desde donde plantean cómo los paisajes patrimoniales son elemento activo en la construcción del paisaje visual cinematográfico. Establecen un diálogo entre lugar e imagen y reconstruyen la memoria poética a partir del diseño de producción, donde la experiencia estética es fundamental.

*

El cuarto y último apartado, denominado “Arquitectura, ciudad y paisaje”, contiene seis textos y en él se reflexiona sobre la idea de que existen obras arquitectónicas que van más allá de lo meramente funcional. Es decir, construcciones creadas como espacios únicos que expresan características propias de una obra de arte. Se discute sobre la arquitectura, el territorio y el espacio como el elemento estético y se plantea que los parques, edificios públicos, educativos, civiles o industriales son elementos que le dan carácter al paisaje, los cuales en muchos casos se han considerado bienes culturales del patrimonio edificado.

En el primer trabajo, a 24 años de la Declaratoria de la Ciudad Universitaria de Caracas como Patrimonio de la Humanidad por parte de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), Astrid Helena Petzold Rodríguez nos dice que ésta es una de las obras más importantes que manifiestan la evolución completa del pensamiento arquitectónico del maestro Carlos Raúl Villanueva, constructor del campus, poniendo en evidencia que él no

buscaba la disolución del edificio en el paisaje, sino al contrario, trataba de reafirmar a ambos (paisajes y construcción) a través de la presencia imperiosa de cada una de estas naturalezas. Por otro lado, Luis Alberto Domínguez Aguilar, en una vertiente hacia la idea de ciudad, argumenta en su trabajo que en el análisis de la percepción del paisaje urbano, como el de la Ciudad de México, con una población tan diversa y extensa, se puede observar cómo el patrimonio cultural, como un constructo social, incide directamente en la noción del ciudadano con sus elementos, sobre todo si se considera al Bosque de Chapultepec como un paisaje patrimonial.

En esta misma reflexión sobre la importancia de los espacios naturales públicos y lugares históricos de gran significado, Carlos Arredondo León analiza el paisaje urbano de la ciudad de Jiquilpan, más específicamente los terrenos que el ex presidente de México Lázaro Cárdenas del Río adquirió en su ciudad natal para crear la alameda en Jiquilpan de Juárez. El objetivo de este proyecto gubernamental tuvo un corte urbano con dos metas: la creación de la alameda, hoy Bosque Cuauhtémoc, y la creación de una reserva forestal denominada Parque Juárez, espacio que estimula la interacción socio-cultural, dice el autor. Otro proyecto gubernamental que está en marcha es el Tren Maya, que Daniel Jesús Reyes Magaña y Karla María Hinojosa de la Garza estudian ante la situación que impera en los paisajes mayas contemporáneos y sus caracterizaciones urbanas frente a este proyecto, ubicado en el sureste mexicano. Desde una perspectiva crítica, plantean que no sólo se han intensificado las modificaciones de los paisajes de la Península de Yucatán, sino que hay discursos gubernamentales que prometen bienestar socioeconómico en las localidades.

Para terminar este recorrido por el presente libro en este apartado se encuentran dos trabajos que se refieren al paisaje industrial: uno es el de Francisco Mustieles Granell y Carmela Gilarranz Runge en el que analizan el caso de la producción petrolera en Venezuela a lo largo de la primera mitad del siglo xx. Lo central es la investigación documental histórica y cualitativa que les permite detectar y relacionar los grandes impactos urbanos y territoriales asociados concretamente a las actividades de producción, refinación, petroquímica,

comercialización y administración que en ese periodo transformaron el territorio. El último texto es el de Sinhúe Lucas Landgrave, que trata sobre los asentamientos industriales ubicados en la cuenca media, alta y baja del río Magdalena, al sur-poniente de la Ciudad de México, y evidencia el delicado estado de conservación en el que se encuentran. Por ello, el autor de este trabajo desarrolla una propuesta de reúso y revalorización de estos paisajes patrimoniales presentes en la contemporaneidad.

Finalmente, el libro que tiene en sus manos es una aportación a la investigación teórica y aplicada sobre el patrimonio cultural y el paisaje porque llena un vacío en estos campos, al mostrar de manera clara la relación del ser humano con el territorio en diferentes espacios, escalas y lugares. Son ejemplos epistemológicos que, sin importar cuál sea el estudio de caso, se convierten en modelos metodológicos que se pueden replicar en otras latitudes desde diferentes disciplinas. La filosofía, la estética y el arte en el paisaje patrimonial es una oportunidad para reflexionar sobre el pasado e imaginar la posibilidad de que somos capaces de moldear nuestro futuro. Sólo queda agradecer a los autores y autoras de cada uno de los trabajos que componen esta edición, al Dr. Sergio Miguel Cedillo Fernández, rector de la Universidad de la Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo, a los miembros de la Red Mexicana de Estudios sobre Paisajes Patrimoniales y, sobre todo, al equipo del Departamento de Investigaciones Históricas del Movimiento Obrero, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, ya que sin su apoyo este trabajo no hubiera sido posible.

Mariano Castellanos Arenas
Puebla, 10 de julio de 2023

**LO TEÓRICO,
LO FILOSÓFICO Y LO LITERARIO**

Culture-Nature Interfaces, Sacred Landscape, and Heritage: An Appraisal from Asia

Rana P. B. Singh
Olimpia Niglio

Cultural Landscapes: The Perspectives

The concept of “multifunctionality” of a cultural landscape can help envision landscapes that cross urban-rural divides in a sustainable and integrated way and characterized by wholeness and ecospirituality that developed in the cultural history of landscapes. That is how the idea of “wholeness” (*cosmality*) is transformed into “holiness” (*sacrality*) –evolved and represented with sacred ecology and visualized through the cosmic frames of sacredscapes, more commonly in the Asia-Pacific region–. In the era of cybernetics, it has become a global concern to understand and re-revealed the grounds of shared wisdom among various cultures. Yet, despite all the changes, the inherent roots and instinct spirits still lie in their roots.

Virtually all landscapes have cultural associations because they have been affected in some way by human action or perception. The phrase “cultural landscape” does not mean a special type of landscape; instead, it reflects upon a way of seeing landscapes and associated attributes that emphasize the interaction between humanized Culture and sublime Nature and, over time, passing on the pathway of maintaining

existence-continuity-transformation and transferability –thus converges the cosmic whole–. The landscape's natural condition with a primordial instinct is the datum line from which changes are measured. Resultantly, the cultural landscape shows influences worked on people by their institutions, taboos, design preferences, built-up architecture, and system and spatial order, assemblages of cultural features that comprise their place identity, and which support and embrace their civilizations. That is how the cultural landscape is conceived as an integral part of ecological cosmology.

The German geographer Otto Schlüter (1872-1959) is credited with having first formally used “cultural landscape” as an academic term in the early twentieth century (Martin, 2005: 175). In 1906, Schlüter argued that defining geography as a *Landschaftskunde* (landscape science) would give geography a logical subject matter shared by no other discipline (Elkins, 1989: 27). He explained two forms of landscape, i.e., the *Urlandschaft* (translated as original landscape) or landscape that existed before significant human-induced changes, and the *Kulturlandschaft* (translated as cultural landscape), a landscape created by human imprint and reciprocity. The term “cultural landscape” has been a fundamental concept in geography and was formally defined as “landscape modified by human activity” by the German geographer Friedrich Ratzel (1844-1904) in the 1890s (Jones, 2003: 33).

Since Schlüter's first formal use of the term and Sauer's influential promotion of the idea, the concept of “cultural landscapes” has been used, applied, debated, developed and refined within academia. In 1992, the UNESCO World Heritage Committee was elected to convene a meeting of the “specialists” to advise and redraft the Committee's Operational Guidelines to include “cultural landscapes” as an option for heritage listing properties that were neither purely natural nor purely cultural in form (i.e., “mixed” heritage) (cf. Fowler, 2003).

Carl O. Sauer (1889-1975), a human geographer, was probably the most influential in promoting and developing the idea of “cultural landscapes” and was honored to be its progenitor (for a critique, see Mitchell, 2000: 27-28). Sauer was determined to stress the agency of culture as a force in shaping the visible features of the Earth's

surface in delimited areas. Within his definition, the physical environment retains a central significance as the medium with and through which human cultures act (Sauer, 1925/1963). The classic definition of “cultural landscape” is given by Carl Sauer (1925/1963: 343; see the Figure 1):

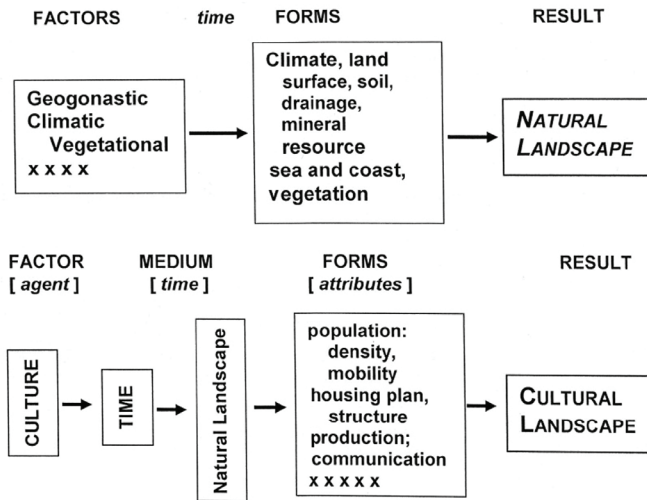
The cultural landscape is fashioned from a natural landscape by a cultural group. Culture is the agent, the natural area is the medium, and the cultural landscape the result. Under the influence of a given culture, itself changing through time, the landscape undergoes development, passing through phases, and probably reaching ultimately the end of its cycle of development. With the introduction of a different –that is, alien– culture, a rejuvenation of the cultural landscape sets in, or a new landscape is superimposed on remnants of an older one.

Several aspects of this frequently quoted passage are worth examining, for they reflect not only the intellectual context in which Sauer was working and his scholarly concerns but also theoretical issues that have remained critical to discussions of cultural landscape to the present, especially in the context of habitat systems –rural, urban, and peri-urban–. Of course,

all these connotations of cultural landscapes are rooted in the definitions of Ratzel (1895-1896) and Sauer (1925), with further elaborations and extensions (e.g., the associative cultural landscapes in the World Heritage Convention). However, the degree of human modification or “fashioning” beyond which a natural landscape should be regarded as a cultural landscape is subjective, and has been a point of debate and a source of confusion (Wu, 2011: 310).

Sauer’s definition is grounded in a neat distinction between Nature and Culture, reflected in the structure of his schematic diagram, which a few cultural geographers would be willing to uphold or defend today. Not only is there a broad acceptance that the *tabula rasa* of “Natural landscape” upon which “Culture” inscribes itself has probably never

Figure 1. Natural landscape and Cultural landscape



Source: after Carl Sauer, 1925/1963: 343, 347.

existed, since its own features are subject to constant change through geophysical, climatic, hydrological and other processes of change, but “Nature” itself and the boundaries which separate it from the human are culturally contrived in radically different ways by different groups in different historical contexts (Cronon, 1995). Thus, Culture and Nature are best regarded as reciprocated and counter-interactive co-productions, currently called Culture-Nature Interfaces (CNI). All landscapes are thus equally “Natural landscapes” and also “Cultural landscapes” –according to the contexts of questions and the processes chosen to examine with understanding evolution and existence–. This is the basic notion in landscape ecology. Furthermore, this notion implies that Culture and Nature are not mutually exclusive and that culturescapes do not have to be entirely human-created. Instead, they represent reciprocity at several levels, in different degrees, through various perceptions and expositions, by creating many images of distinctions and variety. This further promotes landscape heterogeneity (cf. Wu, 2006; Wu, 2011).

Difference or distinctiveness is not deficiency; so-to-say diversity is not divergence. Interaction, reciprocity and symbiosis between natural sciences and humanities, designed to synthesize and integrate diverse perspectives, are crucial for deeper understanding. That is how landscape ecology (or architecture) can gain much from transdisciplinary collaborations with social sciences like cultural geography/ anthropology and design sciences such as landscape architecture and engineering. A stronger emphasis on the cultural dimension will make landscape ecology even more relevant to sustainability (Wu, 2010: 1149).

Sacred Places: Culture-Nature Interfaces

Among the attributes of sacred geography, “space” serves as the contextual envelope in which all other processes take a turn. Consideration of “space” together with “landscape” in social and cultural theory and geography has taken a serious concern by the spatial turn and post-modernistic thoughts since the 1980s. Also, spatial sense has opened a fresh insight into understanding sacrality and religious notions. Sacred cartography and sacred geometry together provided spatial vision to sacred geography (cf. Knott, 2005: 11-20). As many theorists thought, the “spatial” is a social construct; nevertheless, it is also a spiritual, visual, contextual and emotional notion that human beings inherently possess. It may also be projected metaphorically, metaphysically, mystically and altogether what in Greek thought is called *cosmos*.

In the prime conception of sacred geography, it is believed that divinities are also “born of the earth, of space, of the sea and of the starry sky; they are still alive among us. Among the inspiring ruins of the great temples, the sleeping gods are always ready to be revived” (cf. Richer, 1995: xx1). Three broad areas of research emphasized in the study of sacred geography, especially projecting sacred places, are: a) the ritual-spatial context of sacred places at various levels of social organizations –individual, family, society and cultural group– and in different contexts, ways, and expositions; b) the growth of meanings and feelings

attached to sacred places, taking history as a means to elucidate the sequences of their existence, continuity and maintenance, and future march, to be framed as “succession-sustenance-sustainability”; and c) a typology of sacred places in terms of contrasts, similarities and degrees and intensity of manifest and mystic powers, and hierarchically (cf. Singh, 2009: 236-237).

Lane (2001: 15) suggests four axioms associated with the character and layout of sacred places; they are instrumental in understanding the relationship between conscious human beings (Culture) and the sublime environment (Nature) –the frame of sacred landscapes–. These four phenomenological axioms are:

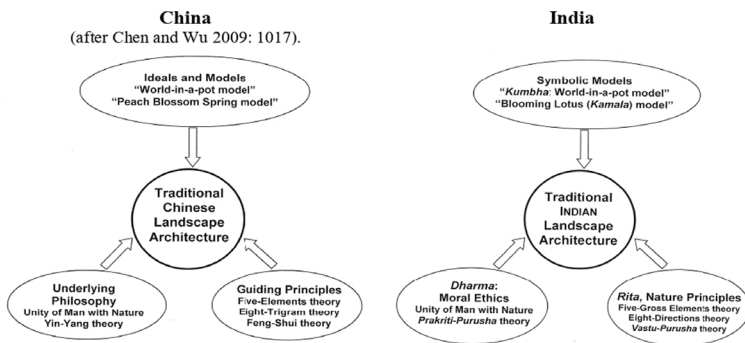
- a) Sacred place is not chosen; it chooses. It is a construction of the imagination that affirms the independence of the holy. God desires to reveal Himself only where He wills. It is perceived as a place quietly seeking a person out, whispering beyond all the previous efforts to locate and fix the places of power.
- b) Sacred place is an ordinary place, ritually made extraordinary. The *locum sacrum* is frequently found to be surprisingly unremarkable, esteemed a strong background for “place because of neither its sublime setting nor its consciousness”, as Swan (1991: 9-10) reported in the context of functional importance in the life of the community. Instead, it becomes sacred because of certain ritual acts performed there, setting it apart as unique.
- c) Sacred places can be trodden upon without being entered. Their recognition is existential, not ontologically discerned. Identifying a sacred place is thus intimately related to states of consciousness.
- d) The impulse of sacred place is both centripetal and centrifugal, local and universal. One is recurrently driven to a quest for centredness –a focus on the particular place of divine encounter– and then at other times driven out from that center with the awareness that God is never confined to a single location.

Since the first step of human evolution, the idea of the particularity of place, *mysterium tremendum*, has been part of the human environment.

Joseph Campbell (1974: 184) asserts that “the idea of a sacred place where the walls and laws of the temporary world may dissolve to reveal a wonder is apparently as old as the human race”. However, identifying a place as sacred is never essentially one of individual recognition; “in fact, the place is never ‘chosen’ by man, he merely discovers it” (Eliade, 1958: 369). In some way or another, the “spirit of a place” (*genius loci*) attracts and reveals to man; that is how he merely “finds” them but cannot make or select their positions.

The literary pieces of evidence show that the ancient Chinese philosophy of “unity of man with nature” and its associated design principles can provide valuable guidelines for the interchange and integration of Nature and Human beings that lead to the development of sustainable landscape architecture. Several regional and sub-cultural visions of Chinese rural cultural landscapes and their representative architectures appear. The three most common and basic frameworks include the “unity of man with nature” or “harmony between nature and man” philosophy, the “peach blossom spring” ideal, the “world-in-a-pot” model and Feng-shui theory, and their implications for developing a sustainable landscape architecture (Chen and Wu, 2008: 1015). This theme is consistent with the central tenet of Taoism, a celebrated Chinese philosophy developed by Lao Zi,

Figure 2. China and India: Philosophical and cultural foundations of the landscape architecture



Source: after Chen and Wu, 2009: 1017.

Figure 3. Village Hahoe, Korea, an example of *Pung-su*



Source: after Kim and Singh, 2023: 49.

which asserts that humans should harmonize with the rhythms of Nature. As a background assumption, harmonious coexistence between humanity and nature has been epitomized in the principles guiding Chinese landscape architecture since its origin. The Chinese philosophy and archetypal construct of man-nature interrelatedness are close to the Indian foundation, of course, with different ways of narrations (cf. Figure 2). The Indian thought goes back to at least the first millennium BCE, i.e., the Vedic period, and deals exhaustively about maintenance of order between Man and Nature through the principles of harmonious reciprocity and interrelatedness (*rita*). In both Chinese and Indian thoughts, “the pot model”, the “peach blooming”, moral imperatives, the “Five-Elements” (*pañcha-mahābhūtas*) and the “eight trigrams” (*aṣṭa dīka*), the “Feng-Shui” (*Vāstu-puruṣa*) are close to identical expositions.

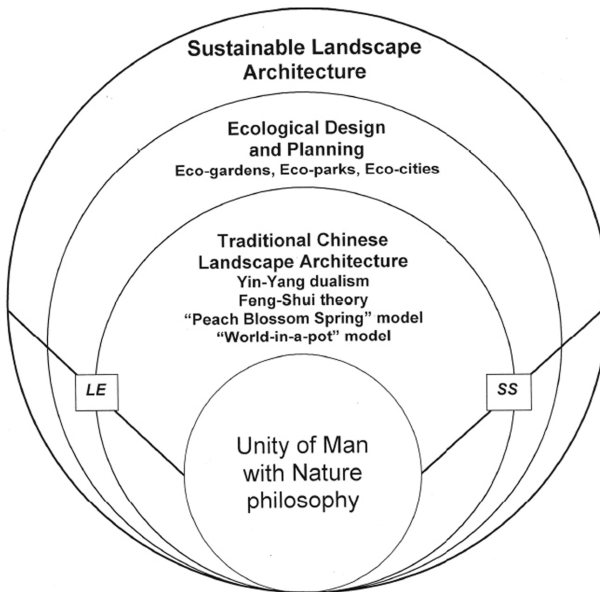
The Chinese “Five-Element doctrine” (*Feng-shui*), guided by the Yin-Yang principle, claims that the material world is composed of the five kinds of elements (metal, wood, water, fire and earth), all of which are related to each other by either a creating –being created relationship– or a control –being controlled– relationship. This structure is close to the Indian five gross elements (*pañcha-mahābhūtas*) doctrine that deals with combinations and ordering among the five elements (space, air, water, fire and earth). The Korean *Pung-su* (cf. Figure 3) is identical to Chinese *Feng-shui*, as both principles of landscapes refer to the breath of life (*prāṇa* in India, *kī* in Korea, *ch’i* in China) and are closely related to wind and water (cf. Kim and Singh, 2023: 45). Village Hahoe, Korea, is an example of *Pung-su*, where the river flows from the east, winds around the village, and then turns to the west, and mountains surround and bound the territory (Kim and Singh, 2023: 49).

These ideas have been explained in terms of *Eum* (Yin)-Yang and Five-Elements theory. The basic theory of *Pung-su* in Korea came from ancient China, but Koreans have modified it that befits their system. Village Hahoe in South Korea represents a unique example of *Pung-su*; this is enlisted in the UNESCO World Heritage properties (Figure 3). To understand the idea behind *Pung-su*, it is necessary to understand early Chinese philosophy, which says basically that all things and events of

the world are products of two elements, *Eum* (Yin) and Yang. Chou Tun-i (CE, 1017-1073), one of the founders of Neo-Confucianism, in his book, *An Explanation of the Diagram of the Great Ultimate* (*T'ai-Chi T'u-shuo*), summarized the doctrine of Yin-Yang and the Five Elements that “By the transformation of Yang and its union with Yin, the Five Agents of Water, Fire, Wood, Metal and Earth arise. When these five material forces (*ch'i* [*ki*]) are distributed in harmonious order, the four seasons run their course” (Kim, 2016: 29). And

When the reality of the Ultimate of Non-being and the essence of yin, yang and the Five Agents [of cosmic organism] come into mysterious union, integration ensues. *Ch'ien* (the Heaven) constitutes the male element, and *k'un* (the Earth) constitutes the female element. The interaction of these two material forces engenders and transforms myriad

Figure 4. A Conceptual framework for a sustainable Chinese Landscape Architecture (LA) and parallel of Sustainability Science (SS)



Source: after Chen and Wu, 2009: 9.

things. The myriad things produce and reproduce, resulting in an unending transformation (see Kim, 2016: 30).

To improve the contemporary situation and also to make it applicable to the whole of Asia and so to the whole world, Chen and Wu (2009: 9) have proposed a conceptual framework for a sustainable Chinese landscape architecture that is built on the philosophy of Unity of Man with Nature and Chinese landscape and architectural traditions, which also incorporates the principles and methods of landscape ecology (LE) and sustainability science (SS) (cf. Figure 4). It is felt that sustainable landscapes are more likely to be developed and maintained if the three pillars of sustainability, *viz.* environment, economy and society, are simultaneously considered. Musacchio (2009a and b) discussed six elements of landscape sustainability (or six E's): *environment, economy, equity, aesthetics, ethics and (human) experience* –all together to be taken as network and interlinkage in making cultural landscape sustainable and happy habitat–.

Interlinkage: Shared Vision-Culture-Nature interrelatedness and Sustainability

Broad and more popularly, three broad groups of qualities are used for evaluating landscapes: natural (ecologically valuable, geologically distinct, or known for rich flora and fauna), cultural (expression of human imprint or creative art forms) and aesthetic (panoramic view or landmarks). These are categorized and characterized by cultural acceptance and legal jurisdictions in different countries. In historical and national contexts, different meanings are also inscribed. In the above and historical contexts, three basic meanings to the understanding of cultural landscapes proposed by Arpin (1993: 553) include:

- a political meaning: to assume responsibility for the decisions.
- a cultural meaning: to save culture rootedness and sense of continuity.
- a didactic meaning: to promote citizen's participation.

These meanings are associated with deconstructing the cultural value of heritage into its parts, identifying the following six *value elements* (Throsby, 2009: 21):

aesthetic value: the visual beauty of the building, site and so on.

spiritual value: the significance of the asset in providing understanding or enlightenment, or in representing a particular religion or religious tradition.

social value: the role of the site in forming a cultural identity or a sense of connection with others.

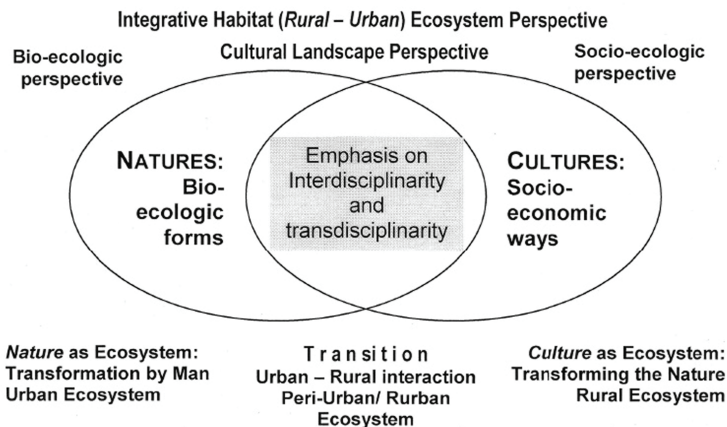
historical value: connections with the past.

symbolic value: objects or sites as repositories or conveyors of meaning.

authenticity value: the uniqueness of visiting “the real thing”.

Taking issues of maintenance of values, existence-and-continuity, structural transformation, appraising the vitality and overall sustainability for the future, and all the other resultant and auxiliary issues are relevant at different levels and varying degrees according to contextuality, regional personality and rational of demands. In the purview of the Chinese landscape and its ecological imperative, set theory is

Fig. 5. Habitat ecology and its significant characteristics



Source: modified after Wu, 2008b: 44.

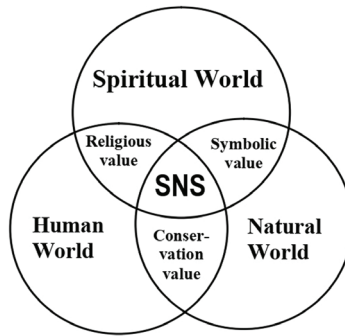
used to explain the interactions, reciprocity and overall “integrative habitat (Rural-Urban) ecosystem” between bio-ecologic and socio-ecologic perspectives, which together make “cultural landscape perspective”. The two sets (Natures: bio-ecologic forms, and Cultures: socio-economic ways), in a way, get superimposed; this may further be emphasized in the visions and approaches of interdisciplinarity and transdisciplinarity (Figure 5).

The bio-ecologic perspective views *habitats* (rural, urban and per-urban settlements) as severely disturbed ecosystems and humans as disturbance agents, which adopts a biology-centred, basic science approach, and offers little interdisciplinarity between natural and social sciences. The socio-ecologic approach, on the other hand, views *habitats* as socio-economic systems designed for human welfare and tends to deemphasize the importance of biodiversity and ecosystem services, thus again discouraging cross-disciplinary interactions between natural and social sciences (cf. Figure 5). The settlement systems perspective and the integrative habitat ecosystem perspective are centered on the principles and methodology of the holistic systems approach and consider humans as integral components of the settlement systems, leading to encouraging interdisciplinary and problem-solving research. Although the systems approach has proven to be quite powerful in studying feedback and process interactions, its ability to deal with spatial heterogeneity of ecological and socioeconomic patterns –essential in settlement studies, is limited–. The cultural landscape ecology perspective is considered to be the most inclusive approach in which all previous processes can be integrated as complementary elements (Wu, 2008: 43).

The Vision

Vision without Action is Empty. Action without Vision is Blind. Let the Vision be the “force” behind Action, and Action the “energy” behind Vision. This is the “way” to understand the interconnectedness between human beings (Culture) and Mother Nature.

Fig. 6. Main constituent of values of Sacred Natural Sites, SNS



Source: after Verschuuren, 2007: 308.

Let us keep the spirit always awakened and pray the Mother Nature (as a “sublime landscape”, *erhabene Landschaft*) to direct us on the right path of realizing the sense of interconnectedness. This is a call for nourishing Soil, Soul and Society where Humanity (Culture) meets the Divinity (Nature). So let us try to Understand and Feel it, and ultimately get it framed in making “sustainable landscapes” through creating happy, harmonious and humanistic places.

The most common view shared by institutionalized and indigenous spiritual traditions is that the world is a “multiple level hierarchic reality”, similar to Mircea Eliade’s hierophany (cf. Eliade, 1958). These relationships may be represented with a simplified model showing three different planes that overlap (cf. Figure 6). It shows that management of sacred sites should consider all the values and stakeholders involved. Therefore, it is necessary to acknowledge that in this world where many different worldviews coexist, each worldview may have its own hierarchy of values. Furthermore, other traditional cosmological sciences have evolved within these worldviews –often in harmony with nature– many of which are still alive in different regions worldwide (cf. Verschuuren, 2007: 308; for complete treatment, cf. Verschuuren, *et al.*, 2010).

Remember what Devereux (1990: 216) said, “Let us hope we will have the sense to seek, the wisdom to listen, and the patience to learn”.

Paraphrased Carl Jung's (cf. 1970 as quoted in Swan, 1991: 304) provoking should be taken as a moral and ethical concern for the sacred landscapes:

People of our earth would never find true peace until they could come into a harmonious relationship with the landscapes they live. Learning to encourage, harmonize with and perhaps even converse with the spirit of each place be an essential survival skill to create a future world of peace where people live an ecologically sustainable lifestyle.

Also, remember what once Nobel laureate humanist philosopher Albert Schweitzer (1949: 158-159) said: "A man is ethical only when life, as such, is sacred to him, that of plants and animals as that of his fellow men, and when he devotes himself helpfully to all life that in need of help."

Walking on the path of Sacredscapes

Relf (1976: 30) states that "the spirit of a place lies in its landscape". Yet at the same time, despite changes in space and time, the subtle power of a place is retained and can be experienced too. This constitutes the very uniqueness and distinctiveness of place character. Lawrence (1964: 6) wrote: "Different places on the face of the earth have different vital effluence, different vibration, different chemical exhalation, different polarity with different stars; call it what you like. But the *spirit of place* is a great reality". If one understands and experience and try to be part of it, we hope one will be a great practitioner of landscape architecture (cf. Singh, 1997).

The ongoing debate and broad application of the concept of "multi-functionality" of cultural landscape (more empathetically "rural") can help to promote landscapes that cross urban-rural divides, are more sustainable, and are planned and implemented in an integrated way, characterized by wholeness and cosmic ecology (cf. Selman 2009). Landscape multifunctionality in Asian vision addresses a broader

social-ecological system and entails an understanding of landscape as something that goes “beyond the Eurocentric purview”. Oriental Asia also illustrated the famous Davisian, after William Morris Davis (1850-1934), the proclamation that “landscape is a product of structure, function, and stage” (*ibid.*, 1899), which in addition to values and traditions, make more applicable in Asia.

In Indian tradition, heritage is called *dharohara*, i.e., a combination of two words, i.e., *dharā*- (“the mother earth, Prithvī/ Lord Vishnu who holds”), and *-ihara* (“endeavor of identity through time”). The word also means “bearing” and “preserving” the earth’s surface. Prithvī is also called *dharā*, *dhri*, *dharatī* or *dhrithrī*, which holds everything (see the *Śatapatha Brāhmaṇa*, a Vedic text dated ca 1500 BCE: 10.56.6; 10.59.25; 10.68.48). That is how it should also be explained in terms of the “root” (*shrota*) and “identity” (*asmitā*) –a framework of continuity of interconnectedness and a personality of culture–, thus in terms of space it combines the micro-space: site (*sthān*), the extended space: habitat (*paryāvāsa*, likewise *dwellingness*), and the regional projection: territory (*parikshetra*), and ultimately linking to terrestrial: cosmos (*brahmāṇḍa*). It also connotes the tangible (*mūrta*), intangible (*amūrta*), transitory (in-between, *ubhayanishṭha*) and visual (*drisṭavya*) attributes. In another context, the word *dharohara* also refers to a spatial-functional symbol that links “locality” and “universality”, consisting of four hierarchically covering layers: *sthān* (site), *parikshetra* (defined territory), *śīmāṇṭa* (border transition) and *brahmāṇḍa* (cosmos).

The rethinking should be based on the foundational value –the reasoning that underlies the ethical sense of a more profound understanding of Culture-Nature Interrelatedness [and Interfaces], which is the basic philosophy of coexistence– referred to in different cultures in their ways. Examples include harmonious coexistence (*tabunka kyosei*) in Japan, harmonious society (*xiaokang*) and the Confucian Doctrine of *Ren* (spirit of Benevolence and Love) in China, multicultural co-living (*Old-comer*) in Korea, *wahi tapu* (sacred places) in Māori’s New Zealand, African humanism (*ubuntu*) in South Africa, peaceful co-existence in Russia and global family (*vasudhaiva kutumbakam*) in

Indian thought. The ethical domain is based essentially on foundation value which for Gandhi was *ahimsā* (non-violence), for Schweitzer “reverence for life”, and for Aldo Leopold “the sacredness of land” (cf. Skolimowski, 1990: 98). Another vision from New Zealand, i.e., Mātauranga Māori refers to “the knowledge, comprehension, or understanding of everything visible and invisible existing in the universe” and is often used synonymously with wisdom. Moreover, in the contemporary world, the definition is usually extended to include present-day, historical, local and traditional knowledge; systems of knowledge transfer and storage; and the goals, aspirations and issues from an indigenous perspective. Altogether these make the holistic frame like cosmic integrity. Nobel laureate humanist philosopher Albert Schweitzer (1949: 158-159) rightly said: “A man is ethical only when life, as such, is sacred to him, that of plants and animals as that of his fellow men, and when he devotes himself helpfully to all life that in need of help”. On this line of thought, the habitat unit of *Satoyamā* may be taken as a model to represent the Asian vision of cultural landscape, as it represents a good integration of the complexity of nature and adaptability and continuity by human beings. Shirakawā-go,

Figure 7. Shirakawā-go, Japan, a representative of *Satoyamā* landscape



Source: photo by Rana P. B. Singh.

Fig. 8. Shirakawa-go, Japan



Source: photo by Rana P. B. Singh.

Japan, is a representative of the *Satoyamā* landscape, where culture and nature interface intimately (cf. Singh, 2019; Figures 7 and 8).

Think *cosmically*, see *globally*, behave *regionally*, and act *locally* but *insightfully*; this is an appeal to cosmic vision, global humanism and Self-realization in making and maintaining cultural landscapes as a mosaic of happy, peaceful and sustainable places (cf. Singh, 2011: 130, and Singh & Rana, 2020: 85). This may be comparable to a deeply rooted indigenous society of Māori (New Zealand). For Māori, the core cultural values and principles include *Kotahitanga* (unity, consensus, participation), *Urunga-Tu* (participation), *Kaitiakitanga* (environmental guardianship), *Tau utu utu* (reciprocity, giving back what you take), *Wairuatanga* (spiritual wellbeing, taking into consideration the spiritual dimension) (for details cf. Harmsworth, 2007). Capra (1996: 296) has implicitly exposed –what is an inherent message of Kyosei: “To regain our full harmony, we have to regain our experience of interconnectedness with the entire web of life. This reconnecting, *religiō* in Latin, is the very essence of the spiritual grounding of deep ecology”– this path will be paved through “Reconnecting With Your Culture” (RWYC).

Paving the Path of RWYC

A recent march in this direction, called RWYC, refers to a visionary mission of awakening the youth to prepare for the global understanding and Environmental Conscience, human services and preserving our cultural heritage in the cosmic frame of Culture-Nature interfaces through the quality and deeply-rooted Education and dialogues: a march re-appraising interconnectedness between Locality and Universality-Holiness to Wholeness (cf. Niglio, 2021). The idea of “interrelatedness” shows that the management of sacred sites should consider all values and stakeholders involved. Therefore, it is necessary to acknowledge that in this world where many different worldviews coexist, each one may have its own hierarchy of values. Within these worldviews, other traditional cosmological sciences have evolved with time –often in harmony with nature– many of which are still alive in different regions worldwide but relatively more visually and actively in Oriental Asia. Thus, RWYC is the path to understanding and proceeding for the deeply-rooted walk together with the basic principles of Ecoliteracy, which consists of four perspectives: a) Nature is our teacher; b) sustainable living is a community practice, c) the real world is the optimal learning environment, and d) ecological literacy is rooted in a deep knowledge of the landscape. The RWYC attempts to awaken and envision: Education *for* life, Education *through* life, and Education *throughout* life.

Healing the Earth is the message of sacred ecology that envisions the interconnectedness between Man and Nature and further makes a way to environmental and cultural guardianship by creating a bridge linking realization (*anubhava*) and revelation (*anubhuti*). This process requires a specific mode of conduct or cultural consciousness, a spiritual code of conduct –*dharma*, a moral duty– (or, to say like sacred duty, the virtue one holds as a human being). “To hold” means giving the sense of that which has everything together in a “whole”. The *dharma* of water is wetness. The *dharma* of honey is sweetness. The *dharma* of wind is blowing. The *dharma* of fire is heat (cf. Jarow, 1986: 2). The *dharma* of landscape is to sustain the sacred power manifested therein.

The *dharma* of our culture is to save its sacred ecology –promoting deeper moral values– the gateways of knowing the cosmic identity of human beings. Practicing sacred ecology is the “yoga of landscape” and the sacred journey to the symbol of Nature’s spirit, i.e., heritage (Singh, 1995: 196). The pioneer of the land-ethic, Leopold’s (1945: 224-225) call is noteworthy in this context: “A thing is right when it tends to preserve the integrity, stability and beauty of the biotic community (human beings). It is wrong when it tends otherwise”.

Let us cross the disciplinary boundaries in envisioning ourselves through “Reconnecting With Your Culture” –a way of cosmic understanding and concern for humanity–. Altogether, it promotes a worldview of a Spirituo-Cultural Landscape –a spirit of wholeness, a sense of holiness– grounded on an evolutionary cosmology in the core of which lies human dignity and future vision. Sustainable development appears to be a contradiction, a paradox, which can be fully resolved only by the evolution to a higher level of human consciousness through deeply “Reconnecting With Your Culture”. Carl Jung (1959: 28) has expressed: “In the history of the collective as in the history of the individual, everything depends on the development of consciousness”.

In this era of cybernetics, the commonly accepted paradigm shift is perceiving and practicing “Seeing culture as part of something larger to seeing culture in holistic terms as the whole or total way of life so timely, valuable, and indispensable” (Schafer, 2022: 257). He further adds (*ibid.*):

Nothing confirms the power, potential, and potency of the holistic perception of culture better than the realization that culture and cultures are the change agents that are urgently needed during this difficult period in human history. How often have we heard people and organizations say in recent years that it is necessary to “change the culture”?

The challenge for many indigenous organizations and agencies is balancing aspirations for cultural enrichment (e.g., retaining vital elements of traditional culture such as values, language and knowledge)

with more modern elements of advancement, growth, commerce and threatening forces of modern economic development. Of course, in New Zealand, these challenges are being addressed by a good number of Māori groups and similar organizations that emphasize good governance is required to carry out strategies for capacity building, planning, leadership and accountability in an integrated and harmonious way. Māori values are often reflected in the organization's goals and objectives, customs and protocols, collective inter-relationships, economic direction and strategic planning that promote common sharing, understanding and communication with the "spirit of place" and associated values. The values are apparent in behavior, transparency, accountability, participation, ethics, marketing, social and cultural responsibility and performance, and environmental standards that lead to a harmonious and happy life through making the "happy places" (cf. Harmsworth, 2007).

Coming Close to Destination

All the life forms are interwoven and interconnected, so the land and its living creature can be viewed as symbols reciprocally and interactionally responsive to each other –popularly represented like the spiral frame of a *maṇḍala* that begins at the center and expands into infinity–. Spirits permeate matter and animate it, so to say, they generate the inherent force of terrestrial unity, which we call ecological cosmology. That is how the rich symbolic association brings the sacred as a *life-force* into everyday life. Each cultural landscape in the visual form of habitat and cosmos, such as a forest, cave, mountain, or even island, is like a chapel for a higher life where lies the deeply-sensed human quest to get connected with the spirit of their ancestors through various symbolic natural attributes, including varieties of landscapes, as well as the sun, clouds, moon, or sea. This encourages human sensitivity to march from realization (*anubhava* in Sanskrit) to revelation (*anubhūti* in Sanskrit).

Indeed, we need a good and balanced combination and synthesis between insider and outsider, the Eastern and the Western, inter-disciplinary and intra-disciplinary, experiential and reverential, rational and relational, Culture-Nature Interfaces (CNI)... and so on..., thus we would have sustainable, happy and habitable-humane, and Spirituo-Cultural Landscapes. Let us hope for “the truthfulness through the goodness in a beautiful way” –*Satyam, Shivam, Sundaram*– (cf. Singh and Niglio, 2022: 10). The Earth does not belong to Man; Man belongs to the Earth. All things are connected, like the blood that unites one family. Man did not weave the web of life; he is merely a strand to it. Whatever he does to the web, he does to himself.

Through the practice and use of sacred ecology, a strategy for sustainable development considering heritage conservation and preservation, “reverential development”, should be accepted in the service to human civilization and its symbolic identity. Let us come to one stop on the cosmic path, at least at this stage, with the words of the African ecologist Babu Diou (as cited in Singh, 1995: 213):

In the end

We will conserve only what we love.

We will love only what we understand.

We will understand only what we learn.

And, let us join our hands in prayer on the pathway of RWYC (Niglio, Schafer and Singh, 2022: 33, and Singh *et al.*, 2023: 11):

Let's believe CULTURE will save our shared heritage.

Let's every day we work together and contribute together.

Let's follow on, proceed, and march on this sacred path.

Let's join hands to help the universal community to realize.

Let's dream with action and vision and be into endeavour.

Let our emotions be awakened through our inner light.

Let our culture be a vital force to feel God in all life forms.

Let this way awaken humanity to meet with sublime divinity.

References

- ARPIN, Roland (1993). "Building concordance among World Heritage Towns: a synopsis". En Herb Stovel, *Safeguarding Historic Urban Ensembles in a Time of Change*. Proceedings of the International Symposium on World Heritage Towns, Quebec, Canadá, julio de 1991 (pp. 551-572).
- CAMPBELL, Joseph (1974). *The Mythic Image*. Princeton: Princeton University Press.
- CAPRA, Fritjof (1996). *The Web of Life: A New Scientific Understanding of Living Systems*. Nueva York: Anchor Books.
- CHEN, Xiangqiao y Jianguo Wu (2009). "Sustainable landscape architecture: implications of the Chinese philosophy of 'unity of man with nature' and beyond". *Landscape Ecology*, 24: 1015-1026.
- CRONON, William (ed.) (1995). *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature*. Nueva York: WW Norton & Co Inc.
- DEVEREUX, Paul (1990). *Places of Power. Secret Energies at Ancient Sites: A Guide to Observed or Measured Phenomena*. Londres: Blandford.
- ELIADE, Mircea (1958). *Patterns in Comparative Religion*. Traductora Rosemary Sheed. Londres: Sheed & Ward.
- ELKINS, T. H. (1989). "Human and regional geography in the German-speaking lands in the first forty years of the twentieth century". En J. Nicholas Entrikin y Stanley D. Brunn (eds.), *Reflections on Richard Hartshorne's The nature of geography* (pp. 17-34). Washington, DC: Occasional Publications of the Association of American Geographers.
- FOWLER, Peter J. (2003). *World Heritage Cultural Landscapes 1992-2002*. París: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. World Heritage Centre (World Heritage Papers 6).
- HARMSWORTH, Garth (2007). *Manaaki Whenua: Landcare Research*. Consultado el 15 de diciembre de 2020 en: <<http://www.landcareresearch.co.nz/about-us/our-people/garth-harmsworth>>.
- JAROW, Rick (1986). *In Search of the Sacred: A Pilgrimage to Holy Places*. Wheaton, Illinois: Quest Books.
- JONES, Michael (2003). "The concept of cultural landscape: discourse and narratives". En Hannes Palang y Gary Fry (eds.), *Landscape Interfaces: Cultural Heritage in Changing Landscapes* (pp. 21-51). Países Bajos: Kluwer Academic Publishers / Springer Dordrecht.
- JUNG, Carl Gustav (1959). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton, Nueva Jersey: Bollingen Series XX, Princeton University Press.

- KIM, Sung-Kyun (2016). *Winding River Village: Poetics of a Korean Landscape*. Seúl, Corea: ACLA, Asian Cultural Landscape Association, Research Series.
- KIM, Sung-Kyun y Rana P. B. Singh (2023). "Pung-su: Evolving Cultural Landscapes and Placemaking in Korea". En Rana P. B. Singh, Olimpia Niglio y Pravin S. Rana (eds.), *Placemaking and Cultural Landscapes* (pp. 39-59). Singapur: AGES, Advances in Geographical & Environmental Sciences Series. Springer Nature Pte Ltd.
- KNOTT, Kim (2005). *The Location of Religion: A Spatial Analysis*. Londres: Equinox Publishing Ltd.
- LANE, Belden (2001). *Landscapes of the Sacred. Geography and Narrative in American Spirituality*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LAWRENCE, D. H. (1964). *Studies in Classical American Literature*. Londres: Heinemann.
- LEOPOLD, Aldo (1949). *A Sand County Almanac: And Sketches Here and There*. Nueva York: Ballantine Books.
- MARTIN, Geoffrey J. (2005). *All Possible Worlds. A History of Geographical Ideas*. Nueva York: John Wiley & Sons.
- MITCHELL, Don (2000). *Cultural Geography: A Critical Introduction*. Oxford, Reino Unido: Blackwell Publishing.
- MUSACCHIO, Laura (2009a). "The ecology and culture of landscape sustainability: Emerging knowledge and innovation in landscape research and practice". *Landscape Ecology* 24(8): 989-992.
- MUSACCHIO, Laura (2009b). "The scientific basis for the design of landscape sustainability: A conceptual framework for translational landscape research and practice of designed landscapes and the six Es of landscape sustainability". *Landscape Ecology* 24(8): 993-1013.
- NIGLIO, Olimpia (2021). "Towards a Humanist Education: Understanding Cultural Heritage to Redesign the Future". *Academia Letters*, Article 3223. Consultado el 15 de diciembre en: <<https://doi.org/10.20935/AL3223>>.
- NIGLIO, Olimpia, David Paul Schafer y Rana P. B. Singh (2022). "Culture's Compass: Deeply-Rooted Education and Sustainable Future". (Una presentación en la Conferencia Mundial de la UNESCO Mondiacult 2022, en la Ciudad de México del 28 al 30 de septiembre de 2022). *Culturas: Revista de Gestión Cultural* 9(2): 24-35 (EISSN: 2386-7515, Universitat Politècnica de València, España).
- RELPH, Edward C. (1976). *Place and Placelessness*. Londres: Pion Ltd.
- RICHER, Jean (1995). *Sacred Geography of the Ancient Greeks. Astrological Symbolism in Art, Architecture, and Landscape*. Albany, Nueva York: SUNY Press.

- SAUER, Carl O. (1925/1963). "The Morphology of Landscape". *University of California Publications in Geography* 2(2): 19-53. Reimpreso en 1963: *Land and Life, A Selection from the Writings of Carl O. Sauer* [ed. John Leighly] (pp. 315-350). Berkeley: University of California Press.
- SCHAFER, David Paul (2022). *The World as Culture: Cultivation of the Soul to the Cosmic Whole*. Oakville, Ontario, Canadá: Rock's Mills Press.
- SCHWEITZER, Albert (1949). *Out of My Life and Thought*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- SELMAN, Paul (2009). "Planning for landscape multifunctionality". *Sustainability: Science, Practice & Policy* 5(2): 45-52. Consultado en: <<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/15487733.2009.11908035>>.
- SINGH, Rana P. B. (1995). "Heritage Ecology and caring for the Earth: a search for preserving harmony and ethical values". *National Geographical Journal of India* 41(2): 191-218.
- _____ (1997). "Sacredscape and urban heritage in India: contestation and perspective". En Brian Shaw y Roy Jones (eds.), *Contested Urban Heritage: Voices from the Periphery* (pp. 101-131). Reino Unido: Ashgate Publishing Limited.
- _____ (2009). "Sacred Space and Faithscape". En Rana P. B. Singh, *Geographical Thoughts in India: Snapshots and Vision for the 21st Century* (pp. 227-265). Newcastle, Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing, Planet Earth & Cultural Understanding Series.
- _____ (2011). *Indo-Kyosei Global Ordering: Gandhi's Vision, Harmonious Coexistence, & Ecospirituality*. Research Center for Kyosei Philosophy, Toyo University. Tokyo, Japan: Meitoku Publishing.
- _____ (2019). "Continuing Culture and Meeting Modernity: The World Heritage Villages of Shirakawa-Gō and Gokayama, Japan". En Vinayak Bharne y Trudi Sandmeier (eds.), *Routledge Companion of Global Heritage Conservation* (pp. 128-151). Londres: Routledge.
- SINGH, Rana P. B. y Olimpia Niglio (2022). Historic Cities & Cultural-Religious Heritage: Preservation & Regeneration. *Esempi di Architettura, International Journal of Architecture and Engineering* 9(1): 5-14.
- SINGH, Rana P. B. y Pravin S. Rana (2020). "Faith and Place: Hindu Sacred Landscapes of India". En Timothy Edensor, Ares Kalandides y Uma Kothari (eds.), *The Routledge Handbook of Place* (pp. 75-87). Londres: Routledge.
- SINGH, Rana P. B., Olimpia Niglio y Pravin S. Rana (2023). "Interfaces among Placemaking and Cultural Landscapes: Review and Appraisal". En Rana P. B. Singh, Olimpia Niglio y Pravin S. Rana (eds.) *Placemaking and Cultural Landscapes* (pp. 3-21). Singapur: Springer Nature Pte Limited.

- SKOLIMOWSKI, Henryk (1990). "Reverence for life". En J. Ronald Engel y Joan Gibb Engel (eds.), *Ethics of Environment and Development* (pp. 97-103). Tucson: University of Arizona Press.
- SWAN, James A. (ed.) (1991). *The Power of Place. Sacred Ground in Natural & Human Environment*. Wheaton, Illinois: Quest Books.
- THROSBY, David (2009). "Tourism, heritage and cultural sustainability: three 'golden rules'". En Luigi F. Girard y Peter Nijkamp (eds.), *Cultural Tourism and Sustainable Local Development* (pp. 13-29). Surrey, Reino Unido: Ashgate Publishing Limited.
- VERSCHUUREN, Bas (2007). "An overview of cultural and spiritual values in ecosystem management and conservation strategies". En Bertus Haverkort y Stephen Rist S. (eds.), *Endogenous Development and Bio-cultural Diversity, The Interplay of Worldviews, Globalization and Locality* (pp. 299-325). Leusden, Países Bajos y Berna, Suiza: Compas Series on Worldviews and Sciences / Centre for Development and Environment.
- VERSCHUUREN, Bas, Robert Wild, Jeffrey A. McNeely y Gonzalo Oviedo (eds.) (2010). *Sacred Natural Sites: Conserving Nature and Culture*. Londres: Earthscan.
- WU, Jianguo (2006). "Landscape Ecology, Cross-disciplinarity and Sustainability Science". *Landscape Ecology* 21(1): 1-4.
- _____ (2008). "Making the Case for Landscape Ecology: an Effective Approach to Urban Sustainability". *Landscape Ecology* 27(1): 41-50.
- _____ (2010). "Landscape of Culture and Culture of Landscape: Does Landscape Ecology Need Culture?" *Landscape Ecology*, 25: 1147-1150.
- _____ (2011). "Integrating Nature and Culture in Landscape Ecology". En Sun-Kee Hong, Jae-Eun Kim, Jianguo Wu, Nobukazu Nakagoshi (eds.), *Landscape Ecology in Asian Cultures* (pp. 301-321). Tokyo: Springer Nature.

Lo eco-estético en la territorialización del Centro Histórico de Puebla

Iván Pujol Martínez

Introducción. Planteamiento del problema

Este trabajo presenta algunos lineamientos que hacen posible una interpretación eco-estética del territorio; sintéticamente, reflexiones de una investigación en curso cuyo objetivo principal es describir e interpretar el impacto ecológico de “lo estético” en la territorialización del Centro Histórico de Puebla. Dicho de otra manera: una interpretación eco-estética del territorio patrimonial. Se presentan así las tres categorías de análisis que mediante un marco fenomenológico y hermenéutico construyen el sistema complejo: “lo estético”, “lo territorial” y “lo ecológico”. Los enlaces de dichos componentes se estudian en relación con la delimitación del Centro Histórico de Puebla, consolidada desde su patrimonialización en 1987 por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), y cuya poligonal funge como condición de contorno del sistema.

Para comenzar a plantear el problema que aquí se trata, se debe recordar que el papel de la cuestión estética en la configuración de los territorios humanos tiene larga historia: representaciones rupestres en cavernas, *polis* que florecen de la dicotomía entre “lo bello” y “lo bueno”, urbanizaciones mesoamericanas planificadas mediante ritmos cósmicos,

barrocas ciudades contemplativas o bien utopías futuristas. Es importante también recordar que tales cualidades estéticas presentes en los asentamientos humanos no pueden desvincularse de complejos procesos de dominación y de resistencia. Basta mirar aquella “máquina” con la que Lewis Mumford (2018) describía la sociedad faraónica del antiguo Egipto o, desde una perspectiva más contemporánea, la distinción inmobiliaria visible en los linderos entre los fraccionamientos de lujo herméticamente protegidos y los hábitats periféricos a éstos con condiciones de vida diametralmente opuestas.

Es fácil reconocer que en estos procesos distintivos se manifiestan cualidades estéticas que van más allá del simple reconocimiento de “lo bello”, y que éstas se establecen en el territorio mediante procesos de legitimación y resistencia de los diferentes discursos estéticos en disputa. Estas dinámicas de resistencia y dominación estéticas entre los grupos humanos repercuten directamente en el desarrollo de los diversos asentamientos y en las configuraciones del territorio, mediante tensiones y conflictos socioterritoriales. Por ejemplo, la apropiación del territorio y de los recursos de la naturaleza constituyen una compleja historia en la consolidación de las ciudades y las comunidades humanas. Esta objetivación de la naturaleza, principalmente desde la era industrial, ha permitido el desarrollo de configuraciones morfológicas que, mediante la dislocación campo-ciudad y la consecuente supremacía de las ciudades como modelo hegemónico para la existencia humana, se han consolidado como el paradigma de la urbanización, tanto en lo estético como en lo político y lo económico. Así, al conjuntar la “distinción estética” con la objetivación de la naturaleza, la sociedad actual se enfrenta a una desarticulación eco-estética, cuya tensión dialéctica se establece insostenible para el desarrollo de un ecosistema urbano balanceado.

A partir de esto, se plantea la siguiente pregunta: ¿está la historia de la distinción estética vinculada de alguna manera con el problema ecológico actual? A diferencia de las polis griegas que presumían de autarquía, la ciudad requiere para su funcionamiento de grandes cantidades de materiales y recursos que provienen del exterior. La morfología actual de los paisajes urbanos se centra en aspectos que

poco o nada tienen que ver con la autonomía o la sustentabilidad del ecosistema donde se despliega. Así, las cuestiones estéticas, políticas y económicas prevalecen sobre la consolidación de un ecosistema urbano balanceado en relación con los flujos energéticos de entrada y salida del sistema. Esto está estrechamente ligado a la condición cartesiana de la separación sujeto-objeto y que se refleja en la distinción sociedad-naturaleza o bien ciudad-campo. Al respecto, Eugene Odum plantea que: “La gestión de la ciudad como ecosistema quedará en pura teoría hasta que no se rompa la dicotomía ‘urbano/rural’” (Bettini, 1998: 79). ¿Es esta dicotomía también un asunto estético? Siendo el problema estético uno que procede de la percepción sensible, ¿cuál es ésta en torno a los problemas socioambientales?, ¿es posible hablar de una experiencia estética del medioambiente?

Para poder contestar estas complejas preguntas se requiere observar el problema planteado desde una interpretación eco-estética del territorio. Como se ha indicado, se observa aquí al Centro Histórico de Puebla en su carácter de “territorio patrimonial”. Dado que este lugar presenta cualidades estéticas que son consideradas por la UNESCO de “valor universal excepcional” y de acuerdo con las características y distinciones socioterritoriales que lo configuran, este espacio se presenta idóneo para poner a prueba el desarrollo de un método que permita interpretar los paisajes patrimoniales a través de una mirada eco-estética.

Con ello, este trabajo propone una nueva manera de abordar el estudio sobre los paisajes patrimoniales: un enfoque interpretativo de las consecuencias socioambientales de los procesos territoriales que se suscitan en torno a “lo estético”, particularmente aquéllos que emergen de la distinción estética por medio de su patrimonialización. Así, la intersubjetividad construida a partir de la legitimación de los objetos estéticos da pie para describir e interpretar el impacto ecológico de “lo estético” en el territorio, en este caso en el territorio patrimonial. De esta hermenéutica se produce una relación eco-estética que se manifiesta necesaria para la lectura del paisaje patrimonializado en tiempos de crisis ecológica. Dicho lo anterior, es necesario, en primer lugar, clarificar desde qué óptica se observan las categorías de análisis

presentadas, para poder posteriormente presentar algunas interpretaciones sobre sus interacciones.

Delimitación de las categorías de análisis

Lo estético

Se define aquí “lo estético”, como aquella experiencia humana que discute las formas simbólicas de la cultura en torno a los fenómenos que inciden en las manifestaciones humanas del gusto, así como en los procesos sociales intersubjetivos. Se considera que lo estético contiene una tensión dialéctica entre las “formas” legitimadas o dominantes de la cultura (patrimonio cultural, artístico, histórico...) y aquellas formas no legitimadas u oprimidas (eventos populares, gustos populares, lo “kitsch”...). Se presenta entonces una “distinción” que, como se verá más adelante, es observable en los procesos de territorialización. Por ahora, el problema se verá en torno a lo que Pierre Bourdieu (1988) ha presentado, distinguiendo una “estética dominante” de una “estética del oprimido”. Esta “distinción” –de acuerdo al extenso trabajo de este sociólogo– se hace presente en la praxis de tal manera que pareciera que el problema del gusto o las “bases sociales del gusto” son un factor determinante en la configuración de las distintas fracciones sociales.

Se volverá enseguida a la cuestión de la dominación estética, sobre todo, para hacer énfasis en su incidencia en los procesos de territorialización y, posteriormente, en su impacto en el medioambiente. Antes hace falta aclarar que dentro de “lo estético” hay distintas interpretaciones. Tal como lo plantea el filósofo Ernesto Castro (2020), en primer lugar, la Estética –con mayúscula– se vislumbra como una parte de la filosofía que se encarga del estudio de lo bello y lo sublime, también se entiende como teoría del arte y, por último, como teoría de la percepción sensible o *aisthesis*. Sin dejar de lado las primeras dos concepciones, la tercera es la que interesa mayormente, debido precisamente al cuestionamiento sobre si el problema ecológico actual es

consecuencia de una percepción sensible que ha desarticulado a “lo bello” y otras categorías estéticas de la experiencia existencial, y las ha limitado exclusivamente a la experiencia estética vinculada al objeto artístico. Sobre esto reflexiona Michel Foucault en su conocida última entrevista:

Me llama la atención el hecho de que en nuestra sociedad el arte se haya convertido en algo que atañe a los objetos y no a la vida ni a los individuos. El arte es una especialidad que está reservada a los expertos, a los artistas. ¿Por qué un hombre cualquiera no puede hacer de su vida una obra de arte? ¿Por qué una determinada lámpara o una casa pueden ser obras de arte y no puede serlo mi vida? (Foucault, 1984).

Los estetas de la vida como Foucault y los estetas de “lo cotidiano”, como Katya Mandoki o Yuriko Saito, desean que la *aisthesis* no sea un fenómeno exclusivo del mundo del arte, sino que se vincule con otros aspectos de la vida humana. La “forma”, central en toda reflexión estética, no es exclusiva del objeto artístico, ésta conlleva una funcionalidad vital “conectada con los ritmos fundamentales de relación del ente vivo en su interacción constante y definitiva con el entorno” (Dewey, 2008: XIV). Saito (2007), en su texto *Everyday aesthetics*, destaca la necesidad tanto de una estética del objeto y de la “forma social” cotidianos, como de reconocer la importancia ambiental de la estética del día a día. Se vislumbran aquí algunas posibilidades para el enlace eco-estético.

Ahora bien, la percepción sensible, también llamada “étesis”, es una serie de “procesos que involucran al ser vivo en tanto sujeto abierto al mundo” (Mandoki, 2008:142). Esta apertura permite a la *aisthesis* transcurrir de una “simple” percepción sensorial a una conciencia de los sentidos. Esto puede interpretarse como “vía de escape” de una realidad en la cual los sentidos obnubilados perciben las sombras de la realidad como si éstas fuesen la propia realidad. Se alude aquí a la famosa alegoría platónica de la caverna: los sentidos interpretan lo aparente como real y, de esta manera, los fenómenos que se desean comprender se presentan falsos de antemano. De esto se desprende la importancia de incorporar a la fenomenología y su reducción eidética como

instrumentos para “hacer aparecer el mundo tal como es anteriormente a todo retorno sobre nosotros mismos” (Merleau-Ponty, 1993:15). La búsqueda de la esencia de la percepción es “declarar que la percepción no se presume verdadera, sino definida para nosotros como acceso a la verdad” (*Ibid.*:16).

Según Heidegger (1997), la *aisthesis* –simple percepción sensible– es siempre verdadera, puesto que se encuentra antes del *logos*. Este *logos* es entendido como un “decir” o un “hacer ver”, y que puede ser verdadero o falso. Para ser verdadero debe sacar al fenómeno de su ocultamiento, es decir, descubrirlo, y es falso cuando muestra algo que no “es” o que encubre el fenómeno. Al considerar la *aisthesis* como verdadera, Heidegger aclara que ésta siempre apunta a las cosas que son accesibles sólo por y para ella, a menos que una no-percepción desarrolle posibilidades de encubrimiento: una no-percepción planteada como *agnosia* que, en diferentes momentos, puede producir enajenación, obnubilación, alienación o anestesia. Es así que la *aisthesis*, como conciencia de los sentidos, ofrece una vía para la comprensión de la verdad del mundo. El mundo que, de acuerdo con Merleau-Ponty (1993:16), “no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo”. La “posición de apertura de la subjetividad humana”, indica Enrique Dussel (2017:14), es lo que define la *aisthesis*. Se comprende así a la percepción sensible como recurso metodológico.

La teoría de la percepción sensible conforma la base para reconocer las cualidades de “lo estético”. Representa un enlace fundamental en la conjunción eco-estética, no sólo por el carácter subjetivo con el que se presenta, sino porque lo que brota de tales “aperturas” subjetivas en el sujeto es la potencia intersubjetiva que aflora de esta “simple” percepción sensible. Como indica Merleau-Ponty (1993), el mundo fenomenológico es inseparable de la subjetividad e intersubjetividad; es en ellas donde constituye su unidad. Es precisamente en esta unidad donde puede configurarse la experiencia eco-estética como una percepción sensible o *aisthesis*, que al entrar en contacto con las configuraciones morfológicas de los territorios humanos se despliega en su totalidad, esto es, logrando percibir las cualidades estéticas del medioambiente. Para ello, es necesario comprender los diferentes mo-

delos de la experiencia estética, puesto que la pregunta que surge aquí es sobre cómo este tipo de experiencia puede articularse con la percepción y el cuidado del medioambiente.

¿Qué es la experiencia estética? ¿Cómo se da este tipo de experiencia y cómo se distingue de otras? Para responder a estas preguntas se recurre aquí a Arnold Berleant (2018) quien presenta tres modelos para hacerlo: el modelo contemplativo, el modelo activo y el modelo participativo. El primero, el contemplativo –eje constitutivo de la tradición filosófica desde los clásicos–, se ha establecido como la “doctrina oficial” desde la que se exige una actitud especial, según Kant, desinteresada, es decir, una actitud con la que se “ve” el objeto artístico de manera aislada e independiente del resto de la realidad. El arte y la experiencia que éste provoca se sitúan en un pedestal elevado y alejado de la matriz social, vinculando la objetivación del arte con aquella tradición intelectual que “afianza el mundo conociéndolo a través de objetivarlo”¹ (*Ibid.*:5).

Este modelo es el que domina en el mundo del arte y por medio del cual se establece aquello que es digno de ser “observado”, por ejemplo, mediante la curaduría de exposiciones en los circuitos globales de la industria cultural, o bien, digno de ser “conservado” para su explotación turística como en el caso del patrimonio cultural.

Sobre el segundo modelo, el activo, Berleant (2018) se apoya tanto en la estética del pragmatismo de Dewey como en la estética fenomenológica de Merleau-Ponty. Lo común entre estos autores, es el reconocimiento de que “el mundo objetivo de la ciencia clásica no es el mundo experiencial del perceptor humano” (*Ibid.*:6). Bajo esta premisa, la experiencia estética busca deslindarse de la objetivación clásica para la comprensión del mundo y se sitúa como parte de él. Tal experiencia no sucede “afuera” a partir de un objeto aislado, sino desde el espacio corpóreo en una “transmisión simultánea de materiales y sentimientos” (*Ibid.*:6).

¹ Todas las citas tomadas de Berleant (2018) están traducidas del inglés por el autor de este trabajo.

En el último modelo, el participativo, Berleant (2018) expande el modelo activo hacia la formulación de una estética –de una percepción sensible– que invita a la conciencia del “yo” (*self*), a partir del reconocimiento de ese ser que es uno, de ese cuerpo, como parte integrante de un entorno o ambiente, donde uno es indisoluble del otro. Exige la percepción del entorno, del medioambiente, del paisaje, no como un territorio que rodea al cuerpo, sino como el medio en donde se existe. Sin lugar para dualismos, el modelo participativo rescata las cualidades de invitación de la experiencia estética para la participación íntegra, no sólo con el objeto artístico, sino con el entorno en su totalidad. Este modelo –de acuerdo con el autor– permite replantear las nociones de entorno, ambiente y por lo tanto, de paisaje, como un “sistema perceptual-cultural” (p. 13), cuyas cualidades pueden crear tanto condiciones de armonía, a saber, una experiencia estética participativa con el entorno, o bien desalentar la participación por medio de “la separación, y ultimadamente, la alienación” (p. 14).

Desde esta perspectiva, la anulación de tal relación estética con el entorno se despliega desde una condición “anestésica” del “yo”, en gran medida potenciada por la aceptación de que el cuerpo perceptual es una entidad aislada de un entorno o naturaleza objetivada. Cuando el dramaturgo Augusto Boal (2012) habla de una “estética anestésica”, es decir, de una percepción sensible adormecida u obnubilada, también alienada, se refiere a una sensibilidad humana sometida por la fuerza hegemónica de una estética dominante, que impide el desarrollo de relaciones participativas y armónicas tanto con el “otro” como con el medioambiente. Cabe mencionar que estética y anestesia comparten raíz etimológica: mientras estética, de *aisthesis*, se entiende como percepción sensible, anestesia, de *anaesthesia*, significa “sin sensación” o insensibilidad. De acuerdo con Boal (2012), hay un sinfín de razones políticas detrás de esta estética anestésica, pero se puede agregar que también las hay de índole económica e ideológica, razones que pueden observarse en la industria cultural, el turismo de masas o bien en la religión y en las identidades, con lo que se establece que el problema estético no se limita al ámbito del arte o de la filosofía.

Una vez que se han mostrado algunas ópticas con las cuales se aborda aquí “lo” estético, es prudente retomar ahora el problema de la “distinción” estética que presenta Bourdieu (1988). En sociología, la cuestión estética permite observar por medio de las preferencias del gusto la conformación de las distintas fracciones sociales, sus actitudes y comportamientos, en términos bourdieanos: su *hábitus*. En su libro *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, publicado en el año 1979, Bourdieu reconoce, citando a Saussure, “que es el punto de vista estético el que crea el objeto estético” (1988: 27). A partir de esto, el sociólogo advierte la pertinencia de un análisis sobre “el gusto”, definiéndolo como: “una de las apuestas más vitales de las luchas que tienen lugar en el campo de la clase dominante y en el campo de la producción cultural” (p. 9). Para resaltar la relevancia que tiene “el gusto” en la dinámica social, Bourdieu (1988) distingue una “estética dominante” y una “estética dominada”. Con estas nociones, el sociólogo establece una serie de criterios para describir las diferencias y conflictos entre los distintos grupos sociales, a partir del juicio del gusto. En torno al problema del gusto centra Bourdieu su “distinción”.

La distinción estética, es decir, la dialéctica “estética dominante-estética del oprimido”, se manifiesta en la práctica social de manera disonante. La estética dominante, aquella legitimada por el discurso hegemónico de la industria cultural, de las élites artísticas, de la denominada “alta cultura”, o bien de los sistemas de reproducción social como la educación, la religión o la familia, busca homogeneizar su postura ante la sociedad global, en aras de una identidad generalizada cuyo “buen gusto” favorezca la consolidación de los intereses de los grupos dominantes, en particular aquéllos vinculados con el capital cultural, el patrimonio histórico, la industria del arte, el turismo de masas, etcétera. Contrariamente, la estética del oprimido, calificada por las élites como una estética popular, de “mal gusto”, vulgar o *kitsch*, entra en conflicto con dichos intereses dominantes y lucha por preservar sus “gustos”, sus tradiciones, su cultura. Resiste en la medida de lo posible a la invasión de un gusto que –como vimos– Boal califica como anestesiante.

Esta tensión entre ambas estéticas, además de hacerse presente en las galerías, los museos, las escuelas, los templos y hasta en las familias, se despliega ampliamente sobre los territorios humanos, fraccionándolos, distinguiéndolos y enfrentándolos. Y es justo aquí donde “lo estético”, la percepción sensible, se convierte en un importante problema social cuyas manifestaciones impactan de tal manera en los procesos de territorialización, que su papel en la devastación del entorno, del medioambiente y de los ecosistemas, no es menospreciable. Es en el problema ecológico donde ambas “estéticas” se articulan, y esto se da principalmente porque tanto la estética dominante como la estética del oprimido se establecen en el modelo contemplativo de la experiencia estética. Esta limitación en la capacidad de la percepción sensible fomenta la configuración de una intersubjetividad “anestesiada”, indiferente a los problemas del entorno y del medioambiente, que se manifiesta desarticulando al territorio social del ecosistema en el que se establece.

Lo territorial

De acuerdo con Bourdieu (1988), “la intolerancia estética tiene violencias terribles” (p. 54), lo cual se visibiliza de manera clara, por ejemplo, en las distintas configuraciones morfológicas de las ciudades (lo físico), y también en las diversas manifestaciones culturales que luchan por apropiarse del territorio (lo vital); ambas configuran límites, fronteras o delimitaciones, ya sean muros reales o barreras imaginarias. La distinción estética se distingue en el territorio. Esta categoría, “lo territorial”, es fundamental para poder establecer el enlace eco-estético que posteriormente podría desarrollar una interpretación de la situación actual y futura de los paisajes y territorios patrimoniales. Paisajes que claramente forman parte de los procesos de territorialización de las ciudades, en especial de aquéllas consideradas históricas, o bien aquéllas que ostentan el título de ciudad patrimonio cultural de la humanidad que otorga la UNESCO. La cuestión estética y sobre todo la distinción estética son, sin duda, asuntos que no escapan a las configuraciones sociales y, por lo mismo, tampoco a los procesos territoriales y medioambientales.

Ante tales diferencias manifiestas en la percepción sensible de las distintas fracciones sociales, ¿cuáles son los fundamentos con los que se configuran los territorios que habitan los humanos? Esta compleja pregunta es imposible de contestar aquí, pero se puede argumentar que las cuestiones económico-políticas sientan primordialmente las bases de la configuración territorial, dejando los fenómenos culturales (y ambientales) en segundo término, salvo cuando éstos contengan implicaciones importantes para el beneficio de los intereses económicos o políticos de los grupos dominantes. La discusión sobre quién controla el crecimiento urbano, los planes de desarrollo territorial, las iniciativas medioambientales, etcétera, es innecesario incluirla ahora aquí, en dado caso lo que importa es cómo las decisiones de este conjunto impactan en la configuración intersubjetiva de los grupos sociales y esto, a su vez, en las luchas por la apropiación y control del territorio.

Una manera poderosa de configurar subjetividades es precisamente por medio de la experiencia estética, principalmente aquella inscrita en el “modelo contemplativo” antes mencionado. Aquella que transcurre dentro de la estética dominante y que se infiltra en la sociedad, —según Boal— anestesiando la percepción. Es duro de roer, pero de esto podría deducirse que los territorios humanos se configuran de manera anestesiada. A esto se refiere Boal (2012) cuando habla de estética anestésica. Una percepción sensible alienada, que, obedece los mandatos de una estética dominante que controla las acciones sobre los procesos territoriales.

Sin embargo, la configuración social del territorio pareciera tener poco de anestesiada, las instancias gubernamentales y los intereses económicos se jactan de rescatar, conservar y promover espacios urbanos saludables y modernos que fomentan el desarrollo de la identidad y la cultura de los grupos humanos. Un ejemplo de ello es la importante apuesta a nivel global que se ha realizado en términos urbanísticos, políticos, económicos y culturales, en torno al rescate y conservación del patrimonio histórico, cultural y natural. Según la Organización de las Ciudades del Patrimonio Mundial (OCPM), son más de 300 las ciudades que cuentan en su territorio con un sitio inscrito en la lista de

patrimonio mundial de la UNESCO (OCPM, 2022). El Centro Histórico de la ciudad de Puebla es uno de estos sitios inscritos, logrando su adscripción hace ya casi 35 años.

El Centro Histórico de Puebla es, utilizando la noción de Gilberto Giménez (1999), un sistema territorial delimitado por un polígono contenedor de incontables elementos estéticos y es ideal para el análisis que aquí se desarrolla. En un área de casi siete kilómetros cuadrados, la Zona de Monumentos reconoce 2 619 edificaciones con valor histórico, enmarcadas entre los siglos XVI al XIX. El polígono encierra a su vez gran parte de los barrios que rodeaban la retícula fundacional originada en 1531, los cuales presentan además de los elementos estéticos patrimonializados, otras cualidades estéticas (Sánchez, 2008).

Dentro de esta delimitación territorial –que bien puede ser denominada como centro histórico, zona de monumentos o bien poligonal patrimonial– ocurren actividades de índole diversa, principalmente enfocadas al turismo cultural, los negocios, la educación, el ocio... La mayoría de estas actividades gira en torno a los elementos estéticos que conforman este territorio, particularmente en los primeros cuadros de la zona histórica, donde existe una clara concentración de actividad turística y de negocios, por ser la más densamente poblada de edificios históricos, museos, galerías y de otros servicios propios para el turismo o los negocios como restaurantes, comercios, mercados y un gran centro de convenciones. Como se verá en el siguiente apartado, el desarrollo de estas actividades no puede desligarse de un importante impacto medioambiental que debe ser tomado en cuenta.

Se define aquí al “territorio patrimonial” como aquel territorio que ha recibido la distinción de “patrimonio cultural de la humanidad”. Estos territorios, a diferencia de aquéllos declarados como “patrimonio natural”, se sitúan en el ámbito de lo urbano y, dentro de éste, generalmente conforman la ciudad antigua o “centro histórico”. En este tipo de territorio se desarrollan dinámicas sociales particulares que culminan en procesos de territorialización, que se entienden aquí como aquellos procesos sociales en donde el territorio es la base de los conflictos y acuerdos entre diferentes grupos sociales.

En el territorio patrimonial se vislumbran dos grandes fracciones sociales que forman la base de estos conflictos y acuerdos. Por un lado, los actores interesados en la explotación de aquellos elementos estéticos contenidos en el polígono patrimonial, mediante un discurso de legitimación propio de la “estética dominante” y, por el otro, aquellos grupos sociales que resisten las prácticas explotadoras de los primeros, como la turistificación o la industria cultural, en defensa de una “estética popular” –de acuerdo con Bourdieu (1988), “dominada”– distinta a los intereses de la élite dominante. Como se verá, esta distinción estética promueve dinámicas sociales de gran influencia en el territorio patrimonial, a tal punto que se incorporan con problemas de mayor envergadura, como el ecológico.

Por ahora interesa contrastar el hecho de que dentro de la zona histórica, la actividad turística, los negocios, el ocio y el entretenimiento, se realizan en un área donde predominan elementos estéticos que forman parte de un discurso que considera sólo ciertas cualidades estéticas aptas para ser publicitadas y, por supuesto, comercialmente explotadas. Esto genera una distinción dentro de la poligonal patrimonial puesto que en zonas alejadas a ese centro cuidado, promovido y elogiado, existen “otras” estéticas que son invisibilizadas al considerarse peligrosas, sin valor comercial o simplemente de “mal gusto”. Como se dijo, la distinción estética se distingue en el territorio y la poligonal patrimonial en cuestión lo ejemplifica claramente.

Los mercados populares, como el de la calle 16 Norte, el templo del Señor de las Maravillas, algunas manifestaciones dentro del carnaval, el templo de San Juan de Dios, entre otros, son algunos de los elementos estéticos que aun dentro del polígono patrimonial no son promocionados en la manera en que lo son la Capilla del Rosario o el Mercado El Parián. Se entiende que existe una cierta diferencia en términos de monumentalidad, complejidad constructiva o relevancia histórica entre, por ejemplo, la Catedral Metropolitana y la Parroquia de Nuestro Señor San José, sin embargo, el hecho de que la primera sea más visitada, conocida y mencionada que la segunda, radica en gran medida en su situación en el territorio: condiciones de accesibilidad, de seguridad, de higiene, de deterioro o bien de cercanía a

otros atractivos turísticos, son algunos de los fenómenos distintivos en el territorio patrimonializado que causan subdivisiones en la propia poligonal.

Cartográficamente, será interesante observar –a partir de los resultados que arroje esta investigación– los contrastes entre las zonas definidas por la estética dominante con aquéllas que presentan características de la estética del oprimido, pues la primera desea extender su radio de influencia sobre la segunda, mientras ésta última resiste y lucha por mantener, en su territorio, sus propios juicios estéticos. Las delimitaciones aquí mencionadas no sólo provocan distintas configuraciones en la intersubjetividad de los grupos sociales materializándose en el territorio. De acuerdo con Armando Sánchez (2008), otros efectos causados por la delimitación se observan en fenómenos de carácter funcional, expresivo-estético, jurídico, social y económico. Es fundamental para esta investigación agregar a esta lista también aquellos impactos y efectos que estas distinciones estético-territoriales producen en el medioambiente.

Lo ecológico

Hasta ahora se ha visto que “lo estético” –considerado desde la percepción sensible, la distinción, la anestesia, la configuración de intersubjetividades y el gusto– es una pieza clave en la constitución de las variadas “formas” de vida que se manifiestan en diversos procesos de territorialización. Esta cualidad perceptual del ser humano se infiltra en la producción de fracciones sociales cuyas valoraciones culturales se enfrentan en el campo social, transformando y adaptando el territorio a las necesidades propias de los distintos juicios estéticos, dejando en último término una posible relación simbiótica y equilibrada con los ecosistemas en donde estas sociedades florecen. Por lo tanto, este florecimiento, en particular desde la era industrial y con el advenimiento de la ciudad moderna y sus incontables máquinas, ha generado un cambio en la percepción del ser humano con relación a su entorno, al grado de preferir un “estilo de vida” propio de la ciudad moderna, a una vida consciente y alerta de las manifestaciones de la naturaleza, la

cual desde su sometimiento por las sociedades humanas no ha cesado de notificar, incansable, su deterioro.

El vínculo estético-ecológico se materializa en el territorio, principalmente en el territorio urbano. Autores como Peter Krieger, Lewis Mumford, Yuriko Saito o Arnold Berleant, entre otros, ven tal asociación con cierta preocupación. No es para menos. La ciudad, en términos ecológicos, la describe Eugene Odum como un sistema heterótrofo incompleto: “Una ciudad sólo puede ser considerada un ecosistema completo si se consideran completamente incluidos en él los ambientes de entrada y de salida” (Odum en Bettini, 1998: 79). Las ciudades, indica Virginio Bettini (1998), son diferentes a otros ecosistemas heterótrofos completos, por que presentan

una tasa metabólica mucho más intensa por unidad de área, lo que demanda un mayor flujo de entrada de energía concentrada (actualmente constituida en su mayor parte por combustibles fósiles) [a su vez] se origina una considerable y venenosa emisión de productos de desecho, muchos de los cuales son productos químicos sintéticos más tóxicos que sus progenitores naturales (p. 77).

Esta cualidad de carácter entrópico, donde la relación *input-output* impide que los ciclos biogeoquímicos se presenten balanceados, hace que hoy por hoy no exista, de acuerdo con Pierre Calame (2017), ninguna ciudad sostenible en todo el planeta.

Ante tales vicisitudes en torno a la crisis medioambiental que actualmente se arremolina alrededor de las ciudades contemporáneas y frente a la creciente expansión de éstas en el ecosistema planetario, pareciera evidente que hoy en día una percepción sensible a este problema se manifestaría de manera natural en la consciencia de los grupos humanos; una percepción sensible (*aisthesis*) articulada con el medioambiente que algunas cosmovisiones han llamado “bien vivir”² o bien, en la academia, una “racionalidad ambiental”, como

² “Bien Vivir” es probablemente la formulación más antigua en la resistencia ‘indígena’ contra la colonialidad del poder. Fue notablemente acuñada en el virreinato del Perú, nada

plantea Enrique Leff (2004), o una “bio-antropo-ética”, referida por Edgar Morin (1980). Sin duda, es viable pensar que existe en las instituciones sociales, en la iniciativa privada, en las políticas de Estado y en muchos sectores de la población, una preocupación clara y a veces sincera sobre los efectos ambientales que la actual “forma de vida” provoca, sin embargo, la percepción sobre esta preocupación, particularmente en los ámbitos científico y académico, tiende a interpretarse más como la construcción de un discurso político y económico, el cual haciendo uso de términos como “sustentabilidad”, “ecológico”, “verde” o “medioambiental”, busca perpetuar las actividades comerciales, de negocios y turísticas que favorecen al sistema hegemónico del capital.

En el presente trabajo lo anterior puede observarse en las políticas y en el manejo de los recursos que se desprenden de la conservación y configuración de los paisajes patrimoniales, tanto urbanos como naturales, y es precisamente en este aspecto desde donde se desea interpretar la interrelación “eco-estética” del patrimonio cultural, monumental e histórico, en aras de un futuro balanceado, eco-sistémicamente hablando, en los territorios patrimonializados, como es el caso de la delimitación mencionada en el Centro Histórico de la ciudad de Puebla. Se presenta así una estética dominante fácilmente vinculable al discurso hegemónico, mismo que hilvana la construcción de una “cultura” capitalizable, turísticamente atractiva y adecuada para los intereses de los grupos dominantes, y que suele manifestarse en el territorio desarticulada del problema ecológico que ella misma provoca.

Se construye así una dominación estética, una “estética anestésica” que impide al “espectador urbano” el desarrollo de una percepción sensible con su entorno, a partir de lo que tanto en la teoría crítica como en la teoría decolonial se establece como una “forma de vida” encadenada a procesos de dominación. En términos de Aníbal Quijano, se ha establecido una “colonialidad del poder” que, bajo dicho discurso hegemónico de la modernidad, opera como “el más poderoso mecanismo de dominación de la subjetividad” (Quijano, 2012: 49). Y es que,

menos que por Guamán Poma de Ayala, aproximadamente en 1615, en su *Nueva crónica y Buen gobierno* (Quijano, 2012, p. 46, nota al pie 1)

debido a estos procesos de dominación intersubjetiva, la imposibilidad de percibir estéticamente el mundo como entorno de la vida cotidiana, limita el desarrollo de una visión estética del medioambiente, la cual permitiría no sólo una relación más empática entre diferentes grupos sociales, sino sobre todo una articulación balanceada entre la humanidad y la naturaleza de la cual depende su existencia. Considerando esto y teniendo en cuenta que toda actividad cultural está estrechamente ligada a la “experiencia” que de ella se desprende, la eco-estética promueve una “estética ecológica”, una estética que vincula la percepción sensible con la experiencia existencial.

Para que dicha conjunción sea posible es necesario presentar aquí las “dimensiones estéticas del diseño medioambiental” enseñadas por Berleant (2018). Este filósofo y compositor refiere, en primer lugar, a culturas “otras” que han alcanzado un balance ecológico, viviendo “bajo una variedad de diferentes limitaciones tecnológicas y condiciones medioambientales” (p. 17). Así, resalta que la industrialización del mundo, con su alto desarrollo tecnológico, contribuyó al rápido incremento poblacional y, con ello, al insaciable apetito de bienes materiales ignorando el imperativo del balance ecológico. Desde este imperativo, el autor plantea la necesidad de una contribución filosófica situada en una fenomenología de la experiencia medioambiental.

El punto de partida que Berleant (2018) establece para encontrar la esencia de tal experiencia medioambiental –fundamental para la interpretación eco-estética del territorio humano– consiste en la comprensión de la relación entre “sitio” y “edificación”. Para ello propone cuatro tipos de relaciones: monolítica (aglomeración de edificios sin relación con el entorno), celular (edificios o comunidades cercadas), orgánica (edificaciones que “edifican” su propio entorno, v.g. edificios en torno a una plaza) y geológica. Más allá de las peculiaridades morfogénicas de las primeras tres, interesa aquí comprender la cuarta relación. En ella se establece un tipo diferente de edificación que intenta “elaborar una estructura que es sensible a las características físicas de su ubicación [...] alcanzando una unidad armoniosa de estructura y sitio” (p. 20). En la concepción “geológica” ocurre una adaptación y no una imposición: “se integran estructura y sitio, disolviendo la edi-

ficación en las características físicas y cualitativas del medioambiente natural” (p. 20).

Lo que interesa de la comprensión de la relación entre edificación y sitio es que, más allá de las maneras en que se edifica, se generan “formas” de ser (*Ibid.*). Estas relaciones moldean la experiencia existencial de los individuos y de la sociedad. Se desarrolla una experiencia con el entorno que constituye intersubjetividades. Para el análisis de la experiencia medioambiental, Berleant (2018) plantea la presencia de dos modelos: el modelo psicológico (o del espectador) y el modelo contextual (o de campo). El primer modelo, asociado al modelo contemplativo de la experiencia estética, se basa en la condición de que la experiencia golpea al sujeto desde el exterior, y éste responde a ella absorbiendo y reaccionando al estímulo como observador. Se entiende que el mundo está “afuera” y que una actitud “desinteresada” emerge ante la objetivación del entorno. La concepción monolítica de la edificación se funda en este modelo psicológico de la experiencia. Como contraparte, el modelo contextual –fundamental para la epistemología eco-estética– se asocia con los modelos activo y participativo de la experiencia estética. Este modelo rompe con los dualismos tradicionales y comprende el medioambiente como algo que no está “afuera” para ser experimentado. No hay una disolución entre conciencia interior y mundo exterior. El organismo perceptor, como centro de la experiencia, es un participante antes que un espectador. El modelo contextual se adhiere así con la forma arquitectónica que enlaza su estructura con el medioambiente, tal como lo hacen las concepciones orgánica y geológica previamente descritas.

Una fenomenología de la experiencia eco-estética encuentra su esencia en la suma de los modelos activo y participativo de la experiencia estética, el modelo contextual de la experiencia medioambiental y las concepciones orgánica y geológica de la relación sitio-edificación. Sobre esta esencia se asientan los cimientos de una epistemología eco-estética con la finalidad de interpretar el ecosistema humano. Junto con Berleant (2018), se reconoce aquí, que “la planificación medioambiental es un proceso estético” (p. 25).

En conclusión, el estudio de las dimensiones estéticas del diseño medioambiental permite el desarrollo de una nueva forma de habi-

tar el territorio que impone su fortaleza en la búsqueda de un modelo edificatorio, desde el cual se entiende la experiencia medioambiental como parte de la estructura de lo construido: “un todo continuo que antecede cualquier división” (Berleant, 2018: 25). De esta relación simbiótica se constituyen los ecosistemas configurados por la sociedad, es decir, que “la planificación medioambiental es inevitablemente planificación social” (p. 27). Por ello, según Berleant, la arquitectura, el diseño, el paisajismo y la planeación urbana y regional pueden considerarse como artes del medioambiente, que más que dar “forma” al espacio, “crean” el ámbito humano. Comprender que el diseño medioambiental es una labor colectiva, remite al supuesto con el que Boal (2012) trata de clarificar que todos los seres humanos son “artistas” y que, de esta manera, la cultura pasa de ser contemplada a ser construida. Parece importante recordar aquí, para concluir este apartado, la sentencia de Theodor W. Adorno cuando especifica que el ser humano, al dominar a la naturaleza acaba dominándose a sí mismo, y que sólo en la experiencia estética se vislumbra una posible relación no violenta entre sociedad y naturaleza, que sólo en ella se encuentra la liberación de la naturaleza oprimida (Cabot, 1999).

Interacción eco-estética en el territorio patrimonial

Como se ha indicado, el territorio patrimonial es aquel lugar “distinguido” como patrimonio cultural de la humanidad, principalmente por ser contenedor de monumentos y edificios históricos (patrimonio tangible), pero también por lo que se ha denominado patrimonio vivo o inmaterial haciendo referencia a las tradiciones, costumbres e incluso al conocimiento de la naturaleza. En 1972, en París, se definen como monumentos las “Obras arquitectónicas, escultóricas o pictóricas [...] que tengan un ‘valor universal excepcional’ desde el punto de vista de la historia del arte y de la ciencia” (UNESCO, 1972). ¿Qué es lo que hace “universal y excepcional” a estas obras? Una respuesta se halla en la noción de “patrimonio”, lo que hace necesario desglosar etimológicamente el término.

La palabra viene del latín, *patrimonium*, y es una palabra que contiene dos componentes léxicos: *pater* (padre, jefe de familia) y *monium* (conjunto de bienes familiares). Es decir, patrimonio designa literalmente aquellos bienes propiedad del jefe de familia. Aprovechando el momento etimológico,³ se observa también el origen de la palabra “monumento”. Ésta viene también del latín, *monumentum*, y está compuesta por la raíz *men/mon* (advertir, recordar, memoria) y el sufijo *mentum* (medio, instrumento), con lo que un monumento es un medio para la memoria, para el recuerdo. También la palabra documento comparte el sufijo, y en este caso, se entiende que un documento es un medio para “lo dicho”. Desde la hermenéutica se entiende al monumento como si de un documento histórico se tratase o bien como un texto. Dentro del plano semántico que Ricoeur (2003) propone, junto al plano reflexivo como constituyentes del lenguaje, la interacción entre ambos términos (documento y monumento) se entiende como “expresiones de la vida fijadas por la escritura” (p. 26).

Entonces, ¿hay un jefe de familia en torno al patrimonio cultural? Para ello es importante comprender el origen del patrimonio como un fenómeno estrechamente vinculado al período romántico, a las consideraciones estéticas del momento y al surgimiento y consolidación de los Estados nacionales. El texto de Ignacio González-Varas (2014), *Las ruinas de la memoria*, que lleva por subtítulo: *Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*, explica que el origen del patrimonio cultural está asociado a los procesos socio-históricos que se dan en el período romántico como consecuencia de la Ilustración, particularmente en la configuración de las identidades nacionales a partir de la creación de los Estados-nación.

Esto sucede durante el pináculo europeo del romanticismo, en el cual la experiencia estética y la búsqueda del ser “absoluto” se fusionan en una exaltación sublime por medio del Arte, que conduce a la conformación de una sociedad que rinde culto a sus paisajes, a su pasado y al dominio del espíritu humano sobre el resto de la naturaleza. Personajes como Hegel o

³ Diccionario en línea de la RAE y diccionario etimológico en línea. Consultado el 25 de junio de 2022 en <<http://etimologias.dechile.net>>.

Beethoven mitifican la esencia del ser absoluto por medio del culto al héroe, al glorioso pasado nacional y a la emergente identidad en proceso de consolidación. Es por ello que este momento cultural es también, de acuerdo con González-Varas (2014), “cultural”, es decir, que rindiendo culto –al héroe, al mito y a la identidad nacional– configura formas simbólicas de la cultura que se implantan en la memoria, o sea, en los monumentos, y así trascienden en el tiempo. La relación entre patrimonio y memoria es esencial para comprender de qué manera tales formas simbólicas se infiltran en los procesos sociales y cómo éstos determinan la identidad, el imaginario y, a su vez, las *formas* de habitar el mundo.

Desde este momento en adelante, la identidad de las naciones se plasma en su historia, en sus héroes, en sus monumentos y edificios y, con ello, en la propia cultura. El patrimonio se instituye como un bien cultural de la nación y por ello se conserva, se enaltece y se conforma poco a poco como obra de “valor universal excepcional”. El objeto al que se le rinde culto, como diría Prats (2000), se “activa” como patrimonio. De acuerdo con este antropólogo, el patrimonio cultural se entiende como “todo aquello que socialmente se considera digno de conservación independientemente de su interés utilitario” (p. 115). Desde la perspectiva bourdiana, hay una “distinción” sobre lo qué es o no patrimonio, en relación a aquello que “es digno de conservación”. Nuevamente el problema del gusto se hace presente y con ello la tensión dialéctica de la “distinción” estética.

Con esto, Prats (2000) establece que el patrimonio cultural es “una invención y una construcción social.” (p. 115). Esta invención está vinculada con el desarrollo de la modernidad occidental. De acuerdo con González-Varas (2014), el patrimonio cultural se convierte en un referente simbólico para construir un discurso cultural hegemónico que influye en las identidades, promueve el nacionalismo y legitima el objeto artístico. En términos bourdianos: la consolidación de una estética dominante. El origen del patrimonio cultural, siguiendo a Prats (2000), es similar a otros procesos de legitimación simbólica de las ideologías: “Básicamente consiste en la legitimación de unos referentes simbólicos a partir de unas fuentes de autoridad” (p. 116). Los

referentes simbólicos que son legitimados por estas autoridades –sean de carácter material o inmaterial– requieren, según este antropólogo, proceder de la naturaleza, de la historia y de la genialidad. Cualquier símbolo “otro” que no proceda de esta triada no puede legitimarse, en especial todos aquéllos ajenos a los intereses del discurso dominante.

De acuerdo con lo anterior, puede comprenderse que dentro del análisis de patrimonio cultural hay implícita una relación de dominación y resistencia. Sin embargo, la fuerza que irradia de los símbolos culturales que resisten la dominación, sumada a la creciente preocupación por la perpetuación de las “formas” dominantes tanto en términos estéticos como ecológicos, sugiere, como plantea González-Varas (2014), que estamos “ante la disolución de la hegemonía identitaria occidentalista como cultura dominante o única, lo que conlleva el reconocimiento del “otro” y de las culturas “otras” (p. 91). Ante la “escenografía espectral” en la que se está transformando el patrimonio (*Ibid.*), una visión amplia hacia “otras estéticas” se muestra necesaria para la discusión sobre las cualidades y efectos de “lo patrimonial”. “Parece que en la definición y gestión del patrimonio cultural deberá tenerse en cuenta a las minorías emergentes” (p. 91).

Para que esta “reconciliación” estética pueda manifestarse, es necesario asentar que toda tensión entre las formas simbólicas dominantes y las oprimidas ocurren en el territorio. De hecho, lo configuran y le confieren su morfología. El patrimonio cultural, tanto tangible como vivo, moldea los territorios en relación a su arquitectura y sus monumentos, pero también desde las formas simbólicas que protegen o amenazan tal materialidad, conformando un “territorio patrimonial”.

Cabe resaltar que la patrimonialización de “lugares” lleva implícita una explotación comercial importante. El patrimonio cultural se convierte en un objeto de consumo para el espectador-consumidor. Por ejemplo, en un estudio de Guevara, Castellanos y Hernández (2021) se demuestra que “en los procesos de patrimonialización del Centro Histórico de la Ciudad de Puebla se jerarquiza el espacio con el propósito de generar ganancias económicas” (p. 196). El territorio histórico se convierte en mercancía y ofrece sus objetos patrimonializados para

el consumo del espectador, visitante o turista: “la valorización patrimonial suele ir acompañada del desarrollo turístico” (p. 197).

Como se observa, se construye una triada formada por la patrimonialización, el turismo de masas y la industria cultural, que en primera instancia delimita el territorio desde su “demarcación patrimonial” y, posteriormente –dentro de ese primer contorno–, desde una zonificación que segmenta aquellas áreas adecuadas para que la industria cultural promueva sus productos al turismo. Como se ha indicado, el territorio patrimonial funda su *a priori* en una experiencia estética de carácter contemplativo, dejando fuera toda posibilidad para el desarrollo de una experiencia eco-estética. La patrimonialización del territorio y el consecuente desarrollo de una industria cultural que favorece al turismo de masas forman parte de una dinámica social que, de manera anestesiada, delimita el territorio en una relación unidireccional con el entorno. Se contempla mas no se participa.

El fenómeno que hoy se entiende como “turistificación” –como el patrimonio cultural– también hunde sus raíces en el período romántico. El *Grand Tour*, las expediciones a “lugares” exóticos, la contemplación de la naturaleza y su vínculo con la pintura “paisajista”, la consolidación y a la vez ruptura de las fronteras (identidad nacional), las innovaciones tecnológicas derivadas del uso de combustibles fósiles que “acercaron” los “lugares”, entre otros tópicos, marcan el origen del turismo. Guy Debord (2012) dice sobre el turismo que: “Al ser un subproducto de la circulación de mercancías, la circulación humana considerada como consumo, el turismo, remite fundamentalmente al ocio que consiste en visitar aquello que se ha vuelto banal” (p. 144).

En el caso del territorio patrimonial se establece, desde el punto de vista de la patrimonialización, que aquello que se visita no es banal, sino que es poseedor de un “valor universal excepcional”. La articulación de la discusión que esta sentencia provoca se encuentra en la “distinción”. Y en términos del territorio el punto de partida “distintivo” lo encontramos en la “delimitación”. De acuerdo con Sánchez (2008), las delimitaciones “–físicas o virtuales– son elocuentes formas de apropiarse de un espacio, un territorio” (p. 72). Distinción estética y delimitación territorial son fenómenos que se manifiestan en el te-

ritorio patrimonial de manera planeada, es decir, se promueven tales distinciones y delimitaciones en aras de una apropiación y explotación comercial del territorio. Esto es precisamente aquello que impide el desarrollo de experiencias estéticas de carácter participativo que, en su articulación con el medioambiente, permitan el desarrollo de experiencias eco-estéticas en el territorio patrimonial.

Por lo tanto, para poder hablar de eco-estética en los territorios patrimonializados, en donde una clara distinción se establece entre la estética dominante y la estética del oprimido, es necesario recurrir al “modelo participativo” ya mencionado que plantea Berleant (2018). Este tipo de experiencia estética –posible reconciliación sociedad-naturaleza– invita al “espectador urbano” a participar en la configuración de los elementos estéticos que percibe, alentándolo a vislumbrar el entorno en que su experiencia existencial transcurre. Es decir, para el desarrollo de una experiencia eco-estética en los llamados paisajes patrimoniales, no basta con el acto contemplativo del placer desinteresado; tampoco basta con situarse en el modelo activo de la experiencia, es decir, en el acto comunicativo-emocional entre objeto estético y observador sensible. Es necesario potenciar la experiencia sensible al nivel participativo para comprender la situación del objeto estético en el medioambiente.

Así como el arte exige una respuesta participativa en el espectador –no sólo activa o contemplativa– las cualidades para una experiencia estética participativa con el medioambiente se encuentran en el recorrido, en la temperatura, en el ambiente sonoro, en los aromas, en las pendientes de las calles, en la calidad del aire, en las sensaciones de seguridad, de calma, de ajetreo, de velocidad. La experiencia eco-estética se da en el tiempo y en el espacio. Ocurre en el territorio. Invita al espectador, al paseante, al ser sensible, no a contemplar el paisaje patrimonial desde los dualismos sujeto-objeto, consumidor-mercancía, sino a fundirse en éste recordando que él “es” el paisaje. Una fenomenología de la experiencia eco-estética implica que ésta se manifieste como una “forma” simbólica de la cultura humana, decidida a resolver el problema socioambiental provocado por la distinción estética en los ecosistemas urbanos. Tal como lo expuso Julian Huxley durante una

conferencia de la UNESCO, en 1947, en la ciudad de México: “la investigación y la preservación del medioambiente es una tarea cultural” (Krieger, 2016: 264). Así, 75 años después, es obligación de los paisajes considerados patrimoniales definirse como protectores no sólo de sí mismos, sino sobre todo del medioambiente en el que son conservados.

Conclusiones

Uno de los aspectos fundamentales de la desarticulación eco-estética en el territorio patrimonial consiste precisamente en su delimitación como tal. Estas delimitaciones en el territorio producen distintos efectos. Por poner un ejemplo del territorio estudiado, Sánchez (2008) expone algunos de dichos efectos en su análisis sobre la delimitación patrimonial del Centro Histórico de Puebla: a) el aspecto funcional, en el que establece la problemática sobre los usos diversos del suelo; b) el expresivo-estético, vinculado con la imagen urbana, con la conservación-restauración y con la memoria histórica; c) el jurídico, que plantea el problema legal del “límite”, tanto del polígono como de los elementos estéticos valorados y protegidos; d) el social, que trata el problema habitacional-comercial y el de los estratos sociales; y e) el económico, sobre el valor del suelo y la plusvalía. Sería esencial incorporar en esta lista, otro importante efecto provocado por la relación entre la distinción estética y la delimitación patrimonial, a saber, el impacto de esta delimitación en el medioambiente.

El proceso de dominación territorial, potenciado por la difusión hegemónica del poder, “parece haber sido [...] la principal motivación de la conducta histórica colectiva de la especie” (Quijano, 2012: 55). Esta motivación, fuertemente enraizada en la evolución de las formas simbólicas de la cultura humana, puede ser transformada por una que comprenda que esa dominación no tiene otro destino que no sea la perpetuación de una “forma de vida” incompatible con los múltiples ecosistemas de la biósfera. Las “violencias terribles” de la intolerancia estética, que decía Bourdieu (1988), se manifiestan en procesos territoriales

cuyas implicaciones con el medioambiente están poniendo en riesgo la posibilidad de cambiar la sensibilidad humana hacia una que busque la reconciliación con la naturaleza.

Para que tales transformaciones sean viables, se plantea aquí una hipótesis que funda sus cimientos en el desarrollo de una sociedad que vislumbre la experiencia eco-estética como el punto de partida para la resolución de los conflictos humanos. Comprender, como indica Berleant (2018), que la humanidad no forma “parte de”, sino que “es” el medioambiente, resulta fundamental para proponer nuevas lecturas sobre el rescate y la conservación del legado artístico e histórico de la sociedad humana –por ejemplo, en el Centro Histórico de Puebla u otros paisajes patrimoniales–, precisamente por la posibilidad que genera para el desarrollo de modelos participativos en los cuales la fusión entre la percepción sensible y el medioambiente incite a la ruptura de los dualismos, así como a la producción de sistemas territoriales donde la dialéctica sociedad-naturaleza desaparezca a favor de la consolidación de un ecosistema urbano heterótrofo que consiga balancear sus ciclos energéticos y deje así de presentarse incompleto.

De igual manera, comprender que las delimitaciones y fronteras en el territorio crean distinciones en los grupos sociales y con ello los distancian, que estas divisiones culturales fomentan el desarrollo de identidades e ideologías que luchan por imponerse a otras. Que la distinción, como plantea la UNESCO (1972), entre patrimonio cultural y patrimonio natural ya no es posible, y que todo patrimonio de “excepcional valor universal” sea material o inmaterial debe anteponerse siempre como un geo-símbolo –utilizando la expresión de Giménez (1999)– que fortalezca la experiencia eco-estética de los “espectadores”, contrariamente a su actual papel como mercancía de un sistema que utiliza los bienes culturales como configurador anestésico de la intersubjetividad humana.

El 11 de diciembre del año 2022, se cumplieron 35 años del momento en que el Centro Histórico de Puebla, por medio de la UNESCO, se consolidó como territorio patrimonial. Este es el momento histórico donde culmina el trabajo empírico de esta investigación en curso. Bajo este marco temporal, el Centro Histórico de Puebla, seccionado

por “lugares” de cualidades heterogéneas, ha sido víctima de múltiples y profundas manipulaciones, todas ellas asociadas a dinámicas sociales de dominación y resistencia que trascienden históricamente al momento de la patrimonialización, pero que desde ésta se refuerzan y activan a partir de una nueva tensión: la desarticulación eco-estética del territorio.

Desde la “distinción” estética y los procesos de territorialización vinculados al desarrollo del turismo de masas soportado por la industria cultural, es decir, en la mercantilización del patrimonio cultural, se robustece un fenómeno que dificulta aun más la posibilidad de disminuir la histórica dinámica social de dominación y resistencia, a saber, la crisis ecológica.

La primera “distinción” recae en la UNESCO. Los 35 años de conservación del patrimonio cultural en el Centro Histórico de Puebla no han sido suficientes para comprender la relación de dichos elementos estéticos con su entorno. Desde la duradera firmeza de la arquitectura hasta el sólido arraigo de las tradiciones –es decir, tanto en el patrimonio material como en el patrimonio vivo–, la perspectiva conservadora ha sido siempre de carácter contemplativo y no participativo. Esto impone un modelo morfológico de tipo monolítico que ha perdurado por casi 500 años, en el que la relación entre lo “edificado” –incluyendo las prácticas sociales– y el medioambiente, se manifiesta desarticulada. La distinción que hace la UNESCO entre patrimonio cultural y patrimonio natural no sólo es obsoleta, sino que se considera inútil pues obstaculiza la configuración de territorios con morfológicas orgánicas o geológicas, aptos ambos para la experiencia eco-estética. La categoría que propone la UNESCO de patrimonio mixto (natural más cultural), a reserva de su redefinición para los requerimientos actuales del bienestar medioambiental por ejemplo como *patrimonio eco-estético*, se entiende aquí como la única que puede demostrar un “valor excepcional y universal”.

Referencias

- BERLEANT, Arnold (2018). *Aesthetics and environment. Variations on a theme*. Nueva York: Routledge.
- BETTINI, Virginio (1998). *Elementos de ecología urbana*. Madrid: Editorial Trotta.
- BOAL, Augusto (2012). *La Estética del oprimido*. Barcelona: Alba Editorial.
- BOURDIEU, Pierre (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Editorial Taurus.
- CABOT, MATEU (1999). “La idea adorniana de ‘dominio de la naturaleza’ y su repercusión en la estética”. *Taula, quaderns de pensament* 31-32: 33-48. España: Universitat de les Illes Balears.
- CALAME, Pierre (2017) “¿Qué son las ciudades sostenibles y cómo pueden llegar a serlo?”. En Jordi Borja, Fernando Carrión, Marcelo Corti (eds.), *Ciudades resistentes, ciudades posibles* (pp. 186-197). Barcelona: Editorial UOC.
- CASTRO, Ernesto (2020). “¿Qué es la estética cotidiana? [Video, participación virtual en el III Congreso de Crítica, Filosofía y Teoría de Arte Contemporáneo Estéticas Otras, celebrado en el Museo Municipal de Arte Moderno de la ciudad de Cuenca (Ecuador), el 29 de enero de 2020] Consultado en: <<https://youtu.be/5xK0XNT43wY>>.
- DEBORD, Guy (2012). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Pre-textos.
- DEWEY, John (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- DUSSEL, Enrique (2017). “Siete hipótesis para una ‘estética de la liberación’”. *Cuadernos Filosóficos / Segunda Época*, (14): 30-65. Argentina: Escuela de Filosofía de la Universidad Nacional de Rosario.
- FOUCAULT, Michel (1984). “El sexo es aburrido”. Entrevista al filósofo realizada por Hubert Dreyfus y Paul Rabinow para el periódico *El país*, el 26 de junio de 1984. Consultado el 25 de junio de 2022 en: <https://elpais.com/diario/1984/06/27/cultura/457135204_850215.html>.
- GIMÉNEZ, Gilberto (1999). “Territorio, cultura e identidades, la región sociocultural”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Época II, 5(9): 25-57.
- GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio (2014). *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*. México: Siglo XXI Editores.
- GUEVARA, Andrea, Mariano Castellanos y Edmundo Hernández (2021). “Los procesos de patrimonialización y la producción de paisajes desiguales en el centro histórico de Puebla”. *Topofilia, Revista de Arquitectura, Urbanismo y Territorios* 14(23): 196-214.
- HEIDEGGER, Martin (1997). *Ser y tiempo*. Chile: Editorial Universitaria.

- KRIEGER, Peter (2016). "Ecohistoria y ecoestética de la megalópolis mexicana. Conceptos, problemas y estrategias de investigación". En Sergio Miranda (coord.), *El historiador frente a la Ciudad de México. Perfiles de su historia* (pp. 257-278). México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- LEFF, Enrique (2004). *Racionalidad ambiental. La reapropiación social de la naturaleza*. México: Siglo XXI Editores.
- MANDOKI, Katya (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México: Siglo XXI Editores / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción*. México: Editorial Planeta.
- MORIN, Edgar (1980). "La Ecología generalizada (Oikos)". En Edgar Morin, *El método, 2. La Vida de la Vida*. Madrid: Collección Teorema, Ediciones Cátedra.
- MUMFORD, Lewis (2018). "La utopía, la ciudad y la máquina". *Boletín CF+S 37. Fe en el progreso Biblioteca Ciudades para un futuro más sostenible* (pp. 35-47). Consultado el 15 de marzo de 2022 en: <<http://polired.upm.es/index.php/boletincfs/article/view/2383/2464>>.
- ORGANIZACIÓN DE LAS CIUDADES DE PATRIMONIO MUNDIAL (2022). Acerca de la OCPM. Consultado el 13 de marzo de 2022 en: <<https://www.ovpm.org/es/todo-sobre-la-ocpm/>>.
- PRATS, Llorenç (2000). "El concepto de patrimonio cultural". *Cuadernos de Antropología Social* 11: 115-136.
- QUIJANO, Anibal (2012). "'Bien Vivir': entre el 'desarrollo' y la des/colonialidad del poder". *Viento Sur*, 122: 46-56.
- RICOEUR, Paul (2003). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- SAITO, Yuriko (2007). *Everyday aesthetics*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- SÁNCHEZ, Andrés Armando (2008). "Réquiem o in extensium ... ¿al límite entre el patrimonio y la ciudad? Efectos de las delimitaciones del Centro Histórico de Puebla". En Alfonso Álvarez Mora y Carlos Francisco Valverde (coords.), *Ciudad, territorio y patrimonio. Materiales de investigación III*, pp. 69-82. Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- UNESCO (1972). *Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural y Natural*. Consultado el 9 de marzo de 2022 en: <http://portal.unesco.org/es/ev.php_URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.
- UNESCO (2020). *Lista de Patrimonio Mundial*. Consultado el 11 de marzo de 2022 en: <<http://whc.unesco.org/en/list/416/>>.

La filosofía decolonial del paisaje del agua en las experiencias comunitarias en el municipio de Puebla

María Eugenia Ochoa García
Lilia Varinia Catalina López Vargas
Virginia Cabrera Becerra
Mónica Erika Olvera Nava

Introducción

En este trabajo se busca presentar y analizar el paisaje del agua desde la filosofía de la estética decolonial (Dussel, 2000; Quijano, 2007; Mignolo, 2000), a través de un acercamiento a los procesos de reapropiación social (Leff, 2014, 2019) de este vital líquido expresados en los imaginarios del agua (mapas mentales), proyectados a través de dibujos elaborados por habitantes de distintas edades en las juntas auxiliares y colonias urbanas del municipio de Puebla.

En el primer apartado, se analizará la filosofía de la estética decolonial, como pensamiento que revisa críticamente la matriz del poder colonial occidental: europeo, estadounidense, clasista, racista y androcéntrico, que se perpetúa y persiste en el capitalismo actual a manera de “nuevo imperialismo” (Harvey, 2005) a través de formas de conocimiento totalizantes que reafirman el binomio dominador-dominado y que se expresan en el conocimiento sensible, en la estética.

El segundo apartado describe el análisis epistémico del paisaje del agua entendido como un sistema complejo (García, 2006), buscando trascender el conflicto impuesto por la biocolonialidad del poder que opone naturaleza y sociedad (Castro-Gómez y Gosfroguel, 2007). También se analiza en su territorialidad desde la perspectiva del paisaje patrimonial (Vergara, 2015) y de las imágenes y los imaginarios (Hiernaux, 2018, 2019), teniendo en cuenta la interrelación urbano-rural que configura el espacio y el territorio (López, Delgado, Vinazco, 2005), donde se incorpora la percepción del agua como un bien biocultural por parte de los sujetos sociales interesados, frente a su tratamiento como una mercancía producto de las políticas públicas neoliberales impulsadas en México y en el estado de Puebla.

Luego, en la tercera parte, se realiza un acercamiento a las experiencias de reapropiación social del agua en las juntas auxiliares y colonias del municipio de Puebla, a partir de los significados materiales y simbólicos de quienes habitan la interfase urbano-rural de este territorio. Los resultados del ejercicio muestran cómo las personas expresan conceptos materiales y simbólicos respecto a su relación con el agua y cómo ésta debe ser “gestionada y cuidada” colectivamente. Al tiempo que hay otras experiencias en las que se enfatiza el sentido utilitario y pragmático de la relación con el agua, expresando así los procesos de reapropiación social de ésta (Leff, 2019).

Finalmente, para concluir este trabajo con las posibilidades que se han venido construyendo comunitariamente desde la memoria, la resistencia y la acción colectiva en el municipio de Puebla en el proceso de reapropiación social del agua, lo que ha planteado otras formas de relación y gestión comunitaria del agua rompiendo el paradigma de mercantilización que ha prevalecido en el proceso de privatización de la misma.

La filosofía decolonial como abordaje epistémico teórico y estético

La decolonialidad como filosofía (desde el abordaje epistémico teórico), cuestiona sistemáticamente tanto el mito de que en el mundo ya se dio un proceso de decolonialización, es decir, que las estructuras económicas, geográficas y políticas proyectadas más visiblemente y sobre las cuales se fundamentó la colonización aún no han desaparecido, así como la tesis de que se estableció una “posmodernidad” que va trasladándose a un mundo en donde ya no existe la colonialidad, tratando de invisibilizar además los ámbitos de la cultura y el arte.

El capitalismo global resignifica las exclusiones desarrolladas por la colonialidad, entendiendo por colonialidad –como lo explica Quijano (2009)– el proceso de colonización que continúa de manera profunda en ámbitos no visibilizados por el mismo proceso: la cultura, la educación, el arte, la espiritualidad, y que ha venido provocando las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas, de género/sexualidad y de naturaleza/humanidad, desplegadas por la modernidad. Una modernidad que tampoco ha terminado, por lo que las estructuras conformadas durante los siglos XVI y XVII continúan vigentes (Castro Gómez, Grosfoguel, 2007), lo que se contrapone a las corrientes de pensamiento que plantean que la modernidad ha sido transcendida y que la posmodernidad ya se ha desarrollado.

La jerarquización étnico-racial de las poblaciones y la separación y subordinación de la naturaleza al ser humano (entendido como hombre de raza blanca, occidental, en una visión antropocéntrica), conformada a lo largo de siglos de la expansión colonial europea, no se transformó significativamente con el denominado “fin del colonialismo” desde el discurso dominante occidental (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007).

Desde esta filosofía decolonial y desde este enfoque epistémico teórico se comienzan a analizar y estructurar herramientas conceptuales para explicar fenómenos de violencia racial, étnica, de género, de opción sexual y en contra de la naturaleza, específicamente en contra del agua que es el tema de estudio que aquí se presenta.

Así, el pensamiento decolonial no sólo se hace visible en la academia y los grupos de elaboración teórica que vienen develando la complejidad de este entramado que tiene una presencia muy nutrida de pensadores y activistas de Latinoamérica, sino que está presente en movimientos sociales indígenas y afros, así como en la creación de instituciones como el Foro Social Mundial (FSM) y el Foro Alternativo Mundial del Agua (FAMA) (Mignolo, 2007) y, a nivel nacional en México y en Puebla donde también se hace visible en movimientos sociales en defensa del territorio y del agua (Ochoa, 2019).

Otro aspecto fundamental es la apertura de miras de esta perspectiva, el posicionamiento del “otro” y la “otra” desde la interculturalidad, como un concepto clave de esta filosofía y frente a la colonialidad del poder, que además se está estructurando como un dominio global con la clasificación social que esto conlleva en cada espacio del territorio que avasalla (Quijano 2011, Dussel, 2005): La interculturalidad entendida como un proceso de construcción del conocimiento del otro/a, de una práctica política otra, de un poder social (y estatal) otro y de una sociedad otra. Un paradigma que es pensado a través de una praxis política en donde se reconozca la diferencia colonial (ética, política y epistémica), la participación paritaria, siendo conscientes de esa dominación colonial que ha prevalecido fundamentada en la jerarquización que hemos explicado en los párrafos anteriores.

El pensamiento decolonial cuestiona el universalismo abstracto construido en Occidente desde Descartes, inherente al hombre europeo que es el único con acceso a producir conocimientos universales (Grosfoguel, 2007), y en el cual además se han estructurado instituciones que garantizan la reproducción de estas jerarquías en la producción de conocimiento y en el hacer ciencia, convirtiéndose en los únicos referentes para definir lo que es conocimiento y lo que es ciencia, configurando lo que el pensamiento denomina un modelo epistémico: la Hybris del punto cero en el que se basa la ciencia moderna ubicada en el punto cero de observación, para desde ahí juzgar, como si de Dios se tratara (Castro Gómez, 2007).

Entre estas instituciones están las universidades, en las que el conocimiento se organiza en jerarquías que separan humanidad de naturaleza

y, a su vez, se estructura toda una segregación entre los grupos humanos a través de clasificaciones basadas en raza, etnia, género, sexo, sexualidad o territorialidad. Todo esto como resultado de herencias coloniales de mirada reduccionista en las que este conocimiento construye y estructura a la sociedad con todo lo que ello implica (Castro-Gómez, 2007).

La propuesta desde el pensamiento decolonial es decolonizar el conocimiento y las instituciones educativas, las universidades y las políticas del conocimiento a través de un diálogo de saberes lo más horizontal posible, lo que permitiría un replanteamiento no sólo de los contenidos curriculares, sino de la forma en que funcionan y cómo están estructuradas las instituciones educativas y las universidades específicamente, como árboles de conocimiento que se convierten en estancos que fragmentan y separan los conocimientos (Castro-Gómez, 2007).

En cuanto al ámbito de la naturaleza y su relación con la humanidad, el pensamiento decolonial plantea que se está constituyendo una Biocolonialidad del Poder basada en la acumulación de capital actual, que se da por dos vías: la apropiación del trabajo humano y la apropiación del trabajo de la naturaleza (Harvey, 2005), dadas las prácticas extractivistas del agua y de los territorios sin permitir su proceso de regeneración, como ocurre por ejemplo en la dinámica del ciclo del agua, lo que en este siglo XXI alcanza ya niveles insospechados incluso para la primera etapa del colonialismo (Cajigas-Rotundo, 2007; Svampa, 2005).

La noción de estética constituye otro tema de reflexión de nuestro trabajo. Para filósofos y filosofas de la liberación y de la decolonialidad, como Dussel (2020), este “conocimiento de los sentidos” queda sobrepasado en tanto dispositivo de una pedagogía de la opresión que crea o adquiere rasgos estéticos en las clasificaciones sociales de clase, etnia, género o naturaleza a favor del imaginario social de las clases dominantes en América, con los vínculos coloniales que se entretajan con Europa y con los Estados Unidos de Norteamérica.

Con todo este bagaje, la decolonialidad es un sistema filosófico abierto, sin que esto signifique que se encuentra a la deriva. Para Dussel

(2022), es un pensamiento académico, concreto, que lo tiene todo: lógica, antropología, historia, ética, política, tecnología e incluso la estética. Aludiendo además a un pensamiento heterárquico,¹ que intenta conceptualizar las estructuras sociales con un nuevo lenguaje que desborde la jerarquía de poder, un lenguaje capaz de pensar los sistemas de poder como una serie de dispositivos heterónomos vinculados en red: las heterarquías como estructuras complejas en las que todos los niveles interactúan y tienen influencia mutua (Castro Gómez, Grosfoguel, 2007).

En el enfoque de la estética es importante anotar que la raíz griega de la que deriva es el concepto de *aisthesis*, entendido como la emoción de la subjetividad viviente y ésta no es únicamente humana sino también animal. En esto, Dussel (2020) se confronta con autores occidentales como Proudhon (1980) y muchos otros que piensan que la estética es sólo humana y, como ejemplo, pregunta: “¿por qué el gallo canta a la mañana ante el primer rayo de sol?”. Algo descubre en el sol que, como una emoción animal, lo mueve como nos mueve a nosotros —explica—, pero en nuestro caso de manera mucho más compleja y desarrollada. La estética se inserta entonces en una historia mucho más amplia que la de la humanidad y, por eso, en realidad no es una historia, sino un desarrollo (Dussel, 2020). También para Mignolo (2020), *aisthesis* no es una esfera intelectual separada de todos los devenires que arrastran a los cuerpos, sus heridas y sus memorias, sino su propia palabra, a diferencia de la obra de arte o del arte mismo como ha sido conceptualizado de manera fragmentada.

¹ La heterarquía rompe el modelo de la jerarquía. No hay poder, todos los componentes son independientes. Se cambia el concepto de ordenar, por el de influir: nadie es amo, todos pueden influir en quien quieran, pero hay libertad de pensamiento. En vez de mando se habla de relación (pues no existe el poder) y ésta es bidireccional (porque es interacción) y horizontal (porque todos son iguales, no hay nadie arriba ni abajo) (Dussel, 1977).

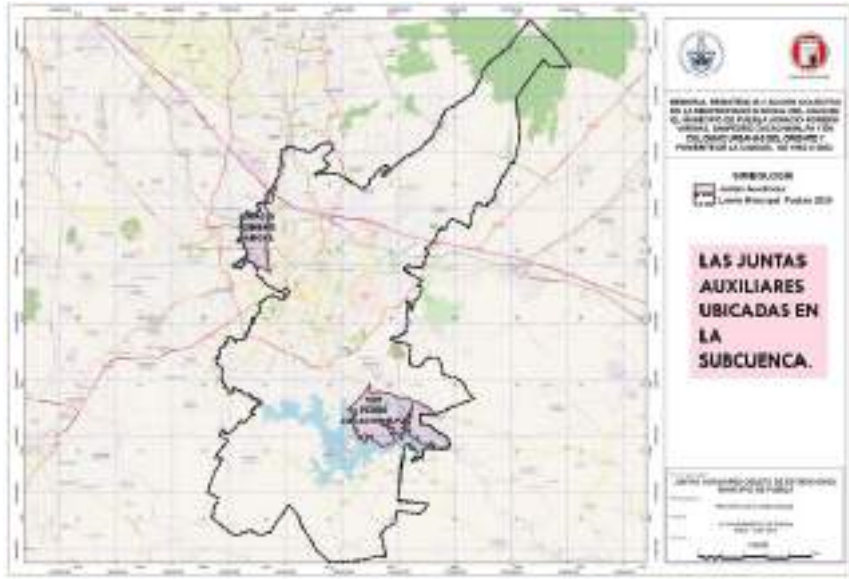
El paisaje del agua como un sistema complejo y su territorialidad

Los paisajes culturales y/o patrimoniales son un producto de la fusión entre el ser humano y su entorno, son espacios que pueden estar habitados o no pero siempre cargados de un pasado, una memoria, una historia y una serie de bienes materiales e inmateriales como una realidad compleja en la que se manifiestan interrelaciones de sociedad-naturaleza de muy alto impacto sobre el territorio, como lo mencionan Bolós (1992) y Castellanos (2014).

En este sentido, toda acción territorial –incluidos sus estragos–, se traduce en paisaje (Martínez de Pisón, 2009) y su aplicación en los espacios naturales acentuaría su protección (áreas protegidas, zonas de veda, etcétera). El incremento de la conciencia paisajística conduce a una demanda social del derecho al paisaje que, por ejemplo, en el caso de los ríos, estaría planteando el derecho al paisaje del agua. La valoración de los paisajes enriquece la concepción de los ecosistemas en un proceso de biocenosis (de revaloración biocultural).

Así se va configurando el paisaje del agua: en el caso del presente trabajo en el municipio de Puebla, y desde los aspectos planteados por Castellanos (2014), partiendo del medio físico en el cual se desenvuelve: la cuenca alta del Atoyac. La morfología de ese medio físico, qué formas adquiere en el territorio, que en lo referente al agua serían las aguas superficiales: ríos, arroyos, lagos, entre otros, las aguas subterráneas, pozos, etcétera. Las actividades que se desarrollan en el territorio y que van también conformando y moldeando el paisaje, alterándolo e incluso destruyéndolo; la o las imágenes que tienen de este paisaje quienes lo habitan, sus imaginarios (Méndez, 2017), lo que se encuentra estrechamente ligado a los significados materiales y simbólicos del mismo expresados en la memoria que se tiene de la relación entre sociedad y naturaleza. Todos estos aspectos conforman un sistema territorial en el cual el paisaje del agua se proyecta como una complejidad que articula los diferentes elementos que están interrelacionados entre sí.

Figura 1. La ubicación de la zona de estudio en el municipio de Puebla



Fuente: elaboración propia con base en el Sistema de Información del Posgrado.

Para este análisis, el paisaje del agua en el municipio de Puebla aparece como un sistema complejo, en el que se analiza la reapropiación social del agua en dos de las 17 juntas auxiliares y en seis de las más de 60 colonias donde la Asamblea Social del Agua (ASA) tiene relación (ver figura 1). Este sistema complejo se expresa en tres niveles: el primero donde se identifican los aspectos más inmediatos al objeto de estudio que es el proceso de reapropiación social del agua en el municipio de Puebla; el segundo nivel que se refiere a los aspectos del nivel meso y se relaciona con dinámicas de políticas a nivel nacional o regional, entre otros, mientras que en el tercero se ubican los aspectos a nivel internacional o macro, tales como la institucionalidad global que tiene influencia e impacto en los procesos del segundo y del primer nivel, tomando en cuenta la interrelación que ocurre entre todos los elementos (ver figuras 2 y 3).

Figura 2. El paisaje del agua como un sistema complejo



Fuente: elaboración propia con base en el análisis de los sistemas complejos (García, 2006).

Figura 3. Los tres subsistemas de la investigación



Fuente: elaboración propia con base en el análisis de los sistemas complejos (García, 2006).

La reapropiación del agua y su expresión estética –*aisthesis*– en los imaginarios de la población

En el planteamiento de este trabajo se entiende la reapropiación social como la emergencia que se expresa en la construcción y reconstrucción de sujetos sociales y políticos; su despliegue en los movimientos ambientalistas emergentes, las luchas, resistencias y conflictos por la defensa del territorio y del agua (Enrique Leff, 2019), así como las expresiones que se dan a partir de la sensibilidad y las emociones que construyen la posición de las subjetividades ante lo real, en este caso frente al agua (Dussel, 2020).

En este sentido, la percepción imaginaria responde a una profunda elaboración social que, aunque no coincida con el dato empírico, “si corresponde a una verdad construida socialmente a través de múltiples fantasías que se incorporan a personas reales y sus correspondientes modos de actuar” (Silva, 2006). Lo que expresa que los imaginarios nutren las visiones, lo que permite que desde ellos cada ser humano mire su realidad.

De esta manera, narrar desde lo imaginario “requiere del dispositivo apropiado, de una estrategia narrativa particular e incluyente de las dimensiones tanto de lo real como de lo simbólico” (Méndez, 2017: 181). Además, los movimientos en el espacio urbano:

se tornan sincrónicos y asincrónicos, continuos e intermitentes, plegándose y desplegándose en función de múltiples centralidades dispersas que aglomeran las diferencias, interconectadas por los flujos de producción y de mercado que reúnen y se apoderan de las partes de lo urbano y de la naturaleza (Méndez, 2016: 18).

Podemos entender entonces desde su multiplicidad compleja el imaginario de realidades como la del agua en la ciudad y su fluir desde sus dimensiones en las corrientes de vida cotidiana, de producción y de mercado que interconectan en lo urbano, la cultura y la naturaleza.

El agua se encuentra inmersa en estos procesos (imágenes e imaginarios) en los cuales, siguiendo a Méndez (2017), lo urbano se convierte

en forma de “simultaneidades” que no sólo “yuxtapone y sobrepone sistemas” (entre ellos el sistema del agua), sino que también conjuga redes de núcleos centrales interrelacionados. De acuerdo a lo anterior, podremos proyectar cómo en el imaginario de los habitantes de una colonia se expresa el imaginario del agua, a partir de las imágenes que de ella se tienen desde el presente y en el pasado, desde lo real y desde lo simbólico.

Así se tendría que identificar la presencia del agua, narrarla, contarla desde su fluir en el imaginario de quienes habitan un lugar, por ejemplo, una colonia urbana afectada por el proceso de privatización del servicio de agua potable y también por la contaminación de los ríos que atraviesan por los límites de su territorio.

El agua se mira desde imaginarios contruidos socialmente que nutren diferentes visiones, además de la percepción de la íntima relación que los seres humanos tienen con ella desde el momento que amanece el día, al darle vuelta a la llave más cercana para percibirla, oírla, sentirla y hasta olerla, ya sea que se encuentren en el cuarto de baño o en el patio, desde el lavadero o el fregadero, desde la ducha, para llegar luego a colmar esa necesidad de beberla para saciar la sed, vaciando el dispensador del garrafón de la cocina o la sala.

El agua acompaña cada actividad práctica en cada casa, con cada familia, sea cual sea el tipo de familia o vivienda en que habiten y sin importar que tan inmediato sea su entorno. No podemos separar el agua de las actividades de los pequeños talleres y comercios de la zona y si su ausencia es sistemática, porque no exista una llave de acceso colectivo que traiga el vital líquido, entonces las familias o comerciantes se verán obligados a acceder a ella a través del mercado que la abastece por medio de pipas y a costos cada vez más altos (entrevistas y mapas mentales, Ochoa, 2019, 2022), sin hablar de la calidad u origen de la misma.

El agua, también es utilizada en los procesos productivos de las industrias textiles y de producción de pinturas de los linderos del río, que luego de utilizarla y contaminarla la arrojan nuevamente a su cauce ante la mirada casi siempre displicente y cómplice del gobierno y la actitud pasiva de la población, que en algunos casos guarda memoria

de ese río a través del cual años atrás corría agua fresca y limpia, lugar de encuentros, desencuentros, festejos, despedidas, sin duda un paisaje como experiencia estética todavía viva en el imaginario de decenas de habitantes que expresan su añoranza por esa forma del agua.

Siguiendo esta perspectiva, en lo que sería una primera fase exploratoria y tomando como referencia la experiencia de los imaginarios del miedo en la ciudad de Culiacán (Rodríguez, 2017), analizada en el seminario de imaginarios de la Maestría en Territorio, Turismo y Patrimonio (Méndez, 2018) y en el de Tópicos del Doctorado en Estudios Socioterritoriales (2020), utilizando la herramienta de mapas mentales, buscamos conocer el imaginario del agua en el municipio de Puebla. Para esto, interactuamos con habitantes de colonias urbanas que han sido impactadas por el proceso de privatización del agua (septiembre de 2013), desde la conceptualización en el pensamiento y las imágenes de los habitantes de la ciudad que participan en el proceso de defensa del agua como derecho humano y bien común, en el espacio ciudadano denominado ASA, que nació inmediatamente después de la privatización, así como en un salón social de la Junta Auxiliar Ignacio Romero Vargas, al norte de la ciudad.

En ambos lugares se realizó un ejercicio taller en el año 2021, haciendo dos preguntas a cada participante (diez en la reunión de la ASA y diez en el Colectivo de la Junta Auxiliar). Se contó con la participación de 14 mujeres y seis hombres de entre 20 y 75 años, procedentes de seis colonias urbanas y de la junta auxiliar antes mencionada.

Los y las participantes habían tenido diferentes situaciones con el servicio de agua y saneamiento, algunos relacionados con cortes de agua y drenaje, otros una experiencia más cercana y participativa en torno a la gestión del agua en su Comité. Además de contestar las preguntas, tenían que hacer un dibujo como un mapa mental de su territorio.

Se pidió contestar a las preguntas de manera gráfica, por medio de un dibujo. Las instrucciones fueron: a) dibuje ¿qué lugares en la ciudad de Puebla relaciona con el agua? y los significados que el agua

tiene para usted; b) dibuje ¿qué significa para usted la falta de agua? y ¿qué lugares en la ciudad relacionaría con esta carencia?

En las respuestas a las frases e interrogantes expresadas en las ilustraciones que se exponen en las figuras 4 a la 11, los lugares que la mayoría de quienes participaron relaciona con el agua son los ríos, las presas, la lluvia en la ciudad y los ubica en las cercanías de donde están asentadas sus viviendas y lugares que visitaron en su juventud o su niñez, expresando su sentir y emociones, como una experiencia estética, expresando una relación simbólica con el agua.

Figura 4. *El agua, los ríos y nuestras vidas*



Fuente: dibujo de Rosalía Hernández Aguilar,
Col. Naciones Unidas de ASA, 2021.

Figura 5. *El agua en manantiales, presas y otros cuerpos hídricos*



Fuente: dibujo de Areli Rojas González,
Junta Auxiliar Ignacio Romero Vargas, 2021.

Figura 6. *La lluvia, nuestras casas, familias y animales*



Fuente: dibujo de Yolanda Gómez Torres,
Junta Auxiliar Ignacio Romero Vargas, 2021.

Figura 7. El agua, las montañas y las plantas



Fuente: dibujo de Arq. Héctor Gil Guarneros Carreón,
Junta Auxiliar Ignacio Romero Vargas, 2021.

Figura 8. El ciclo del agua que va de la tierra, al cielo y regresa con lluvia



Fuente: dibujo de Mtra. Guadalupe Gómez Hernández,
Col. San Alejandro de ASA, 2021.

Figura 9. El agua, las niñas, los niños, la escuela



Fuente: dibujo de Paola López Corona, Col. Naciones Unidas de ASA, 2021.

Figura 10. El agua, los alimentos, la salud y las familias



Fuente: dibujo de Marcos Sánchez Lujá,
Junta Auxiliar Ignacio Romero Vargas, 2021.

Figura 11. *El agua en los parques, jardines y las ciudades*



Fuente: dibujo de Estela Hernández, Col. Tres Cruces de ASA, 2021.

La *aisthesis* en el proceso de reapropiación social del agua en colonias y comunidades del municipio de Puebla

Este sistema complejo del paisaje del agua y su reapropiación social en el municipio de Puebla, se ha configurado también desde la filosofía decolonial y se expresa como: la *aisthesis* desde las expresiones de población de colonias urbanas y comunidades rurales frente a la biocolonialidad global del poder que se proyecta en la expoliación y expropiación de la naturaleza-agua a través de procesos de extractivismo que impulsan industrias y empresas como la automotriz, la textil, las embotelladoras, refresqueras y la que presta el servicio de agua en seis municipios de la zona metropolitana de la ciudad de Puebla, entre ellos el de Puebla Capital.

Debemos asimismo señalar que la gestión socio territorial del agua en el mundo y en México ha implicado, desde la ecología política, una biocolonialidad global del poder, que Harvey denomina “Nuevo

Imperialismo”, articulando diferentes actores que proyectan los intereses de la iniciativa privada transnacional, la institucionalidad global desde el entramado de poder (el Banco Mundial, BM; el Fondo Monetario Internacional, FMI; la Organización Mundial del Comercio, OMC; el Banco Interamericano de Desarrollo, BID; la Organización de las Naciones Unidas, ONU) y el gobierno nacional, con su marco legal e institucional, con la aplicación de políticas públicas como la imposición de los procesos de privatización del agua para el caso de Puebla (Ochoa, 2019).

Categorías como la de imágenes e imaginarios se convierten en herramientas desafiantes para analizar en cada momento –en el contexto del municipio de Puebla– los contenidos y significados que la ciudadanía le da a su relación con el agua, su experiencia estética, *aisthesis*, y las formas de gestión que se operativizan en el territorio. Estas imágenes e imaginarios sirven de igual manera para identificar las propuestas, iniciativas y potencialidades que se van generando en comunidades, colonias y colectivos sociales que se configuran como posibilidades en el territorio para generar nuevas formas de gestión socioterritorial y de buen gobierno del agua, que tome en cuenta las dinámicas desde el territorio con una visión intercultural que lleve a la práctica un diálogo de saberes y que garantice la participación efectiva, inclusiva y en equidad de los sujetos en el territorio, las mujeres en sus diferentes edades y condiciones, las y los jóvenes, las personas con discapacidad, entre otros.

Queremos concluir este trabajo retomando la propuesta de “distinción” de Dussel (2020), entre la dimensión propiamente estética de la experiencia de mundo, compartida con otras formas vivientes y la dimensión poética, correspondiente a las obras de arte como derivado complejo de ésta, pues es en ella donde se prepara el terreno para una estética de la liberación, lo que sería una estética decolonial orientada a “invertir la estética dominante”. Concordamos totalmente con lo expresado por Dussel, no dejamos de subrayar que para llegar a eso tendremos que construir colectivamente una estética incluyente, plural, solidaria, democrática que garantice la participación, con un sentido abierto a las diferencias, a lo heterogéneo y no sólo europeo,

como tampoco sólo latinoamericano o mexicano, sino verdaderamente abierto a las propuestas, al pensar y al sentir de quienes participan de manera real y autogestiva.

Referencias

- CAJIGAS-ROTUNDO, Juan Camilo (2007). "La biocolonialidad del poder. Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo". En Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 169-193). Bogotá: Siglo del Hombre Editores / Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos / Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- CASTELLANOS, Mariano (2014). *El Patrimonio Cultural Territorial. Paisaje, Historia y Gestión*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago y Ramón Grosfoguel (2007). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores / Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos / Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- DE SOUSA, Boaventura (2011). "Epistemologías del Sur". *Utopía y Praxis Latinoamericana* 16(54): 17-39.
- DUSSEL, Enrique (2020). "Lecciones de Estética de la Liberación". *Hermeneutic* 18: 13-30.
- GARCÍA, Rolando (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, pp. 39-70.
- HARVEY, David (2005). *El "nuevo" imperialismo: acumulación por desposesión*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- HIERNAUX NICOLAS, Daniel y Carmen Imelda González Gómez (2017). "La ciudad maquilada: las nuevas máscaras de la ciudad en el siglo XXI". En Daniel Hiernaux Nicolas y Carmen Imelda González Gómez (coord.). *La ciudad latinoamericana a debate: perspectivas teóricas desde América Latina*. Querétaro, México: Universidad Autónoma de Querétaro, pp. 93-124.
- LEFF, Enrique (2004). Racionalidad ambiental y diálogo de saberes. Significancia y sentido en la construcción de un futuro sustentable". *Polis Revista Latinoamericana*, 7: 1-36. Consultado el 6 de mayo de 2020, en: <<https://journals.openedition.org/polis/6232>>.

- LEFF, Enrique (2019). *Racionalidad ambiental. La reapropiación social de la naturaleza*. México: Siglo XXI Editores.
- LÓPEZ, Lilia Varinia (2013). *El papel de los asentamientos humanos periféricos en la configuración espacial de la ciudad de Puebla*. Puebla, México: Colegio de Investigaciones y Posgrados AC (CIPAC) / Editorial ACD.
- MIGNOLO, Walter D. (2000). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- MIGNOLO, Walter D. (2020). "Conversando con Édouard Glissant: Filosofía de la Relación y Diferencia Colonial", *Hermeneutic* 18: 31-41.
- OCHOA GARCÍA, María Eugenia (2019). *El impacto de la privatización del agua en el municipio de Puebla (2013-2019): gestión socioterritorial y conflictividad social*. Puebla, México: Repositorio de tesis de Maestría por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).
- QUIJANO, Aníbal (2011). "Sobre la colonialidad del poder". *Contextualizaciones Latinoamericanas* 5(8): 1- 6.
- QUIJANO, Aníbal (2012). "'Bien vivir': entre el 'desarrollo' y la des/colonialidad del poder". *Viento Sur*, 122: 46-56.
- SVAMPA, Maristella (2005), *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- VERGARA, Abilio (2016). "Del espacio al territorio y al lugar y viceversa. Apuntes metodológicos". En Lilia Varinia López, Mariana Figueroa y José Rodolfo García (Coords.), *Territorios y Espacialidades. Abordamientos disciplinares*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), pp. 27-62.

Edgar Allan Poe, el jardín paisajista y la estética del romanticismo

Félix Alfonso Martínez Sánchez
M. de los Ángeles Barreto Rentería

Edgar Allan Poe, una vida de contrastes

La vida de Edgar Allan Poe estuvo marcada por sinsabores, pobreza y desgracias que dejaron huellas profundas en su corazón y una manifiesta tristeza en su rostro que contrastaba con su misteriosa y profunda mirada. Su joven madre, Elizabeth Arnold, de origen inglés, llegó a América para dedicarse al teatro, donde conoció al también actor David Poe, nacido en Norteamérica y de ascendencia irlandesa, con quien contrajo matrimonio. Para 1807 nació su primer hijo, William Henry Leonard,¹ dos años después, en Boston, el 19 de enero de 1809, nació Edgar y en diciembre de 1810, Rosalie,² quienes

¹ Henry fue marinero, escritor y poeta como su hermano, publicó la obra *The pirate*, inspirada en la fracasada relación amorosa que Edgar Allan Poe tuvo con Sarah Elmira Royster. Por su parte, Edgar incluye en su obra *La narración de Arthur Gordon Pym*, un personaje con características semejantes a las de su hermano Henry y de sus experiencias en los viajes marinos alrededor del mundo.

² Rosalie McKenzie Poe, nombre que llevó después de la adopción de los McKenzie, al igual que Edgar, tenía una marcada inclinación por la música y tocaba el piano, además padeció la misma sensibilidad al alcohol lo que le generaba dolor de cabeza y un largo período de depresión. La Guerra de Secesión provocó su decaimiento económico y

Figura 1. Edgar Allan Poe,
junio de 1849.



Fuente: fotógrafo desconocido.
Daguerrotipo “Annie”, tomado en
Lowell, Massachusetts (DP).

desde niños padecieron penurias por la mala situación económica familiar, acentuada más tarde por el abandono de su padre y un año después por la muerte de su madre, el 8 de diciembre de 1811 a la edad de 24 años. Su hermano mayor William Henry quedó con sus abuelos paternos, Rosalie fue adoptada por la familia Mackenzie y Edgar con su nueva madre, Frances Allan, esposa de John Allan proveniente de Escocia. Con una buena posición económica, su nueva familia radicaba en Richmond, Virginia, su nueva morada y a partir de ese día se llamaría Edgar Allan Poe.

Su nuevo hogar le proporciona una buena educación y la posibilidad de escuchar historias de viajes y misterios de la mar y también historias de los esclavos negros, leyendas e historias de apariciones y fantasmas. En 1815, viaja a Inglaterra y de ahí a Escocia, y después nuevamente a Londres en 1816, con la familia Allan. Fue inscrito en la escuela de Stoke Newinton, Manor House donde aprendió francés y latín. Regresaron a Norteamérica en 1820 y Edgar fue inscrito en la escuela Joseph J. Clarke, donde perfeccionó su conocimiento del francés, inglés, latín y griego. Mientras Allan Poe crece, el desapego con John Allan se hace más evidente y en 1826, lo inscribe en la Universidad de Virginia con la finalidad de alejarlo de su lado. Ahí Edgar conoció las montañas escabrosas (Apalaches) y realizó frecuentes paseos. La universidad significó una nueva fuente de conocimiento para Allan Poe, pero también la oportunidad de consumir alcohol y participar en

social y terminó vendiendo en las calles recuerdos y fotos de su hermano Edgar para su mantenimiento.

juegos de azar, lo que propició su caída moral y material que tiene como consecuencia su fracaso en la universidad y el inevitable abandono de la casa de los Allan.

En su paso por el ejército, recibe con dolor la noticia de la muerte de quien fuera su segunda madre, Frances Allan y el fallecimiento de su hermano mayor Henry Leonard Poe, consumido por el alcohol y la tuberculosis a la edad de 24 años. Al ser expulsado en 1831 del ejército en West Point, Edgar volvió su mirada a su primera familia, visitó a su abuela paterna, a su tía María Clemm y a la pequeña Virginia (Sissy, como solía llamarla Edgar), su prima, quien más tarde se con-

vertiría en su esposa. La miseria llega nuevamente a su vida y obligado por ella, se instala en Baltimore con su tía Clemm, su único apoyo. En 1835, regresa a Richmond y su condición económica no mejora y lo sume en una crisis que –disminuido físicamente– lo conduce nuevamente al consumo del alcohol, del cual logra salir al encontrar un trabajo como corrector de pruebas y jefe de redacción y casarse, en 1836, con Sissy.

En busca de mejores oportunidades decide emigrar con su familia a Nueva York en 1837 y ante la crisis económica emprendió su viaje a Filadelfia con la esperanza de recomponer su situación a partir de su tarea como escritor, periodista y crítico literario, actividades que ya no dejaría. Vivió en Filadelfia hasta 1843, cuando la dejó para viajar a Washington para promover su revista *Stylus*. Ésta fue nuevamente un fracaso al encontrarse con el alcohol. Sus socios capitalistas abandonaron el proyecto, motivo por el cual volvió a Filadelfia donde lo esperaba su eterna acompañante, la pobreza, la cual palió con la impartición de

Figura 2. Pintura póstuma de Virginia Clemm



Fuente: acuarela, 1847 (DP).

conferencias en Baltimore, Delaware y Maryland, principalmente. Puso fin a su estancia en Filadelfia en 1844 para marcharse nuevamente a Nueva York, donde Edgar recibe reconocimientos nacionales e internacionales por su obra, sin embargo, su situación económica no cambia. En 1847 muere Virginia de tuberculosis, lo que lo hace caer en una profunda depresión y en el alcoholismo del cual no saldrá hasta su muerte en 1849, a la edad de 40 años.

Literatura, pintura y el jardín paisajista

La vida de Edgar Allan Poe fue plena en penurias, desgracias y experiencias desgarradoras, que sólo pudo soportar a través de su genio creativo que dio a luz un nuevo género literario conocido como “ciencia ficción”. Su capacidad de observación y análisis sistemático de la vida cotidiana le permitió crear narraciones de corte sobrenatural en las que se conjuga lo real con el mundo de lo imposible, para crear una literatura de lo fantástico a la que impone un grado de verosimilitud a partir de una escritura llena de caminos, que tienen múltiples recorridos que hechizan al lector y lo atrapan hasta encontrar o visualizar la salida o la conclusión inesperada de la narración.

Figura 3. Julio Verne (1828-1905)



Fuente: foto de Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), conocido como Félix Nadar (DP).

Como es sabido, Edgar Allan Poe destacó como periodista y crítico literario y dentro del campo de la literatura sobresalió como novelista y poeta, además de ser reconocido como un innovador al modificar el tratamiento y el enfoque de la llamada “novela gótica” para convertirla en una literatura de suspenso y de terror (*El corazón delator*; *El pozo y el péndulo*). También se le considera uno de los pioneros de la ciencia ficción *Un descenso al Maelström*;

Eureka o ensayo sobre el universo; William Wilson, temas que alcanzarán su madurez más tarde con los escritos de Julio Verne. Quizá su aportación más relevante se refiera a la creación de las narraciones de corte detectivesco y la invención del personaje Chevalier Auguste Dupin (*Manuscrito hallado en una botella; Los asesinatos de la calle Morgue; La carta robada*), con su capacidad de análisis y razonamientos, dotes utilizadas para llegar a descubrir paso a paso la verdad y desentrañar los misterios y claves más interesantes que este nuevo género propone como reto. Por ello es que fue inspirador de escritores de la talla de Sir Arthur

Conan Doyle, para crear al detective Sherlock Holmes y de la escritora Agatha Christie y su principal personaje, el detective Hércules Poirot. Así, Edgar Allan Poe es un personaje que destaca en el campo de la literatura, además de crear nuevos géneros literarios: el de suspenso y terror, el de ciencia ficción y el género detectivesco.

Al revisar la trayectoria de Edgar Allan Poe y de las más importantes de sus biografías, parece extraño y fuera de lugar que se haya escogido a este genio de la literatura mundial para referirnos y abordar el tema que abarca dos de los períodos más significativos para la historia del paisaje: el jardín barroco en Francia y el jardín paisajista o jardín romántico en Inglaterra. La primera escuela o corriente sólo como referente y la segunda para establecer una aproximación a los principios de la estética del jardín romántico, a partir de dos relatos poco conocidos y, por tanto, menos estudiados. El primero, *El dominio de Arnheim o el jardín-paisaje*, se sabe que fue escrito en 1842 en una primera versión con el título *El jardín paisajista* y que fue revisado y modificado para

Figura 4. Charles Baudelaire
(1821-1867)



Fuente: fotografía
de Félix Nadar, 1855 (DP).

Figura 5. Sir Arthur Conan Doyle
(1859-1930)



Fuente: fotografía de Herbert Rose
Barraud (1845-1896) (DP).

publicarlo en 1847 con el nuevo título. El segundo relato, *El cottage de Landor*, con el subtítulo *Un complemento de El dominio de Arnheim*, escrito en 1849, poco antes de su muerte. Ambos cuentos abordan de manera peculiar las características del jardín paisajista, es decir, el jardín romántico, en defensa de un estilo dirigido a recuperar los valores de la naturaleza a través de la jardinería y como una de las más altas expresiones del arte. Allan Poe tiene la oportunidad de comunicar que el disfrute de la naturaleza se da a través de la exaltación de los sentidos, en la soledad, el silencio y el contacto con la naturaleza.³ Al igual que los pioneros del jardín

paisajista, Poe otorga suma importancia a los viajes para recorrer parajes desconocidos, en busca de la belleza que lo comunican con la naturaleza e invitan a contemplar el paisaje para encontrar el espíritu de lo “pintoresco” y el reconocimiento de los componentes que le otorgan una “sublime” naturalidad.

³ Si bien consideramos que estos dos relatos de Edgar Allan Poe abordan las características principales del jardín paisajista, no son los únicos relatos de su autoría que a través de sus recorridos en contacto con la naturaleza nos presentan las características y valores más significativos de los paisajes que describe. Cabe mencionar, *Un cuento de Las Montañas Escabrosas*, *El alce* y *La isla del hada*, relatos que tienen en común los vagabundeos solitarios por parajes desconocidos en busca del éxtasis que puede proporcionar el contacto con la naturaleza y el disfrute de los sentidos al identificar –reconocer– los múltiples mensajes provenientes de la naturaleza que estallan en una multiplicidad de colores, sonidos, olores y sensaciones táctiles que dejarán una profunda huella, generando emociones y significados.

En ambos relatos, Edgar Allan Poe reúne diversas expresiones del arte manifestadas en la literatura, la pintura y la composición del diseño paisajístico; narraciones que confluyen en un final inesperado. Los dos relatos cortos de Edgar Allan Poe están dirigidos a la comprensión e importancia de relacionarse con los valores no sólo de la naturaleza, sino también del paisaje, para recorrer sus laberintos y gozar de las relaciones armónicas que se expresan en el sonido del agua y del viento, en los colores, olores y texturas que nos brindan los elementos que se nos presentan al iniciar, transcurrir y terminar nuestro viaje. Por su parte, Francis Bacon (1561-1626) se presenta

como el precedente directo de algunos de los principios conceptuales del que más tarde se conocerá como “el jardín inglés”, y casi un siglo después serían retomados por los pioneros de este nuevo género de jardín, Alexander Pope (1688-1744) y Horace Walpole (1717-1797), a quienes se les identifica como sus principales promotores (Martin Paila, 2006: 10).

Edgar Allan Poe propone una exaltación de la naturaleza, pero también apunta a llevar a cabo acciones que limiten las imperfecciones de la naturaleza y magnifiquen su belleza, al introducir componentes que enfaticen los remates visuales y enriquezcan diferentes perspectivas para mostrar los cambios de luz, colores y texturas integradas armónicamente con la naturaleza. Además, coincide plenamente con las proposiciones de Pope y Walpole de eliminar el formalismo del “jardín francés” y con ello la topiaria y el dominio de la geometría en el diseño y construcción de los jardines, con la finalidad de crear un estilo más natural y que elimine el uso del compás y la regla: “el jardín romántico”.

Figura 6. Agatha Christie
(1890-1976)



Fuente: tomada de *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [Internet] (DP).

Figura 7. *Paisaje con el padre de Psique ofreciendo sacrificios en el templo de Apolo, 1644*



Fuente: obra de Claude Gellée, pintor conocido en español como Claudio de Lorena (1600-1682) (DP).

El dominio de Arnheim o el jardín-paisaje

En las primeras líneas del cuento, el narrador nos informa que a su amigo Ellison lo impulsó desde siempre un halo de prosperidad, lo equivalente en un sentido filosófico a la felicidad, que refuta que en su naturaleza el ser humano es antagónico a la dicha y que por tanto el individuo, en ciertas circunstancias insólitas, puede ser feliz. Sus ideas pueden resumirse en cuatro condiciones: la primera, el ejercicio al aire libre; la segunda condición, el amor de una mujer; la tercera y la más difícil, el desprecio de la ambición; y la cuarta consistía en la persecución de un objetivo, que desde su perspectiva se resumía en la creación de una “nueva belleza” que, a diferencia de las otras, otorgaba la “espiritualidad”. Ellison, personaje principal del cuento, sobresalía por los dones que la fortuna le otorgó: gracia, belleza como nadie, intelecto, familia ilustre y una esposa encantadora y abnegada.⁴

⁴ Todo parece indicar que el personaje del relato guarda una relación idealizada de Edgar Allan Poe con el personaje Ellison, ya que también gustaba de realizar largos recorridos

Con posesiones bastas, rico, un familiar que había fallecido 100 años atrás, dejó una cuantiosa fortuna a su pariente más cercano al término del siglo, riquezas inimaginables. Ellison poseía un sentimiento poético y dirigía sus acciones a la creación de nuevas formas de belleza como satisfacción suprema, que no la única. No eligió ser músico ni poeta, aunque enamorado de estas artes. También pudo haber sido pintor y consideró que la escultura, aun siendo poética, era limitada:

y acabo de mencionar todos los terrenos donde, según los entendidos, puede explayarse el sentimiento poético. Pero Ellison sostenía que el campo más rico, el más verdadero y el más natural, si no el más extenso, había sido descuidado. Ninguna definición hablaba del jardinero-paisajista como del poeta; sin embargo, mi amigo opinaba que la creación del jardín-paisaje ofrecía a la Musa correspondiente la más espléndida de las oportunidades (Iwasaki y Volpi, J., editores, 2008: 634).

Es en este aspecto que Allan Poe, en palabras de su personaje principal, Ellison, ubica sin lugar a dudas la actividad del jardinero-paisajista como una de las más creativas y la equipara a las bellas artes como la música, la poesía, la escultura y la pintura, pero que aún las supera, ya que propicia el despliegue de la imaginación en el manejo de componentes naturales que se expresa en múltiples formas, texturas, colores, olores y sonidos que tal vez sólo se puede equiparar al genio pintor, al pintor paisajista. Así, en su relato Allan Poe coloca la tarea del jardinero paisajista que consiste no sólo en imitar a la naturaleza, sino su arte creativo debe dirigirse a mejorar la expresión de la naturaleza, a embellecerla. Coincide plenamente con otro de los pioneros e impulsores

por la ciudad y el campo, además, Allan Poe se sabía descendiente de una familia respetable de Baltimore, ya que su abuelo materno había desempeñado un papel relevante en la guerra de Independencia y como prueba de ello, La Fayette le brindó su estimación y amistad. Es claro que contaba con el amor de su esposa Virginia y más claro aún, el desprecio a la ambición de los bienes materiales y finalmente siempre esperó que John Allan, su padastro le heredara parte de su riqueza, hecho que nunca ocurrió y que le impidió la creación real de un jardín paisajista, pero siempre contó con la sensibilidad y la creatividad para legarnos composiciones literarias de carácter extraordinario.

del jardín paisajista, William Chambers (1723-1796), en su “Disertación sobre la jardinería oriental”, donde apunta (Chambers, 2006):

Entre todas las artes decorativas, no hay ninguna cuya influencia sea mayor que la de la jardinería. Las obras de otras artes tienen sus distintas clases de admiradores, y ellos son los únicos en disfrutarlas o valorarlas [...] Muchas otras bellezas escapan a su aprecio, pues en arquitectura, pintura y, ciertamente, en la mayoría de las otras artes, el hombre debe de aprender antes de poder admirar [...] Pero la jardinería es de una naturaleza distinta. Su dominio es general y sus efectos sobre la mente humana certeros e invariables (Martín Paula, 2006: 113).

Es necesario resaltar que Allan Poe manifiesta de manera clara que los “terrenos” no sólo tienen un valor de uso y un valor de cambio, sino que tienen también un valor que va más allá de los aspectos productivos y económicos; que el terreno, la tierra, el espacio tiene “valores estéticos” y que pueden ser sujetos de modificaciones favorables, empleando los medios adecuados para conseguir un mayor beneficio al crear lugares bellos. Es decir, que son susceptibles de ser intervenidos utilizando un sentimiento poético que propicie un cambio cualitativo a partir de la intervención del jardinero-paisajista. En ese sentido, se integró a la escuela de los pioneros del jardín paisajista al identificar sus valores característicos, tal y como uno de los estudiosos de la historia de jardines y paisajes, nos señala:

De ahí la aparición de un término nuevo, *improve*: formado por el verbo *to improve*, “mejorar”, que adquiere el doble sentido de “rentabilizar” pero también de “embellecer”. Encontramos aquí un rasgo característico de las mentalidades protestantes (Baridon, 2008: 15).

Mentalidades que corresponden a Inglaterra y los Estados Unidos de América. Así, el jardín –de acuerdo con Baridon y a partir de las crónicas de Joseph Addison en el periódico *The Spectator*–, se relaciona con los conceptos de “propiedad”, “paisaje” y “embellecimiento”, que se constituye en uno de los principios del jardín paisajístico.

El surgimiento del jardín paisajista en Inglaterra trae consigo el establecimiento de peculiares formas de expresión que influyen en la creación de un nuevo estilo de jardinería, que se extendería a varias partes del mundo. El jardín romántico nace en oposición al formalismo francés y a los principios aplicados por la escuela de André Le Nôtre, a partir de una traza geométrica que tiene como columna vertebral el Gran Canal que se convierte en el organizador de parterres bordados, integrados por formas geométricas, con lechos de flores o macizos de plantas perenes dispuestas de manera simétrica y limitados por setos, intercalados con fuentes y bosquetes con árboles podados con una geometría rigurosa. El nuevo jardín evitará el trazo con cordel y escuadra y toda geometrización, así como las podas que impidan el desarrollo y forma natural de los elementos vivos.

Edgar Allan Poe, entendió muy bien esta oposición entre la escuela del jardín formal francés y la escuela del jardín romántico y en voz de su personaje Ellison señala:

—Hay, hablando con propiedad, sólo dos tipos de jardinería de paisaje: el natural y el artificial. Uno trata de recordar la belleza original del campo adaptando sus medios al decorado circundante, cultivando árboles en armonía con las colinas o llanuras de la tierra vecina, descubriendo y llevando a la práctica esas delicadas relaciones de tamaño, proporción y color que, ocultas para el observador común, se revelan por doquiera al experimentado alumno de la naturaleza. El resultado del estilo natural en materia de jardinería se ve más bien en la ausencia de todo defecto o incongruencia, en el predominio de un orden y una armonía saludables, que en la creación de ninguna maravilla o milagro especial. El estilo artificial tiene tantas variedades como gustos diferentes a satisfacer. Presenta cierta relación general con los variados estilos de edificios. Hay las avenidas majestuosas y los retiros de Versalles, las terrazas italianas y un viejo estilo inglés vario y mezclado que admite cierta relación con el gótico civil o con la arquitectura isabelina. Por más que pueda decirse contra los abusos del jardín-paisaje artificial, una mezcla de puro arte en el marco de un jardín le añade gran belleza. Esta es en parte agradable a la vista, por el despliegue de orden y de intención y, en parte, moral... (Iwasaki y Volpi, J., editores, 2008: 637).

Las expresiones de Allan Poe –no en boca, sino en letra de Ellison–, establecen una clara correspondencia de ideas acerca de los dos estilos jardineros, lo que Alexander Pope subraya en su tratado *De los jardines*, de una manera más sintética:

Creo que no es erróneo observar que las personas de genio y con cualidades para el arte son siempre las que más aprecian la Naturaleza, pues son conscientes de que todo arte consiste en la imitación y el estudio de la Naturaleza. Por el contrario, la gente de un entendimiento ordinario se deleita principalmente con las pequeñas sutilezas y las operaciones fantásticas del arte, y habitualmente consideran lo mejor aquello que resulta menos natural (Pope Alexander, 2006:67).

En líneas más adelante, Ellison, sostiene “que la belleza original nunca es tan grande como la creada”, es decir, propone que la expresión de la naturaleza no es perfecta y que el ser humano a través del arte creativo puede llegar a la perfección, “en lo bello, lo sublime o lo pintoresco, ya que existen ciertos trastornos geológicos, trastornos de forma y de color, en cuya corrección o suavizando reside el alma del arte” (Iwasaki y Volpi, J., editores, 2008: 636), y que estos trastornos son el anuncio de la muerte. Así los procesos geológicos generan deformaciones que el creador de jardines debe de suavizar, así como el crecimiento natural de las plantas genera hojas en el pasto que no deja apreciarlo a cabalidad, por ello “que el verdadero resultado del estilo natural en materia de jardinería se vea más bien en la ausencia de todo defecto o incongruencia que la creación de ninguna maravilla o milagro especial” (Iwasaki y Volpi, J., editores, 2008: 637). Así, la actividad en la composición paisajista debe dirigirse más que a la creación de nuevos elementos, a la corrección de los desajustes propios de la dinámica de la naturaleza.⁵

⁵ Con estas afirmaciones critica los postulados de Joseph Addison en los que señala que la simplificación de los conceptos como que la línea recta es el despotismo y la línea sinuosa la de la libertad, se convierten en reglas que no siempre son aplicables en la creación de un jardín.

Otro de los aspectos singulares además de la estética “sin nivel ni cordel” es la manera de relacionarse con los jardines del romanticismo en los cuales lo relevante es recorrer los caminos sinuosos que en contraposición de los jardines artificiales, proporcionan la posibilidad de descubrir a través de un recorrido al azar los juegos de agua, un árbol singular, una ruina, atravesar un bosque o un puente y disfrutarlo, conociendo y reconociendo sus diferentes características y cualidades naturales.

Recordemos que Ellison heredó una cuantiosa fortuna de un familiar lejano en el tiempo que había dispuesto que después de 100 años de haber fallecido, se buscara al pariente más cercano el cual sería su heredero directo. Esta condición le proporcionó la facilidad de emprender todo aquello que le viniera en mente y entonces optó por buscar el lugar ideal para crear un jardín paisajista, que se constituyó en el cuarto objetivo para encontrar la felicidad. El primer paso para conseguir este objetivo consistió en elegir un lugar, una localidad. Así fue como primero pensó que podría ser en las islas del Pacífico y planeó un viaje a los mares del Sur, pero esta idea fue desechada por lo aislado del sitio, entonces pensó en un lugar cercano a una ciudad populosa cuya cercanía le fuera favorable. Así, Ellison viajó durante varios años y se decidió por una elevada meseta, fértil, bella y con una perspectiva panorámica y que reunía todos los ingredientes de un lugar pintoresco. Sin embargo, este sitio no cumplió sus expectativas, ya que pensó que si construía en lo alto de las colinas, su extensión “sorprende, excita y luego, fatiga, deprime. Para el paisaje ocasional, nada puede ser mejor, para la vista constante, nada peor” (Iwasaki y Volpi, J., editores, 2008: 640).

Al término de cuatro años, por fin Ellison encontró una localidad que lo dejó satisfecho: Arnheim, pero Ellison falleció y al abrir los accesos a visitantes cobró celebridad, similar a la que distinguió a Fonthill,⁶ se accedía a Arnheim por el río, con praderas onduladas

⁶ Fonthill Abbey, un jardín paisajista, cuyo creador fue William Thomas Beckford, quien tiene una historia similar a la del personaje central Ellison, pero real, a diferencia de la que nos relata Allan Poe, ya que a los diez años recibió una herencia de 10 millones de libras

Figura 8.



Fuente: obra del pintor inglés Mallord William Turner (1775-1851) (DP).

y actividad pastoril que se convertía en un retiro, por su soledad. El amigo de Ellison hace una descripción muy detallada acerca de las cualidades del agua del río, su luminosidad, las peripecias de un barco que lo transita, insinuando las altas pendientes rodeadas de altos follajes inexpugnables, el azul del cielo. Describe el rasgo más sorprendente del paisaje, una especie de garganta formada por las paredes del barranco con una profundidad de 30 metros donde se pueden apreciar los musgos dotando de un aire de melancolía fúnebre, causado por los meandros que producían una pérdida de orientación, donde

El concepto de naturaleza subsistía, pero que como si su carácter hubiese sufrido una modificación, había una misteriosa simetría, una estremecedora uniformidad, una mágica corrección en sus obras. Ni una rama seca, ni una hoja marchita, ni un guijarro perdido, ni un sen-

(320 millones de libras actuales) y una renta de 1 millón de libras (32 millones de libras actuales). Seguramente, Edgard Allan Poe se inspiró en estos hechos reales para escribir su relato y desarrollar sus ideas acerca de dos modelos contradictorios de la jardinería: el jardín barroco y el jardín romántico.

Figura 9. *East View of Fonthill, Noon, 1800*



Fuente: obra del pintor inglés Mallord William Turner (1775-1851) (DP).

dero en la tierra oscura se percibían en ninguna parte [...] resultaba verdaderamente difícil no pensar en una panorámica catara de rubíes, zafiros, ópalos y ónix áureo, precipitándose desde el cielo (Iwasaki y Volpi, J., editores, 2008: 641).

Parecióse una naturaleza perfecta, corregida, inmaculada y simétrica, pero también una nueva naturaleza idealizada, diseñada por el desgaste del tiempo.

Sigue describiendo las diferentes experiencias sensoriales de su trayecto, el cual se modifica a cada tramo de su recorrido. El paisaje cambia para convertirse en un remanso al llegar a la meseta que se distingue por su amplitud, se transcorre y de pronto aparecen elevadas colinas llenas de vegetación silvestre y exuberante formando una cortina hacia el paisaje.

Continúa con la descripción, señalando que los batientes se abren lenta y musicalmente. El bote se desliza entre ellos y desciende a un anfiteatro rodeado de montañas purpúreas:

Al mismo tiempo todo el paraíso de Arnheim irrumpe ante nuestra vista. Se oye una arrebatadora melodía; se percibe un extraño, denso perfume dulce; es como un sueño, en que se mezclan ante los ojos, los altos y esbeltos árboles de Oriente, los arbustos boscosos, las bandadas de pájaros áureos y carmesíes, los lagos bordeados de lirios, las praderas de violetas, tulipanes, amapolas, jacintos y nardos, largas e intrincadas cintas de arroyuelos plateados, y surgiendo confusamente en medio de todo esto la masa de un edificio semi gótico, semi árabe, sosteniéndose como por milagro en el aire, centellando en poniente rojo con sus cien torrecillas, minaretes y pináculos, como obra fantasmal de silfos, hadas, genios y gnomos (Iwasaki y Volpi, J., editores, 2008: 644).

Así termina el relato de “El dominio de Arnheim o el jardín-paisaje”, con la descripción de un jardín paisajista, un jardín romántico, una exaltación de los sentidos, finalmente creado por su personaje principal a partir de los conceptos descritos por Edgar Allan Poe basados en los siguientes principios:

- a) El jardín romántico se relaciona directamente con los conceptos de “propiedad”, “paisaje” y “embellecimiento”, términos que surgen de las tradiciones y cultura anglosajona fundada por la religión protestante, de ahí que también se le conozca como el jardín inglés.
- b) Como respuesta al jardín barroco definido como jardín artificial que tiene como base una traza y formas geométricas, asentado sobre una superficie sensiblemente plana que propicia el establecimiento de grandes perspectivas que rematan en glorietas o fuentes monumentales, intercaladas con parterres conformados con flores de colores y con plantas perenes limitados por setos, intercalados con esculturas y la poda geométrica de árboles y arbustos que guían las diferentes visuales a lo largo y al interior de los jardines trazados con nivel y cordel, estableciendo un riguroso orden de cada uno de sus componentes.
- c) La elección de la localidad y del emplazamiento del jardín inglés o romántico se determina en función de los valores naturales de geología, orografía, características de los árboles, arbustos y flo-

rales de la región con la finalidad de crear escenarios que exalten las ondulaciones de los terrenos para establecer caminos por los cuales transcurrir y generar remates visuales y experiencias poli sensoriales a través de los movimientos corporales y la identificación de sonidos, texturas, formas y colores de la naturaleza.

- d) Considera que la naturaleza a pesar de sus valores y cualidades es en cierta manera imperfecta, ya que existen rupturas y discontinuidades abruptas que deben de ser corregidas con la intervención del ser humano.
- e) El jardín-paisaje considera el tiempo como un elemento fundamental en el desarrollo y en la expresión del jardín, debido a que sus principales componentes son vivos y por tanto tienen un ciclo de vida que lo hacen cambiante y que el crecimiento de plantas y árboles generan hojas en el pasto que rompen con la continuidad y textura de los prados.
- f) El jardín-paisaje se manifiesta como un proveedor de experiencias sensibles en el ser humano y establece una relación afectiva y de identificación con los diferentes espacios a través de la vista, el oído, la nariz y el tacto, para identificar formas, colores, olores, sonidos y texturas.
- g) El jardín-paisaje es obra no sólo de los creadores que proyectan y establecen las características de los materiales vivos e inertes que componen un jardín sino que también hay que considerar, principalmente en el jardín romántico, el papel que desempeñan otras artes entre las cuales se distingue el arte pictórico ya que “establecen una relación directa entre los jardines y la pintura y definen el efecto que de ella cabe esperar” (Baridon, 2008: 8). Destacan entre los pintores del paisaje Claudio de Lorena y Gaspar Poussin, ya que sus cuadros se convirtieron en una escuela para la realización de los jardines paisajistas, idealizados por su pincel en los cuales destaca el manejo del espacio y el tiempo, armonizando adecuadamente al ser humano y sus actividades complementados por diferentes focos de atención identificados por la vegetación y la arquitectura, sin olvidar puentes y ruinas que se convertirían en los componentes esenciales del paisaje y el jardín romántico, que se integran a

- vistas panorámicas donde los elementos naturales y el manejo de luz complementan su visión del mundo.
- h) La eliminación de límites y muros colindantes con la introducción de un nuevo elemento que se integra armónicamente más allá de los límites, el foso, el componente Ha Ha, que más que separador de dos entidades se convierte en un articulador, uniendo la colina con el valle.
 - i) Eliminación de las grandes perspectivas y ofrecer distintos puntos de referencia y acentos localizados de manera estratégica para atraer la atención de los viandantes.
 - j) Otra de las artes que destacan en la difusión y caracterización del jardín romántico se encuentra entre la literatura y la poesía, aquí cabe destacar el papel de Edgard Allan Poe, ya que recrea en las letras y su imaginación una de las corrientes del arte de los jardines más importantes –el jardín romántico–, que trascendió los límites de su país de origen –Inglaterra– para instalarse en diferentes países de Europa y América.

Edgar Allan Poe, crítico literario, periodista, literato y poeta

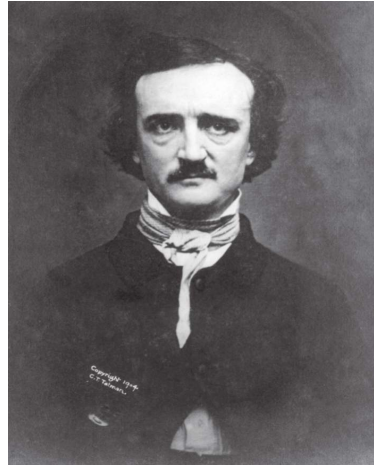
La vida creativa de Allan Poe inicia sus primeros pasos con breves cartas a sus amores de adolescencia, pero su primera obra titulada *Tamerlán y otros poemas*, es publicada a sus 18 años de edad, una vez que ha ingresado en el ejército y después de abandonar la casa de Allan Poe, su padre adoptivo. Poe es expulsado de West Point en 1831 y publica su libro *Poemas*, financiado por sus antiguos camaradas del ejército y participa en un concurso y aunque no ganó, el jurado opinó que sus cuentos poseían gran calidad y deciden que fueran publicados en *The Philadelphia Saturday Courier*, en 1832, sin que Allan Poe reciba un solo dólar por ello. Al siguiente año –1833– publica el poema *El coliseo* y gana un concurso literario organizado por *The Baltimore Saturday Visitor* con el cuento *Manuscrito hallado en una botella*, por el cual recibió un premio de 50 dólares. En 1835 el *Southern*, donde trabajará como

redactor, publica *Las aventuras de un tal Hans Pfaal*, *Berenice*, *Morelia*, *Los leones*, *El rey Peste*, *La cita y Sombra* y para 1836 el *Messenger* publica por entregas su novela *Aventuras de Gordon Pym*, además aparecen los relatos de *Silencio y Mistificación* y en 1838 es publicada la novela, pero en un solo libro. Ese mismo año aparece *Cómo escribir un artículo a la manera de Blackwood*.

Para 1839, ya radicado en Filadelfia publica el *Tratado de conchiliología* (estudio de conchas y moluscos para su aprovechamiento comercial), también publica en dos tomos *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco* y los relatos de *Ligeia* y *La caída de la casa Usher*, además de *El hombre que se gastó*, *Conversación de Eiros y Charmion* y *Willam Wilson* y en 1840 publica el cuento *El hombre de la multitud*. Para 1841 aparece *Los crímenes en la calle Morgue*, relevante relato que lo inscribe como pionero dentro de la novela policiaca donde surge el personaje de Auguste Dupin, investigador que cuenta como principal argumento el razonamiento lógico para desentrañar los hechos ocultos hasta descubrir la verdad. *Un descenso al Maektröm*, *La isla del hada* y *Coloquio de monos y Una*, complementan la serie de publicaciones en este productivo año.

En 1842, publica *Eleonora*, *El retrato oval* y *El Pozo y el Péndulo*, para 1843 Allan Poe trata de publicar su propia revista, llamada *Stylus* y realiza un viaje a Washington para promoverla y fracasa. En la revista *Pionner* publica *El corazón delator* y nuevamente participa en un concurso literario organizado por *Dollar Newspaper* y gana con su cuento *El escarabajo de oro* y este mismo 1843 sale a la luz el cuento *El gato negro*. Llegó el año de 1844 y la familia Allan Poe se dirige a Nueva York

Figura 10. Daguerrotipo de Edgar Allan Poe tomado en 1848



Fuente: daguerrotipo tomado por Samuel Welds Hartshorn (1802-1885).

donde *The New York Sun* le publica *El Camelo del globo* y el *Columbia Spy* hace lo mismo con *Hechos y gestas de Gotham* y para 1845 *El Mirror* publica el poema quizá más conocido de Edgar Allan Poe, *El cuervo*. En 1846 publica *Cuatro bestias en una*, *Mistificación*, *El tonel del amontillado* y su ensayo *Filosofía de la composición*. Se cambian a Fordham en busca de un lugar más adecuado por la enfermedad de Virginia, su esposa, quien finalmente muere en enero de 1847, es el principio del fin. Este mismo año se publica el poema de *Ulalume* y el relato de *El dominio de Arheim* o *El jardín paisajista*, en 1848 publica el ensayo *Eureka* que lo acerca a teorías científicas sobre el origen del universo.

En 1849 publica *Hop Frog*, *El párrafo de las X*, *Von Kempelen y su descubrimiento* y *La casa de campo de Landor* o *El cottage de Landor*. Regresa a Richmond y se encuentra con Sarah Elmira Royster, su amor de juventud, con quien queda comprometido para casarse en ese mismo 1849, hecho que no se consuma por la inesperada muerte de Edgar Allan Poe, ya que se había acogido a la organización La Bandera de la Temperancia, lo que suponía una total abstinencia de ingesta de alcohol. Salió de Richmond el 27 de septiembre con rumbo a Baltimore donde tomaría el tren con rumbo a Filadelfia a donde ya nunca llegó. Fue encontrado el 3 de octubre, desaliñado y con ropa que no era la suya, como un indigente, completamente desorientado. Fue reconocido por un periodista, Joseph Walter, quien solicitó ayuda médica y fue conducido al Washington College Hospital de Baltimore donde le diagnosticaron primero *delirium tremens* y después congestión cerebral. Falleció el 7 de octubre de 1849 dejando sola a su Tía Clemen, a quien en una carta le llamó “querida madre siempre amada, mi mejor, mi más fiel amiga”. Su muerte a la edad de 40 años dejó un vacío entre sus seres queridos, pero también dejó un legado invaluable para la literatura a nivel mundial.⁷

⁷ Esta breve semblanza de Allan Poe se apoyó en el libro: *Edgar Allan Poe. Cuentos Completos* (2008). Edición Comentada, que incluye, la *Presentación* de Carlos Fuentes; *Poe y Cortázar* de Mario Vargas Llosa y *Vida de Edgar Allan Poe* de Julio Cortázar. Editorial, Páginas de Espuma. También en *Edgard Allan Poe. Su vida y sus obras* (2008), de Charles Baudelaire Editado por VICO, Grupo Difusión Científica Colombia, Edición Digital. En *Obras maestras Edgar Allan Poe*. (2019), Editores Mexicanos Unidos, S.A., Ciudad de

El Cottage de Landor.

Un complemento de *El dominio de Arnheim*

Edgar Allan Poe se presenta como un viajero empedernido, obstinado en realizar frecuentes viajes por parajes desconocidos donde predomina la naturaleza, por la cual atraviesa con la finalidad de mostrarnos a través de su andar los paisajes reales, pintados o imaginados que el autor nos describe, a veces desde puntos estáticos que abarcan amplias perspectivas que cambian como cambia de posición nuestro personaje, pero no sólo eso, camina y entra en contacto a través de caminos sinuosos y veredas tortuosas, todo ello para vivir y sentir a plenitud las diferentes sensaciones que percibe en su caminar. Al andar, Allan Poe construye el paisaje natural que lo rodea y nos lo transmite a través de la palabra escrita, la literatura.

Este relato inicia como la continuación de *El dominio de Arnheim*, es decir, con la descripción de un jardín-paisaje, de un jardín romántico, el cual se manifiesta como una experiencia sensorial sumamente rica que proporciona el disfrute de la naturaleza:

Durante un viaje a pie que hice el verano pasado por uno o dos de los condados fluviales de Nueva York, la puesta del sol me sorprendió desconcertado acerca del camino a seguir. El terreno ondulado era muy notable, y en la última hora mi sendero había dado tantas vueltas en su esfuerzo por mantenerse en los valles, que yo no sabía ya en que dirección se encontraba la bonita aldea de B..., donde había resuelto pasar la noche...⁸ (Iwasaki y Volpi, J., editores, 2008: 647).

México y en *Edgar Allan Poe. El nocturno americano* (2004) de Juan Alberto Conde. Panamericana Editorial Ltda, Colombia.

⁸ Podemos considerar a Edgar Allan Poe como el pionero y padre de la “deriva” y el “vagabundeo” por la ciudad y el paisaje, ya que los recorridos que no tienen un punto de partida y un punto de llegada, representan actos creativos que contienen significados simbólicos acerca del territorio y el paisaje. Cabe recordar el relato de Poe *El hombre de la multitud* que muestra a un personaje que es perseguido por otro en su vagabundeo por la ciudad, articuló que tanto influyó en Charles Baudelaire y en Walter Benjamin en sus recorridos por la ciudad y en sus obras literarias.

El errabundeo de Allan Poe en el campo abierto le permite irnos describiendo –escribiendo– espacios ficticios o espacios soñados relacionados con espacios reales que nos revelan las características físicas y naturales del paisaje, que van creando situaciones que tienen un alto contenido experimental y lúdico, las cuales son diferentes en función de los tipos de ambientes por los que transita y que lo transmite en forma de relato. Al inicio de su recorrido, EAP nos relata condiciones relacionadas con el clima y sus componentes, es así como señala que el sol apenas había brillado, sin embargo, era un día caluroso. La neblina humosa envuelve las cosas y provoca inseguridad, aunque los contornos “pintorescos”, estuvieran poco habitados.

Deambuló a gusto por los pequeños y numerosos claros hasta encontrar un camino carretero, identificado por las débiles huellas de las llantas sobre un lecho firme pero suave, el césped parejo de color vívido:

No había un solo impedimento en el surco de la rueda, ni una brizna, ni una ramita seca. Las piedras que alguna vez obstruyeran el camino habían sido cuidadosamente puestas –no arrojadas– a los costados del sendero para marcar sus límites con cierta precisión minuciosa, en parte descuidada, pero siempre pintoresca. Ramilletes de flores silvestres crecían por doquier, exuberantes, en los intervalos (Iwasaki y Volpi, J., editores, 2008: 648).

Apunta que, en ese lugar, había arte indudablemente, todo lo hecho allí parecía realizado con “recursos naturales (como dicen los libros sobre el jardín-paisaje)” y con poco esfuerzo y gusto. Contempla con admiración que los arreglos no eran otra cosa que la obra de un artista que dominaba el sentido de la forma donde existía la variedad en la uniformidad. Más adelante, al ascender, percibe el suave murmullo del agua y vislumbra en un recodo del camino un edificio, aunque no lo vio en su totalidad por la niebla. Al aclararse el día, mira un árbol, allí un reflejo de agua y allá la punta de una chimenea y la escena la califica como una imagen fugitiva. Al desaparecer la niebla ve la exageración del color y la luz teñía todo de naranja y púrpura sobre el verde brillante del césped en el

valle, el cual describe detalladamente. Nos detenemos aquí para enfatizar que Edgar Allan Poe nos sugiere que estamos ante un jardín-paisaje, un jardín romántico, ante una obra de arte, la cual conjuga las realizaciones humanas con las manifestaciones de la naturaleza y le proporciona experiencias sensoriales de color, texturas, sonidos y tacto, que enriquecen su sensibilidad y lo inclinan al pleno disfrute del espacio.

Al alejarse del punto de origen y penetrar en el paisaje, nos describe la vegetación de una zona escarpada donde destacan numerosos nogales americanos, nogales negros y castaños entremezclados con algunos robles, donde sus ramas se extendían por el acantilado. Le siguen el olmo, el sasafrás y el algarrobo, y después el tilo, el ciclamor, la catalpa y el arce, y después otras especies más modestas. En el fondo del valle aprecia tres árboles, un olmo grande y de exquisitas formas; en la puerta del valle, otro: un nogal americano, más grande y más hermoso que el olmo y el tercero, el más espléndido tulipero de tres troncos, del orden de las magnolias, cargado de flores:

¡Imagínense, apretadamente juntos, un millón de tulipanes, los más grandes y más resplandecientes!, además, las innumerables flores, mezcladas con las de otros árboles apenas menos hermosos, aunque infinitamente menos majestuosos, colmaban el valle de perfumes más exquisitos que los de Arabia (Iwasaki y Volpi, J., editores, 2008: 651).

El párrafo anterior es una exaltación de los valores intrínsecos que la vegetación posee (césped, florales, plantas, árboles) para enriquecer la expresión del paisaje, sólo hay que imaginar, ante esta variedad de árboles, los diferentes tonos de verde, colores, formas, alturas, texturas y sonidos provocados por el roce de las ramas y el fluir del viento. Además, la vegetación es un indicador del paso del tiempo, del día y de la noche, cumplen funciones diferentes en el día, proporcionan variados alimentos a la fauna y por la noche se convierten en sus albergues. Nos marcan el cambio de estaciones: primavera, verano, otoño e invierno y como todo ser vivo crecen, se reproducen y mueren, lo que modifica la expresión y la apreciación del paisaje.

Continúa la descripción al ir descendiendo hacia el valle y se encuentra con un arroyuelo que desciende suavemente por el barranco generando leve espuma, para romper en un grupo de rocas, rodea el nogal ya mencionado y después de dar algunas vueltas, desciende y se pierde en un pequeño lago cristalino donde se pueden apreciar los guijarros blancos y brillantes, en sus orillas el verde del pasto enfatiza las onduladas curvas, las truchas y otras variedades de peces desbordan el estanque natural, donde flota una liviana canoa de abedul. En una pequeña isla colmada de flores, surge una jaula de pájaros asociada a un pintoresco puente, que complementa la escena.

La verde superficie de césped estaba realizada, aquí y allá, por algunos arbustos brillantes, tales como hortensias, la común nube de nieve o las aromáticas lilas o, más a menudo, por un grupo de geranios, de numerosas variedades, magníficamente florecidos. Estos últimos crecían en tiestos bien enterrados en el suelo, de modo de dar a las plantas una apariencia natural. Además de todo esto, el terciopelo de la pradera se veía tachonado exquisitamente por ovejas, un gran rebaño que erraba en el valle en compañía de tres ciervos domesticados y gran número de patos de plumaje brillante. Un enorme mastín parecía encargado de vigilar a todos y cada uno de estos animales (Iwasaki y Volpi, J., editores, 2008: 652).

Este pasaje nos muestra un paisaje ideal, imaginario, que parece recogido de una imagen de calendario, donde todos los componentes están en su lugar con una gama de plantas floreciendo y enriqueciendo con sus colores y olores el espacio compartido por agua, animales, vegetación, donde se deja ver la presencia del ser humano, creador de este paisaje romántico.

Describe cómo el arroyo forma una isla casi circular donde se localiza una casa-habitación, que causa una sensación de novedad y de sentido poético:

En realidad, nada más simple, más absolutamente modesto que este cottage. Su maravilloso efecto residía únicamente en su disposición ar-

tística, análoga a la de un cuadro. Hubiera podido imaginar, mientras lo miraba, que algún eminente paisajista lo hubiera construido con su pincel (Iwasaki y Volpi, J., editores, 2008: 653).

No dejamos de pensar que en esta breve descripción hay un tono sarcástico y una pequeña trampa para el lector de este relato. Allan Poe describe las dimensiones del edificio principal, su disposición y las características de los tejados, la chimenea, la colocación de la puerta principal y la localización de las ventanas, las escaleras con balaustradas. Describe también lo siguiente:

A más de seis pasos de la puerta principal del cottage veíase el tronco seco de un fantástico peral, tan cubierto de arriba abajo por las magníficas flores de la bignonia que requería no poca atención saber qué objeto encantador era aquel. De varias ramas de este árbol pendían jaulas de diferentes clases. Una, un amplio cilindro de mimbre, con un aro alto, mostraba un sinsonte; otra, una oropéndola; una tercera, un pájaro arrocero, mientras tres o cuatro prisiones más delicadas resonaban con los cantos de los canarios (Iwasaki y Volpi, J., editores, 2008: 6).

Señala que se ha desviado de la aldea y es suficiente pretexto para abrir la puerta y preguntar por el camino. Cruzó la puerta del camino y llegó y tocó en la puerta principal y lo recibió una mujer joven y pensó:

Seguramente he encontrado la perfección de la gracia natural en contradicción con la artificial. La segunda impresión que me hizo, pero muchísimo más vívida que la anterior, fue de exaltación. Nunca había penetrado hasta el fondo de mi corazón una expresión de romanticismo, tan intenso, me atrevería a decir, tan espiritual como la que brillaba en sus ojos profundos (Allan Poe, 2008: 656).

Describe los interiores del cottage, los muebles y diversos objetos que complementan no sólo los espacios interiores, sino que identifica que existe una relación del diseño del mobiliario con el diseño de los jardines. Remata el relato con las siguientes líneas: “El propósito de

este trabajo no es sino el de dar en detalle una pintura de la residencia de Mr. Landor, *tal como la encontré*”.

En su relato, Edgar Allan Poe nos lleva en un recorrido que inicia en un camino ascendente que conduce a las partes más altas y le da la oportunidad de describir el paisaje global, para después descender lentamente para descubrir las características y valores paisajísticos de cada uno de los ambientes que se atraviesan hasta llegar al cottage y conocer, primero, los micropaisajes exteriores y después nos introduce lentamente para ver y conocer el edificio y sus habitaciones, incluyendo la disposición de los muebles y sus objetos y pasa casi desapercibida la existencia “del cuadro que algún eminente paisajista hubiera construido con sus pinceles”, al igual que él construyó este paisaje imaginario con la palabra escrita, con el arte de la literatura.

Referencias

- ADDISON, John (2006). “Los placeres de la imaginación”. En Francis Bacon, Joseph Addison, Alexander Pope, Horace Walpole y William Chambers, *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid, España: ABADA Editores, pp. 49-59.
- ALLAN POE, Edgar (2019). *Obras Maestras*. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, S.A.
- AÑON, Carmen y Mónica Luengo (2004). *Jardín y romanticismo*. Madrid: Universidad Complutense.
- BACON, Francis (2006). “De los jardines”. En Francis Bacon, Joseph Addison, Alexander Pope, Horace Walpole y William Chambers, *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid, España: ABADA Editores, pp. 37-46.
- BARIDON, Michel (2008). *Los Jardines. Paisajistas Jardineros Poetas*. Madrid, España: ABADA Editores.
- BAUDELAIRE, Charles (2008). *Edgar Allan Poe. Su vida y sus obras*. Bogotá, Colombia: Edición Digital VICO. Grupo Difusión Científica Colombia, LTD.
- BAUDELAIRE, Charles (2013). *Obras Selectas*. Madrid, España: EDIMAT Libros.
- CONDE, Juan A. (2004). *Edgar Allan Poe. El nocturno americano*. Bogotá, Colombia: Panamericana Editorial Ltda.

- CHAMBERS, Williams (2006). “Disertación sobre la jardinería oriental”. En Francis Bacon, Joseph Addison, Alexander Pope, Horace Walpole y William Chambers, *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid, España: ABADA Editores, pp. 113-164.
- IWASAKI, Fernando y Jorge Volpi (eds.) (2008). *Edgar Allan Poe. Cuentos completos. Edición comentada*. México: Ediciones de Espuma.
- KANT, Immanuel (2014). *Crítica de la Razón Pura*, volumen I, Estudio introductorio de José Luis Villicañas. Madrid, España: Editorial GREDOS.
- KANT, Immanuel (2014). *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, volumen II, Estudio introductorio de Maximiliano Hernández. Madrid, España: Editorial GREDOS.
- KARERI, Francesco (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial GG.
- MARTÍN SALVÁN, Paula (ed.) (2006). *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid, España: ABADA Editores.
- PÉREZ BERTRUY, Ramona (2017). “El jardín paisajista: una aproximación a su estudio en la Ciudad de México”. En Félix Alfonso Martínez, Karla María Hinojosa y Mariano Alonso Navarrete (eds.), *Arte, Historia y Cultura. Nuevas aproximaciones para el conocimiento del paisaje*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Azcapotzalco.
- POPE, Alexander (2006). “De los jardines”. En Francis Bacon, Joseph Addison, Alexander Pope, Horace Walpole y William Chambers, *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid, España: ABADA Editores, pp. 61-69.
- SEIJAS, Héctor (2020). *Los jardines desaparecidos. Crónicas de la ciudad contemporánea*. Versión digital, Héctor Seijas.
- WALPOLE, Horace (2003). *Ensayo sobre la jardinería moderna*. Barcelona: Editorial el Barquero.

El paisaje urbano desde la mirada. Literatura y cine. Mann y Visconti, (*La*) Muerte en Venecia

Nicolás Amoroso Boelcke

En Venecia comprendí que era por excelencia el paisaje de *La Ciudad de la Imagen* (programa de investigación que coordino desde el urbanismo, con investigaciones desde la propia disciplina y la pintura, la literatura y el cine). Thomas Mann dijo “La ciudad más inverosímil del mundo, un lugar al que sólo habría que acercarse desde alta mar en barco. Llegar a Venecia por tierra firme era como entrar en un palacio por la puerta de atrás” (Hellmann y Weber-Hof, 2010: 181).

“Un Realista, en Venecia –escribió, el poeta Arthur Symons– se convertiría en Romántico al ver lo que tiene ante sí” (Goodspeed, 2008: 78). La ciudad, ésa en particular, despliega su narrativa en su conformación y lectura. La imagen absorbe las diversas instancias de su acontecer fáctico. Expresa la relación entre el investigador y la ciudad y la de ésta con el conjunto de sus habitantes, en lo real y en el simulacro. Cada hecho está dotado de temporalidad, un momento dado dura más allá de su instante primigenio, condiciones utilitarias y estéticas. “La bella, insinuante y sospechosa; ciudad encantada y trampa para los extranjeros, aire pestilente, brillo de molicie y arte, los músicos prestaban sonos que adormecen y enervan” (Mann, 2010).

Imagen 1. Plaza San Marcos 1, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2012.

Todo desde *La Muerte en Venecia* de Mann y Visconti. Desde este núcleo, desde esta motivación el texto se abre a otros referentes a otros vínculos relacionados con la política en función de un proyecto que estoy trabajando titulado precisamente *Ciudad y política*. Se abre a la experiencia de otros escritores, tanto novelistas como ensayistas, filósofos y vincula a Mann con sus contemporáneos y el modo que él tenía de actuar en algunas circunstancias, sobre todo en su interés político al frente de las guerras mundiales.

Luchino Visconti, un gran maestro del cine, creador de obras extraordinarias como *Rocco y sus hermanos* y *La terra trema*, que son obras originales desde el punto de vista de la creación primera. Es decir, desde un guion que se basa en lo real para estructurar la película. El director también ha llevado a la pantalla diversas adaptaciones: una, *El gatopardo*, es una gran película tanto desde el punto de vista de la actuación como de la película en sí. En *Muerte en Venecia* al igual que en aquella también genera escenas que no están en el original, como puede ser el concierto donde el compositor fracasa. O las vueltas atrás que hablan de su enfermedad y también de su impotencia creativa para arriesgarse más en su trabajo. Esto es algo que está en el comienzo de la novela, pero Thomas Mann elige a un escritor como

Imagen 2. Canal interno 1, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

su protagonista y toda la novela transcurre casi en el interior de ese personaje que va viendo y reflexionando sobre los distintos lugares en los que se encuentra. Visconti comienza su película en el capítulo tres. Es decir, cuando el personaje central está en el vaporetto que lo trasladará hacia el hotel mientras que las reflexiones del autor que se siente un tanto vacío para escribir, pero sobre todo se siente que ha logrado una fama que a su vez lo esteriliza para seguir creando y más aún para seguir creciendo desde el punto de vista de un ser contestatario con relación al sistema instituido. Para resolver esa interioridad es que Visconti apela, en uno de los fragmentos de vuelta atrás, donde el músico que es el protagonista en la obra de Visconti discute con un colaborador sobre la naturaleza de la creación. Aquí, a raíz de esta transformación en la naturaleza del personaje de escritor a músico, está una de las claves que es parte de la hipótesis de este trabajo, al reflexionar sobre por qué lo transforma en músico cuando originalmente es un escritor. Como decía, es al comienzo del libro donde el escritor reflexiona sobre su naturaleza y es un pensamiento de su interior no dicho que, para dramatizar, Visconti lo lleva al encuentro entre el músico y su colaborador.

Thomas Mann dice en el capítulo uno que

Imagen 3. Gran Canal 1, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

era sencillamente deseo de viajar, deseo tan violento como un verdadero ataque, y tan intenso, que llegaba a producirle visiones. Su imaginación, que no se había tranquilizado desde las horas del trabajo, cristalizó en la evocación de un ejemplo de las maravillas y espantos de la tierra que quería abarcar en una sola imagen.

Esta idea nos vincula directamente a la problemática de este trabajo porque no sólo vemos el paisaje, necesitamos contarlo, transmitirlo a otros o compartir en ciertos momentos algunas visiones juntos y esto produce una incorporación de diversas miradas que se van acumulando y que tratan de deglutirlo. Por eso, siempre está latente el deseo de compartir viajes de conocimiento, poder llevar a un ser querido a un sitio que nos hubiera impactado en su momento.

Cuando digo paisaje no me refiero solamente a la vegetación, que es fundamental, sino a la propia ciudad, a la propia urbe. Esa intencionalidad de expresarse en una sola imagen que sea la que abarque la totalidad, así lo expresaba en la frase que veíamos más arriba.

Cómo traducir esa sensación que surge con el deseo de viajar y que es la que en definitiva lo llevará a Venecia. Digo en definitiva porque el personaje llega a este sitio luego de ubicarse en una ciudad que está en

Imagen 4. Galería Plaza San Marcos 1, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

la costa frente a Venecia. Al otro lado del Adriático, pero su estancia es corta dado que el lugar no le convence y es así como decide realizar el viaje hacia Venecia.

Cómo llevar al cine algo que está en el interior de un personaje y que la literatura permite, porque son palabras y las palabras tienen la flexibilidad tanto de ingresar al inconsciente como al propio pensamiento consciente y, por supuesto, situación que sí comparte con el cine, en la descripción tanto de la fisonomía del personaje como del lugar. Una de las formas que suelen adoptar los creadores cinematográficos es la voz en *off*, es decir, mientras el espectador asiste a una serie de imágenes de lugares o al propio rostro del protagonista se escuchan sus palabras que estarían hablándonos desde su pensamiento.

Este recurso ha sido utilizado por diversos cineastas y con diversa suerte. Es algo a lo que Visconti en esta película rehúye totalmente, él prefiere tratar de simbolizar algunas de esas expresiones, alguna de esas visiones, mediante imágenes, pero, sobre todo, mediante el conflicto dramático, qué significa el diálogo, el enfrentamiento con otros personajes que no están en la novela y que son incorporados con el sentido de brindar la posibilidad de hacer hablar ese pensamiento escondido.

En primer lugar, tenemos que connotar la idea de la muerte, según la novela original su título es *La muerte en Venecia*. En el caso de la película el artículo inicial es retirado, no parece ser una situación menor dado que los acontecimientos son similares, la muerte en Venecia es la muerte de todos, posiblemente sus habitantes todos están en riesgo. Ésa es la muerte que va a esperar al músico en forma paciente en el caso de Visconti, al no tener el artículo la situación se torna particular, se habla de alguien, es ese mismo personaje ahora convertido en músico qué va a encontrar la muerte, pero no porque ella lo esté esperando, sino porque su devenir lo conducirá. Estamos hablando de una muerte en particular. Los dos mueren, pero la forma de denominarlo, el trabajo de cada uno de ellos, denota una singularidad entre lo general y lo particular.

La novela comienza en seco diciendo “Von Aschenbach, nombre oficial de Gustavo Aschenbach a partir de la celebración de su cincuentenario salió, de su casa de la calle del Príncipe Regente, en Munich, para dar un largo paseo solitario una tarde primaveral del año 19...” (Mann, 1964: 9).

Aquí haremos una extensión en cuanto a la comparación, porque nos remitiremos a un texto de Julio Cortázar, titulado *Las babas del diablo*, que en el contexto se aclara que se trata de *Las lágrimas de la Virgen*, una expresión muy popular. En el cuento, Cortázar, no al comienzo sino cuando entra en materia narrativa, también el protagonista sale a deambular y a ver la ciudad.

Tiene una introducción que descoloca totalmente al lector sobre quién escribe, por qué escribe, de qué manera escribe. Hay un juego realmente muy intenso del que nos ocuparemos en su momento cuando trabajemos este texto con vinculación a una película que se hizo también con un director italiano, Michelangelo Antonioni, que tituló *Blow up*. Lo que quiero señalar es que, en los dos casos, en los dos textos, el personaje sale de su casa, para establecer un paréntesis entre su trabajo y los momentos posteriores. En cierto sentido hay emparentamiento que deriva de la escritura, en el caso del alemán es un escritor que se dedica a trabajar en literatura como novelista; por su parte, el argentino también es un escritor, pero que se dedica a la traducción que,

Imagen 5. Calle 1, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

en definitiva significa escritura no narrativa. Por eso el juego inicial que podemos apreciar en el cuento de Cortázar pero que tiene un vínculo muy fuerte en la medida en que el propio Cortázar, que es escritor, se gana la vida como traductor, pudiéndose quedar en París porque traducía para las Naciones Unidas textos que no eran, en última instancia, de su total interés, que es lo que le sucede al escritor de marras. Tienen una afinidad, porque los dos pertenecen al llamado Cono Sur, es decir, a ese embudo donde culmina el continente americano, la zona final que contiene a dos países hermanos como lo son Chile y Argentina. Cortázar es del segundo, como ya vimos, en tanto que su personaje es chileno.

Estas derivaciones pueden resultar ociosas, sin embargo, es de hacer notar que ninguno tiene su devenir en su país de origen. Cortázar escribe y sitúa su acción en Francia. Antonioni tomará la intencionalidad del cuento de Cortázar y lo ubicará en Londres. En tanto, el acontecer final del personaje de Thomas Mann es en Italia. El único que tiene una coincidencia con el sitio y la narración es Visconti, pero para acentuar esa situación de lo que viene de fuera, en este caso a Venecia, va a elegir a un actor inglés que es Dirk Bogarde.

“Roberto Michel, francochileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur Le Prince (El

Imagen 6. Calle 2, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

Príncipe)”. Con lo cual aparece un comentario inesperado entre la calle que menciona Mann y ese caso, recordemos que tiene el nombre del príncipe regente. “El domingo 7 de noviembre del año en curso” (Cortázar, 1962).

En los dos casos, en Mann y en Cortázar, hay una temporalidad indefinida. En el caso del alemán podemos decir que pertenece al siglo xx porque empieza con un 19 seguido de... pero no establece el año y uno puede deducir que se trataría de los primeros años del siglo xx, pero no hay esa referencia en concreto y si nos atenemos a la temporalidad que le da Visconti sería efectivamente en los primeros años del siglo. Entretanto, en el caso de Cortázar, lo que está en juego “es del año en curso” y como la novela fue escrita en los años 1960 podemos colegir que estaría en alguno de los años de esa década, pero es evidente que hay un propósito de no plantear una temporalidad definida. En todo caso si tomamos a Cortázar y lo leemos en este año en curso podremos decir, dado que así se señala, que es del año en curso de su lectura no de su escritura. El lector le agrega el año correspondiente al momento de su relación con la obra. O sea que en un caso como el otro la idea de lo intemporal es fundamental. Porque los autores quieren que vivamos en un tiempo circular donde tanto pudo suceder lo

Imagen 7. Gran Canal 2, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

narrado hace un año como 20. Lo curioso es que esa indefinición, por decirlo de alguna manera, temporal tiene un arraigo muy fuerte en lo espacial, los dos se preocupan mucho por mostrarnos dónde suceden estos acontecimientos. Están interesados en el conocimiento de la espacialidad urbana. En un caso, la primera referencia es a Munich pero que luego se extenderá en todo el conjunto de la novela a Venecia, que incluso aparece referenciada en el título.

El caso de Cortázar tiene una mención muy clara de París, pero en algún momento los personajes transitan tanto por la capital de Francia como por la de Argentina casi en una especie de solución sin continuidad. Esa visión para mí es particularmente cercana a mis intenciones y propósito en la medida en que uno de los aspectos fundamentales de mi trabajo está en la *Ciudad de la imagen*. Es decir, esa ciudad que cada quien se construye para sí mismo tomando diversos referentes.

Visconti en cambio prescinde de la ciudad de Múnich, salvo en las referencias desde las habitaciones hipotéticas de esa ciudad a través de las cuales nos puede mostrar la interioridad del personaje que, como ya dijimos lo ha reemplazado por un músico. No utilizará los exteriores, sino que lo hará a través de ciertos interiores que nos estarían marcando otra de las preocupaciones que tengo en mi haber.

Que es el de la *Ciudad implícita*, es decir aquellos acontecimientos que pueden suceder en ciertos sitios y que sin mostrar el exterior nos indican que estamos en un ámbito urbano y no rural. Sin embargo, en la novela, en ese primer capítulo que mencionamos, el personaje, cuando siente esa imperiosa necesidad de viajar que no la había tenido hasta ese momento porque sus referentes espaciales fundamentales eran la ciudad de Munich y una casa de campo en las montañas, donde solía pasar los veranos sin tener ninguna necesidad de viajar más lejos. En este caso, de golpe y luego de la visión que tiene de un personaje ocasional que encuentra y al cual observa, se despierta una necesidad imperiosa de viajar en la medida en que ingresa a su imaginación para mostrar ciertos paisajes exóticos que tienen algunos animales inmóviles como un leopardo que lo vigila.

Probablemente esa inversión en suelo pantanoso, cuando se detiene a mirar el piso, tenga que ver con el recorrido que está haciendo por un sector muy común a las inmediaciones de los cementerios y que son una serie de escultores que tienen sus negocios a su alrededor, para que los dolientes puedan ver y elegir los ornamentos de una tumba que puede ser decorada con ellos, más allá de las lápidas que también esculpen.

Lo que resulta interesante de este personaje y el cortazariano, es que coinciden con un factor que se ubica en poder “leer” y en la lectura, más acá de lo semiótico, está la mirada de los acontecimientos ciudadanos y su condición de *flâneur*, es decir aquel ser que se desplaza por la ciudad sin una intención definida, como una especie de vagabundeo del que se ha perdido o de lo que tal vez pueda descubrir. En el caso de Thomas Mann, el personaje al poco de deambular se encuentra con esa otra persona en la puerta del cementerio, lo que le permitirá al escritor alumbrar dos hechos que le dan cierre y estructura a su novela. Por un lado, la idea del encuentro en un cementerio, es decir un sitio donde descansa la muerte que será protagonista de su acción en Venecia pero, a su vez, en las escalinatas sin saber desde dónde vino, si desde dentro del establecimiento de los difuntos o si llegó desde la calle. Lo cierto es que lo ve y le resulta atractiva esa figura a la cual describe y no nos va a dar en definitiva una mirada contundente

Imagen 8. Góndola1, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

respecto al porqué de su interés, pero es un alguien que está ahí, “sin sentido”. Pero que a su vez tiene la coherencia y la ocupación del que transita en busca de algo.

Ese extraño aparecido podría ser la propia anticipación de la muerte, aunque sin la guadaña que suele caracterizarla. Pero que nos está anunciando el destino aún desconocido del personaje como parte de un paisaje que luego será dominado por la peste. La estética de la peste no es bella.

El personaje de Cortázar tiene la singularidad de que le interesa la fotografía, en alguna forma es el territorio de la mirada, de lo que hay que ver, de lo que hay que descubrir y en ese caso registrar no en la memoria sino en la placa o el celuloide (el territorio de las “memorias gráficas”, todavía aguarda; el territorio del paisaje es el territorio de lo real y de la memoria, las imágenes que acompañan a este texto pertenecen a mi territorio de Venecia). Pero sale a deambular y “describir” el territorio por el cual se desplaza, al hacerlo preanuncia lo que serán sus recorridos en una novela que escribirá posteriormente, *Rayuela*, donde los personajes se trasladan por diversas calles y puentes de París para encontrarse con un alguien que ya se ha conocido –como es el caso de la novela– o por conocer y descubrir –como es el caso del cuento–. Entonces los dos autores de una manera no declarada, tal vez, trans-

Imagen 9. Gran Canal 3, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

curren por el sentido del tiempo con el *flâneur* que es una manera de leer a la historia en la narración y la poesía. Y que será figura central de Walter Benjamin cuando nos descubre a ese enigmático merodeador de las calles. En ese sentido tenemos un primer atisbo en Charles Baudelaire recuperado en una segunda instancia a partir de Benjamin que es contemporáneo de Thomas Mann y compañero de Adorno, a quien el alemán conocerá en California y que escribirá por su solicitud un tratado musical que Mann utilizará en su obra. Que es un anticipo del viandante que propondrá Cortázar. Estos dos últimos escritores conocieron la poesía de Baudelaire. No sé si necesariamente a Benjamin, porque éste último funcionó como una especie de desconocido a quien se fue recuperando en la época en la que Cortázar escribía los suyos, pero no garantiza el conocimiento porque fue negado durante mucho tiempo y sólo en los años 1970 comenzó a ser recuperado como un filósofo y observador de la realidad.

Por esos años, Visconti realiza su película basada en la novela de Mann y sí, tenemos un personaje que recorre la ciudad, una ciudad enferma como lo es Venecia. Lo interesante es que tal peste no aconteció en la ciudad de los canales, sino en otra comunidad italiana más al sur. Lo cierto es que Mann la instala aquí y Visconti, italiano, vecino de Ve-

Imagen 10. Calle 3, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

necia porque nació y se desarrolló en Milán, respeta la falsa historia del alemán. Les resulta más seductor que una ciudad con su belleza se vea alterada por el misterio de la agonía y la muerte.

Más allá del reconocimiento que se pudiera tener sobre ella –a la luz de nuestros propios acontecimientos con la pandemia que se desató a fines del 2019 con el COVID o Coronavirus, de una manera inclemente–, la idea de la epidemia es algo que está en la narración original de Thomas Mann y en la película de Visconti. En los tres casos hay un ocultamiento de la realidad. Supuestamente, por algunas afirmaciones, la aparición del llamado COVID-19 por la época en la que se reconoció, se ubica en el mes de diciembre de ese año. Sin embargo, por estudios posteriores realizados por observadores se descubrió que algunas grabaciones aéreas pudieron detectar que los hospitales chinos, desde junio del 2019, comenzaron a tener una mayor cantidad de autos estacionados. La cuestión que se plantea es sobre la responsabilidad. Por un lado, se acusa a China de ser gestora de este virus, algunos creen que esa gestación se dio en laboratorios, es decir, que fueron hechos de manera deliberada. Otros piensan que tuvo que ver con la mutación de los animales, pero no mutación en sí misma sino en su devenir. Debido a que eran expulsados de su hábitat por

Imagen 11. Góndola 2, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

distintas razones, por el propio crecimiento urbano que los llevaba a buscar albergue en esas ciudades que en su expansión los estaban expulsando.

En *La muerte en Venecia* o *Muerte en Venecia*, de acuerdo con las consideraciones de cada uno de los materiales literarios o fílmicos que hemos señalado, es evidente el ocultamiento a los pobladores. Esconden, distraen la mirada de lo que está sucediendo con la intención de no perder a los turistas. La realidad se oculta para el país de que se trate, un ejemplo de ello, un ejemplo terrible fue el de la guerra de las Malvinas. Los periódicos que se publicaban en Argentina, fundamentalmente en Buenos Aires, eran triunfalistas señalando que las tropas argentinas estaban obteniendo victorias. En realidad, en el exterior, en los diarios o la televisión contaban la verdad de lo sucedido. Tal fue el caso del hundimiento artero de un crucero llamado general Belgrano por parte de la marina inglesa. Fue realizado fuera del área que se llamó “de exclusión” porque teóricamente allí no debía acontecer la guerra. Fue hundido, insisto, arteramente, mientras a los argentinos, por los medios, se les “informaba” que estaban triunfando. Lo que recibían de las fuentes locales, no daba cuenta de que tal tremendo acontecimiento había sucedido. En el caso de *Muerte en Venecia* o *La muerte en Venecia* resulta

que los periódicos, sobre todo los alemanes –dado que ése es el origen del protagonista–, hablaban de la grave situación sanitaria que acontecía en Venecia, mientras que los habitantes, permanentes o transitorios, no se enteraban. Desde el exterior, al observar un interior cualquiera, se puede notar ese artificio del ocultamiento, ese artificio de la mentira con fines necesariamente espurios, ya sea como en el caso argentino por una cuestión de patriotismo y supervivencia de una casta militar que se desmoronaba o el caso de Venecia por una situación de conveniencia económica para no perder a los turistas. Lo cierto, lo terrible, es que la mentira que entre los humanos nos aplicamos no se da sólo en el ámbito familiar, de la amistad, en el académico, es decir, en los núcleos pequeños, donde se priva del conocimiento al otro porque se pretende mantener un determinado estatus, sino a escala de países enteros o a nivel mundial como el ocultamiento chino.

El Estado entonces es siempre un Estado corrupto, que miente, que desinforma, que oculta, en una especie de paráfrasis de su propia decadencia, una decadencia que resulta infinita porque vuelve a repetirse en diversos casos y de distinta manera, pero cuyo fin es la supervivencia de un sector que puede ser amplio o reducido pero que en última instancia intenta mantener su predominio. Esto parece decir que no hay forma política posible si no se basa en la distorsión de los acontecimientos, en la mentira de los hechos.

Es necesario hablar del libro original de Thomas Mann, pero sin perder de vista que, en definitiva, lo que también importa es el segundo hecho, el film, y no es sólo propiamente el análisis de la obra de Mann, quien, en su momento no sabía y nunca lo sabría que se realizaría una producción cinematográfica. Algo que entra en contradicción con la realidad primera es el hecho de que la película coloca –como decíamos– a un protagonista musical, elige para interpretarlo a un actor inglés y por algunas de las circunstancias que la constituyen se asocia a Gustav Mahler con el compositor ya que es la música de Mahler que está omnipresente a lo largo de todo el film. Esto llevó a un reclamo por parte de Alma Mahler en cuanto al hecho de que hubiesen utilizado a su marido como modelo del protagonista. La diferencia entre escritor y músico también se destaca en un hecho fundamental en la

biografía de los dos autores: mientras el personaje creado por Mann tiene una hija adulta que se ha casado poco tiempo antes de su viaje y con la cual puede mantener una relación un tanto distante, la situación que se plantea en el film es muy distinta con el supuesto Mahler porque allí aparece una hija menor que falleció a corta edad y que provoca una crisis muy fuerte en la pareja.

Es cierto que el personaje central creado por Thomas Mann está inspirado en el propio Gustav Mahler, hay una obsesión del escritor por el tema de la enfermedad, la aborda como vimos en este material de *La muerte en Venecia*, pero también la había incluido en su *Montaña mágica* y, a su vez, en lo real, Thomas Mann observaba de cerca el progreso de la enfermedad de Mahler que finalmente lo llevaría a la muerte a sus 51 años de edad. Es en esa etapa cuando escribe *La muerte en Venecia* y es un tributo al compositor cuya música admiraba.

Recordemos que la música es otro de los ingredientes fundamentales del trabajo de Thomas Mann. Lo podemos observar en el caso de su *Fausto* en el que, comprendiendo la complejidad que significaba hablar de la música en un texto de la naturaleza que estaba escribiendo, le solicitó a Adorno que escribiera para él ese capítulo. Pensaba que los críticos eran siempre incisivos, molestos y que los músicos lo eran peor aún y por eso necesitaba desarrollar un conocimiento técnico del material musical para que resultara aceptado por ese conjunto de personajes críticos. Y al hacerlo transcribe el texto que le envía Adorno –que es su admirador– como si fuera propio y hace una curiosa interpretación de su propio acto porque no lo considera que fuera un plagio, sino que establece todas sus variables: primero, que el texto que desarrolla Adorno en definitiva viene de su novela *La muerte en Venecia* en la cual hay una referencia sesgada a Gustav Mahler, y la otra es que Adorno ha entrado en su propia dinámica para escribir ese texto que encaja muy bien con lo que ha desarrollado Mann en su novela y que, sin embargo, como texto independiente no tendría el valor que adquiere desde el momento que lo incorpora como parte de su escritura.

Cuando el escritor protagonista de la novela en su deambular sin rumbo fijo llega hasta el cementerio y descubre a las marmolerías que lo rodean y en la cuales se producen las cruces y las lápidas y los

Imagen 12. Canal interno 2, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

monumentos expuestos a la venta, dice que formaban un segundo cementerio. No se movía nada, es interesante esta anticipación, llega hasta el lugar de la muerte y a su vez descubre a otro sector que en realidad es la Muerte anunciada, aunque él le llame segundo cementerio en realidad es un cementerio previo, es un cementerio que se prepara para que sus objetos sean finalmente utilizados coronando la verdadera muerte en el propio establecimiento. Es interesante esta anticipación porque, en definitiva, recordemos que el texto de la novela se llama *La muerte en Venecia*. Ésta es la muerte en Munich, es el lugar donde vive el protagonista, es el lugar donde vivió en algún momento el propio Mann. Y que, en cierto sentido, anuncia el primer derramamiento extremo de sangre con lo que será la Primera Guerra Mundial o sea que Mann preanuncia la muerte en Venecia. Hablando de la muerte está preparando al lector que ya ha sido advertido desde el título, le da un sentido de lo que acontecerá. Parafraseando a Chejov: si en el primer acto vemos una pistola es seguro que antes de que termine la obra esa pistola se dispara. Aquí, en ese lugar no necesariamente van a descansar en su último viaje los venecianos, pero sí muchos soldados alemanes que participan en la primera conflagración mundial, guerra que por otra parte el propio Mann apoya y que lo lleva a enemistarse

Imagen 13. Plaza San Marcos 2, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

con su hermano Heinrich que también es escritor pero que está en un punto distante de las creencias de Thomas. A este hermano le toca ver cómo una obra suya es llevada a la pantalla. Hay una adaptación cinematográfica de la novela *Profesor Unrat*, de Heinrich Mann. Titulada como *El ángel azul* (1930), es una película dirigida por Josef von Sternberg con Marlene Dietrich y Emil Jannings.

Recién en la Segunda Guerra Mundial, donde Mann es más afectado en su naturaleza judía por parte del gobierno nazi, tomará partido por lo que él llama democracia, una creencia que a su vez tiene la particularidad de ser una democracia aristocrática, porque él considera que la cultura es la aristocracia que guía al pueblo hacia ese referente político.

La película inicia en el capítulo tres de la obra escrita, con el arribo a Venecia y el texto muy singular con el sentido de la muerte se expresa en las dos obras. Allí Mann escribe:

¿Quién no experimenta cierto estremecimiento, quién no tiene que luchar contra una secreta opresión al entrar por primera vez, o tras larga ausencia, en una góndola veneciana? La extraña embarcación, que ha llegado hasta nosotros invariable desde una época de romanticismo y de poema, negra, con una negrura que sólo poseen los ataúdes, evoca aventuras

silenciosas y arriesgadas, la noche sombría, el ataúd y el último viaje silencioso. ¿Y se ha notado que el amplio sillón barnizado de negro es el más blando, más cómodo, más agradable del mundo? Aschenbach se dio cuenta de ello cuando se sentó a los pies del gondolero, junto a su equipaje reunido. Los remeros seguían riñendo rudamente en su dialecto incomprensible, y con gestos amenazadores. Pero el silencio peculiar de la ciudad parecía absorber blandamente sus voces, apaciguándolas y deshaciéndolas en el agua. En el puerto hacía calor. Recibiendo el soplo tibio del siroco, recostado sobre los blandos almohadones, el viajero cerró los ojos para gozar de una languidez tan dulce como desacostumbrada que empezaba a poseerlo. “La travesía será corta –pensaba–. ¡Ojalá durase siempre!”. Lentamente, con suave balanceo, iba sustrayéndose al ruido de las voces.

El silencio se hacía más profundo a medida que avanzaba. No se oía sino el chasquido de los remos en el agua, el ruido sordo de las olas contra la embarcación, que se alzaba negra y alta como una nave guerrera, y el murmullo del gondolero, que murmuraba trabajosamente, con sonidos acentuados por el movimiento rítmico del cuerpo (Thomas Mann, *Muerte en Venecia*).

Esa consideración fúnebre que tanto es sarcófago como nave emblemática establece nexos con el inicio prefigurando el destino. Un hecho singular en este deambular de Aschenbach es la descripción que hace de la entrada al cementerio cuando dice “el bizantino pórtico del cementerio se erguía silencioso brillando al resplandor del día”. Hay dos cuestiones interesantes en esta referencia porque, por un lado y de una forma elíptica, habla del cementerio como un lugar en el bosque. Desde mucho tiempo atrás, en Múnich se construían cementerios que estaban rodeados de naturaleza, la idea era atraer a un público que se estaba alejando del cristianismo mediante estas celebraciones de la muerte en medio de la vegetación. El segundo aspecto interesante es la referencia a Bizancio. Porque es en cierto sentido una introducción hacia donde nos conducirá la novela dado que la catedral de San Marcos, en Venecia, es de estilo bizantino. Entonces se establece un vínculo sutil entre lo que está por acontecer y lo que sucederá más adelante. Además,

Imagen 14. Plaza San Marcos 3, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

habla de las cruces griegas que son cruces de lados iguales y que están en la representación de la planta de la catedral de San Marcos. El personaje sale a caminar, termina en un cementerio y queda arrobado. Su imaginación se dispara a través de la lectura de las lápidas que dicen “Entráis en la morada de Dios” o “Que la luz eterna os ilumine” y, a su vez, produce otra anticipación: descubre a una persona entre las columnas del pórtico que, por alguna razón, le resulta interesante y se queda observándola hasta que ésta se siente inquieta y parece dispuesta a realizar algún tipo de queja por el importunado observador. Los tres elementos: el cementerio con la idea de la muerte, el pórtico bizantino con la idea de Venecia y, por último, el personaje que aparece en forma sorpresiva, que lo saca de su ensimismamiento y se queda observando, es el comportamiento que, en definitiva, tendrá luego con el joven al cual sigue y observa en el transcurso de todo el tiempo que permanece en Venecia. Esto nos lleva a entender por qué observa a este niño, a este joven. Se establece como una característica del escritor, de este escritor que de golpe puede quedar arrobado por una persona cualquiera y nos da la impronta de que no es sólo de naturaleza sexual su observación del jovencito.

De todas maneras, la observación en ese caso primero lo coloca al escritor saliendo de su ensueño cuando advierte “en el pórtico, entre las dos bestias apocalípticas que vigilaban la escalera de piedra, a un hombre de aspecto nada vulgar que dio a sus pensamientos una dirección totalmente distinta” (Mann, 1964). Aquí es interesante notar el marco en el cual se ubica este personaje que de pronto Aschenbach descubre entre esas bestias apocalípticas. ¿Qué es el Apocalipsis? es el fin de lo establecido, utilizado como metáfora. Cuando se quiere hablar de que el mundo se termina y, en esta dirección, es factible que muchas de las cosas que están prohibidas pasen a tener formas permitidas. Después de, no quedará nada y lo mejor es aprovechar a fondo las cosas. Mucho se ha escrito sobre la naturaleza homosexual del propio Mann, que también la poseía Gustav Mahler, que sirvió de modelo para su escritor. Y Luchino Visconti, que también era homosexual, reúne en su película la historia de *Muerte en Venecia* con el compositor sobre el que no se menciona su nombre y que sería el propio Mahler. Ya vimos cuáles son las características necesarias para esta elección en el sentido de que da mayores posibilidades dramáticas a la construcción fílmica pero, en cierto sentido, dada la naturaleza de toda adaptación que va a modificar aspectos diversos de la obra original, en su nueva situación de narración resulta significativa la elección del propio Mahler. La música que va a estar rondando en la película casi en su totalidad –salvo el final encomendado a Nino Rota para el momento de la muerte del personaje– será la quinta sinfonía del propio Mahler, como una indicación de a quién se está refiriendo sin decirlo explícitamente. Ahora bien, si lo apocalíptico es una idea de final, de hecatombe, de la enfermedad que aqueja a toda Venecia, el concepto de bestia es un hecho primitivo, es una instancia inferior en la escala temporal que lleva desde el nacimiento a la muerte. La bestia es algo que puede estar instalado en nuestra cultura, en el inconsciente de nuestra historia o, como dijera Jung, en el inconsciente colectivo, pero de por sí está denotando una cierta deformidad tenebrosa y con ello establece los dos puntos entre lo ancestral y el devenir final para el conjunto. Es la epidemia que abrazará a Venecia.

Imagen 15. Plaza San Marcos 4, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

Esa circunstancia de su vida con el encuentro en el cementerio, se reitera cuando en Venecia se encuentra con el joven, pero aquí será su propio pudor el que le impide avanzar. Escribe Mann (1964):

Minutos después lo había olvidado. Pero, bien porque el aspecto errante del desconocido hubiera impresionado su fantasía, o por obra de cualquier otra influencia física o espiritual, lo cierto es que de pronto advirtió una sorprendente ilusión de su alma, una especie de inquietud aventurera, un ansia juvenil hacia lo lejano, sentimientos tan vivos, tan nuevos o, por lo menos, tan remotos que se detuvo, con las manos en la espalda y la vista clavada en el suelo, para examinar su estado de ánimo.

Era sencillamente deseo de viajar; deseo tan violento como un verdadero ataque, y tan intenso, que llegaba a producirle visiones.

Aparecerán aquí algunos de los motivos que en la adaptación de Visconti se traducen en el conflicto del músico tanto en su discusión con su colaborador como en su presentación frente a una orquesta. Dice Mann (1964): “desde que su vida había iniciado el descenso lento, desde que su temor de artista de no acabar su obra, de que llegase su última hora antes de que realizara lo suyo”. Lo suyo, como vemos, aparece otra vez

una apelación al tema de la muerte sin haber producido cuanto en su interior fermentaba y vuelve la referencia a su vocación de *flaneur* cuando dice que “su vida exterior se había limitado casi exclusivamente a deslizarse dentro de la hermosa ciudad en la que fijará su residencia”.

Luego aquí devela otro rasgo de su personalidad cuando habla de “aquel impulso oscuro [o sea el de viajar] que tan inesperada y tardíamente le acometía, fue pronto dominado y reducido a justas proporciones por la razón y por el dominio de sí mismo adquirido a fuerza de ejercicios”. Es el rasgo que le permitirá luego ejercer ese autocontrol frente al desborde que le había provocado la contemplación del joven. Sin embargo, por los resquicios de la conciencia se filtraba la razón del inconsciente con aquellos “súbitos deseos. Era un ansia indudable de huir de cosas nuevas y lejanas, de liberación, de descanso, de olvido”.

Al final del capítulo uno refuerza la idea de la mirada: “ya subiendo al vehículo [el tranvía] decidió consagrar la noche al estudio del mapa y de la guía de ferrocarriles”. Lo que marca la certeza de su próximo viaje.

Al encontrarse en la plataforma, se le ocurrió buscar al hombre exótico que había visto hacía unos instantes, y que había tenido ya cierta trascendencia para él. Pero no pudo verlo, pues aquél no se encontraba ni junto al pórtico ni en la parada ni tampoco en el coche.

Tomás Mann cierra su primer capítulo de una manera similar a la que cerrará su novela: con la idea de lo imposible, las cosas que en cierto momento le pueden provocar un trastorno, tal como él lo declara. Los llevará a ese viaje final. Entonces, al término de este primer capítulo tenemos una anticipación, como muchas de las que hemos visto.

Visconti no utilizará en forma cronológica este primer capítulo ni muchos de sus episodios, salvo el momento en el cual Aschenbach reflexiona sobre la creación y sobre su lugar en la creación. Cuando decide moverse no quiere regresar a la casa que tiene en la montaña a ver las mismas laderas y los mismos errores que él ya conoce y menos aún que las personas que trabajan para él, que una cocinera y un valet sean “testigos de su cansancio y su desasosiego. Necesitaba un cambio, una vida imprevista, días ociosos, aire lejano sangre nueva”. Otra vez la mención

Imagen 16. Orquesta en Plaza San Marcos, Venecia



Fuente: fotografía de Nicolás Amoroso Boelcke, 2011.

al encuentro que se está prefigurando en su imaginación, “así el verano sería fecundo y productivo” no por realizarse, sino básicamente por el concepto del ocio que permite la contemplación y vivencia del paisaje que Visconti encuadrará bellamente desde su mirada.

El final del libro, donde el escrito y el film coinciden plenamente dado el respeto con el que el cineasta sigue al escritor; respeto en la mirada, que constituye la base de nuestro trabajo. En este caso sucede en el lugar originario, al inicio de su encuentro y en el que ahora se da la involuntaria despedida, plena de un deseo insatisfecho. Es interesante destacar que Mann nombra a su protagonista como “el contemplador”. Mira al muchacho como antes lo mirara y sin dejar de hacerlo con el paisaje. Ese paisaje de mar, de playa que sin desmerecer a otros es el mejor, el mar enigmático que sólo puede ser alcanzado por la mirada ya que para adentrarse en él siempre es necesario un instrumento.

Tadzio se dirigió en diagonal hacia el mar. Iba descalzo y vestía su traje listado con una cinta roja.

Deteniéndose al borde del agua, con la cabeza baja, empezó a dibujar en la arena húmeda con la punta del pie; luego entró en el agua, que en su mayor profundidad no le llegaba ni a la rodilla, la atravesó dudando, descuidadamente, y dejó el banco de arena. Allí se detuvo un momento, con el rostro vuelto hacia la anchura del mar, luego empezó a caminar lentamente, por la larga y angosta lengua de tierra, hacia la izquierda. Separado de la tierra por el agua, separado de los compañeros por un movimiento de altanería, su figura se deslizaba aislada y solitaria, con el cabello flotante, allá por el mar, a través del viento, hacia la neblina infinita. Otra vez se detuvo para contemplar el mar. De pronto, como si lo impulsara un recuerdo, bruscamente, hizo girar el busto y miró hacia la orilla por encima del hombro. El contemplador estaba allí, sentado en el mismo sitio donde por primera vez la mirada de aquellos ojos de ensueño se había cruzado con la suya. Su cabeza, apoyada en el respaldo de la silla, seguía ansiosamente los movimientos del caminante. En un instante dado se levantó para encontrar la mirada, pero cayó de bruces, de modo que sus ojos tenían que mirar de abajo arriba, mientras su rostro tomaba la expresión cansada, dulcemente desfallecida, de un adormecimiento profundo. Sin embargo, le parecía que, desde lejos, el pálido y amable mancebo le sonreía y le saludaba (Thomas Mann, *La muerte en Venecia*, 1964).

Referencias

- CORTÁZAR, Julio "Las babas del diablo". En Julio Cortázar, *Las Armas Secretas*. Edición de Susana Jakfalvi. Madrid, España: Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas.
- HELLMANN, Claudia y Claudine Weber-Hof (2010). *Ciudades de cine*. México: Editorial Océano.
- GOODSPEED, M. Hill (2008). *Skylines: Vistas panorámicas de ciudades del mundo*. Barcelona, España: Sociedad Editorial Electa.
- MANN, Thomas (1964-2008). *La muerte en Venecia / Las Tablas de la ley*. Barcelona, España: Biblioteca Universal Planeta.

ARTE Y PAISAJE

La pintura del paisaje en México en el siglo xx. Un somero recuento para su análisis interdisciplinar

Martín M. Checa-Artasu

Introducción

Este trabajo es una aproximación al desarrollo de la pintura del paisaje en México a lo largo del siglo xx. Una aproximación inicial, que se acerca a un buen número de artistas que usaron el paisaje como elemento fundamental de su obra. En este texto también nos aproximamos someramente a la serie de galerías, coleccionistas diversos a través de publicaciones y museos que mostraron pintura del paisaje a lo largo del siglo xx e incluso hasta nuestros días. Con ambos grupos se trata de hacer un recuento eminentemente nominativo y cronológico, que busca alertar de las enormes posibilidades de análisis, desde la interdisciplinariedad, que tiene la obra de muchos de los artistas citados en el texto. Un asunto que hoy está pendiente, a pesar de algunos ejercicios analíticos desde la historia del arte, y que podría ser fuente de numerosos trabajos para disciplinas como la geografía, la historia, la antropología e incluso los estudios estéticos, de cultura visual y patrimoniales. Igualmente, este recuento nominativo quiere ser una voz de alerta sobre la inmensa riqueza que tiene la pintura del paisaje desarrollada en México, sobre la calidad de muchos de esos artistas y la necesidad, quizás ya

perentoria, de analizarlos con detalle y no sólo desde una perspectiva de la historia del arte, sino también desde otras disciplinas.

Así, sorprende el olvido del papel de las artes plásticas, especialmente de la pintura, en los estudios y análisis con relación al paisaje en México. Mismos que ya acumulan 50 años de trayectoria a través de distintas disciplinas como la ecología, la geografía y la arquitectura (Urquijo; Bocco, 2011; Cabeza, 2001; Larrucea, 2010; Checa, 2019, 2021; Bollo, 2018, Ribera, 2022). Una sorpresa que se acrecienta dado que en la última década ha habido una eclosión no sólo de estudios en torno al concepto del paisaje y su teoría, sino de debates multifacéticos (en forma de creación de redes, jornadas y publicaciones) en torno a su papel, función y utilidad del paisaje en el México contemporáneo. En esos debates y en esos estudios el papel de la pintura, la fotografía, pero también de la literatura en cuanto a la creación de una determinada cultura del paisaje, ha sido más bien escaso.

El paisaje: elemento perceptual

Al tratar la relación entre la pintura y el paisaje, no está de más recordar que el paisaje se funde íntimamente con una característica inherente al ser humano que es la percepción. Sin percepción no hay paisaje y ello lo coloca dentro de los parámetros más íntimos de lo que es un ser humano. Baste recordar una definición de percepción para entender a que nos referimos:

La percepción es biocultural porque, por un lado, depende de los estímulos físicos y sensaciones involucrados y, por otro lado, de la selección y organización de dichos estímulos y sensaciones. Las experiencias sensoriales se interpretan y adquieren significado moldeadas por pautas culturales e ideológicas específicas aprendidas desde la infancia. La selección y la organización de las sensaciones están orientadas a satisfacer las necesidades tanto individuales como colectivas de los seres humanos, mediante la búsqueda de estímulos útiles y de la exclusión de estímulos indeseables en función de la supervivencia y la convivencia

social, a través de la capacidad para la producción del pensamiento simbólico, que se conforma a partir de estructuras culturales, ideológicas, sociales e históricas que orientan la manera como los grupos sociales se apropian del entorno (Vargas, 1994: 48).

Así, el paisaje como elemento construido desde y por la percepción tiene un claro vínculo con todo aquello que sean marcos culturales contruidos, simbolizados y apropiados (Ingold, 2000; 2012). Mis-mos que hacen del paisaje un concepto abiertamente humano. Así, cualquier sociedad con la presencia de seres humanos, de forma in-dividual o de forma grupal, es capaz de percibir un paisaje y dotarlo de un contenido cultural, por ende, estético, simbólico y cognitivo. Un contenido que es representado de forma simbólica a través de pa-labras, imágenes u otros medios, a veces asociado a lo misterico o lo ritual. De alguna forma, los paisajes son imaginados a través de esos elementos, porque no en vano son fruto de la percepción y ésta y la imaginación están íntimamente conectadas. Se trata, como nos señala Ingold (2012: 14), de una forma de vivir creativamente en el mundo que continuamente está siendo creado y recreado. Ingold lo denomi-na: “auto perpetuidad de hacer del mundo”. Así, el paisaje está siempre, en constante formación cognitiva según quién o quiénes lo perciban. Es un elemento que además sirve para unirse al mundo en el que las cosas no existen en tanto como ocurren sino como las percibimos. Desde esta visión próxima al constructivismo (Watzlawik, 1995), el paisaje sin duda es una ventana para percibir el acontecer del mundo en el que vivimos. Pintarlo es mantener abierta esa ventana apelando a una estética polifacética y abierta. Es también recrearse con las percep-ciones del paisaje de aquéllos que se inspiraron en él para decirnos lo que el paisaje revela en lo general o lo que les revelaba a ellos y a ellas.

La cultura del paisaje en México y la pintura

Entre los pueblos mesoamericanos se identificó al paisaje con términos propios, asociados a su percepción y, por ende, a su forma de imaginar y

entender el mundo. Así ha sucedido en México a lo largo de su historia. Es el caso de la palabra de origen náhuatl: *altepetl*, término que significa: montaña-agua y que permitía entender la organización socioeconómica y cultural de un territorio marcado por la relación entre los seres humanos y sus divinidades creadoras. Al tenor de los trabajos realizados se asemeja a lo que hoy consideramos paisaje (Bernal; García Zambraño, 2006; Fernández Christlieb, 2014; Fernández Christlieb y Urquijo, 2020). Sabemos de igual forma, gracias a estudios etnográficos, del uso ritual del territorio y, por ende, propiciador de conexiones que lo dotan de esa carga cultural que se da en la percepción del paisaje (Barabás, 2003; Broda *et al.*, 2001). El rito, la creencia y el paisaje, dominados por elementos geográficos concretos, con toponimia elegida a propósito para ellos, deviene una ecuación de enorme carga culturalista. Con todo y con ello, el análisis de todas estas expresiones todavía es escaso en México y requiere de más investigaciones.

Una idea más europeizante del paisaje, ligada a una percepción específica de larga trayectoria que arranca en el Renacimiento, se fortalece con los descubrimientos científicos y sus representaciones y se consolida con el romanticismo, cobrará mayor fuerza en México cuando el país, tras décadas de conflicto, se consolide como una nación independiente (Maderuelo, 2020). El paisaje ahora servirá para imaginar y construir una idea de nación. Así, mapas, atlas, pero también la pintura de paisajes servirá para ese propósito (Larrucea, 2016; 2020; Mollá, 2010; Thiébaud, 2011). Ello junto con otras expresiones plásticas como la pintura de historia o la escultura de héroes patrios (Pérez Vejo, 2001; Acevedo, 2003; Ramírez, 2003; Brenes-Tencio, 2010).

Así, hay que afirmar que en México se dio una idea de nación que si bien no fue de la forma más proclive, se construyó y potenció a través del paisaje. Un concepto que fue usado para ello a través de las expresiones estéticas y las literarias. Éstas últimas más sutiles y aún por conocer a detalle, a pesar de algunos trabajos ya realizados a lo largo del tiempo (Reyes, 1911; Maples, 1944; Millán, 1952; Méndez; Aragón, 2021).

Respecto a la pintura, el estudio y análisis de los vínculos con el paisaje apenas se ha apuntado la relación de ésta con la construcción nacional (Larrucea, 2016) y, en su mayoría, ha quedado circunscrita a

determinadas publicaciones relacionadas con la historia del arte, que analizan y catalogan la obra de este o aquel artista. Sin embargo, la historia del arte es una disciplina con pocos practicantes, estudiosos y defensores en México, a pesar de su dilatada trayectoria y de la riqueza artística del país. A ello se ha de sumar que se trata de una disciplina poco dada, al menos en México, a interrelacionar con otras disciplinas, especialmente con las vinculadas al paisaje. Ante este hecho parece una necesidad hacer un recuento de los numerosos pintores que han incidido en la temática del paisaje en México desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. La nómina es espléndida y las actividades y actuaciones son muy numerosas, tanto que sorprende que el estudio de su obra haya quedado circunscrito a la historia del arte –cuando no ha sido olvidado– y no haya trascendido a otras disciplinas como por ejemplo la geografía, la historia o la antropología o los estudios estéticos o de la imagen. Una transcendencia interdisciplinaria que creemos es urgente ante la riqueza y magnitud de las expresiones donde pintura y paisaje se dan de la mano.

Es por ello necesario hacer un recuento, si acaso somero y quizás atrevido, de los nombres de todos aquellos artistas que han incidido en el tema del paisaje. Todo ello con el ánimo de componer una nómina que permita a otros investigadores tomar esas obras y proceder al análisis de éstas, considerando una idea de transdisciplinariedad en la que podemos inscribir el concepto mismo de paisaje.

Así, el recuento debe ser hecho con la ayuda de esas publicaciones sobre la relación del paisaje y la pintura que han sido generadas por los estudiosos del arte mexicano, especialmente, las que están centradas en la obra concreta de tal o cual artista. Y también mediante la serie de catálogos de muestras, exposiciones en galerías y museos y otras actuaciones que son hitos para conocer la relación entre el paisaje y la pintura. Todas esas fuentes nos permiten hacer un ejercicio, que nos lleva a establecer dos grandes grupos para situar la evolución de la relación entre pintura y paisaje en México en el siglo XX y permitir así su estudio.

El primero, son las exposiciones y muestras, acompañadas a veces de catálogos o folletos y libros resultado de una colección de arte,

donde primaba la pintura del paisaje. El segundo grupo se centra en la monografía más o menos detallada sobre la obra de algún pintor paisajista y a veces en las estrategias de promoción que éste genera.

Recuento preliminar de exposiciones y catálogos sobre el paisaje de México en el siglo xx

En primer término, hay que mencionar que exposiciones y catálogos sobre el paisaje de México ha habido bastantes a lo largo del siglo xx e incluso hasta el día de hoy. Los ha habido tanto generalistas como aquéllos que se centran en un determinado artista. En este punto citaremos sin ser exhaustivos algunos ejemplos del primer grupo, con cierto orden cronológico:

Las primeras muestras colectivas de pintura del paisaje se circunscriben a las primeras décadas del siglo xx. Son las realizadas por y con el alumnado y profesorado de la Academia de San Carlos. Por ejemplo, el artista Carlos Mérida (1920) reporta a Ramón Alba y a Fernando Leal como pintores paisajistas en la exposición anual de la Escuela de Bellas Artes de 1920.

Especialmente llamativas e informativas son aquéllas que se hicieron al amparo de la obra de docentes y alumnos de las escuelas de pintura al aire libre, entre 1925 y 1933 (González Matute, 1987: 185). Esa tradición expositiva que se prolongó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas con la exposición “Vacaciones del pintor” acaecida en febrero de 1948, que supuso la muestra de varios paisajes pintados en una salida en el verano de 1947 a Michoacán, Hidalgo y Morelos por los entonces incipientes artistas como Nicolás Moreno, Luis Nishizawa, José Luis Arreguin, Alberto Carlos Díaz y Trinidad Osorio entre otros (Chávez Morado, 1948). Esa experiencia impulsó hasta 1951 las llamadas “Exposiciones viajeras” de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, coordinadas con entusiasmo juvenil por Nicolás Moreno, Trinidad Osorio, Antonio Ramírez y Antonio Trejo. Éstas dejaron un buen número de paisajes pintados de Oaxaca, Guadalajara y Veracruz (Pellicer, García Barragán y Arreola, 1990: 11-15).

Igualmente, en esas primeras décadas del siglo xx algunos artistas exhiben su obra individualmente, como Fernando Best Pontones que, en junio de 1913, expone en el Centro Cultural Asturiano 80 de sus obras y tres años más tarde, en abril de 1916 y en septiembre del mismo año, en la Galería Navarro. La mayoría de esos lienzos reproducen paisajes del entorno de la Ciudad de México, de los volcanes y de las chinampas de Xochimilco (Acevedo, 1993). Gerardo Murillo, el Dr. Atl, hará lo mismo en julio de 1937, en la Galería de Arte Mexicano (Hernández Campos, 1985: 65), o Feliciano Peña que expondrá en la sala de arte de la Secretaría de Educación en octubre de 1933, en la Galería Espiral en 1942; en la Galería de arte mexicano en 1945 y en el Salón de la Plástica Mexicana en varias ocasiones entre 1949 y 1959 (vv. AA., 1979: 236).

Sin embargo, nos debemos situar en la mitad del siglo xx para encontrar una actividad más dinámica. Un hito que, más simbólicamente que fácticamente, marca ese mayor dinamismo es el decreto del 8 de diciembre de 1942 por el cual la obra pictórica de José María Velasco es considerada patrimonio nacional por decreto (DOF, 1943: 5). Esa nominación dio una sutil relevancia a la obra del pintor Velasco, quién, para muchos, es el mejor pintor paisajista que ha dado México. Una opinión, sin duda, potenciada por las propias y muy favorables en este sentido del poeta Carlos Pellicer Cámara, en esos años jefe de Departamento Interior en el Departamento de Artes Plásticas y en el Departamento de Bellas Artes (García Barragán, 1997). Que la obra de un pintor paisajista tuviera esa consideración de monumento nacional como mínimo realzaba el valor de ese tipo de expresión plástica, que se había seguido cultivando en la enseñanza de las artes plásticas porfiriana y postrevolucionaria. Ésta última especialmente en las escuelas de pintura al aire libre, pero también en escuelas como La Esmeralda y, a partir de 1933, en la reformada Escuela Nacional de Artes Plásticas. Todo ello en un contexto artístico marcado por el muralismo, un abundante uso de la técnica del grabado en todo tipo de superficies, y la necesidad de que el arte incidiese en la denuncia de los problemas sociales y las expresiones nacionalistas.

Probablemente, en términos expositivos, el primer ejemplo relevante en esa mitad del siglo fue la exposición *El paisaje de México en la*

plástica y la poesía. Muestra celebrada entre agosto y octubre de 1954 en la Galería de Arte Contemporáneo, de la promotora cultural Inés Amor (Fernández, 1955: 18). Había sido organizada en colaboración con el diario *Novedades* para celebrar el aniversario del dominical *México en la Cultura* y, por ello, ampliamente referenciada en la prensa (Álvarez Bravo, 1954; Crespo de la Serna, 1954; Palencia, 1954). La exposición contaba con pinturas de entre otros: el Dr. Atl, Francisco Goitia o Jorge González Camarena y se acompañó de tres conferencias: “Sobre el paisaje en la poesía mexicana”, por Carlos Pellicer; otra sobre “La Teoría del paisaje”, de Manuel Moreno Sánchez, y otra del Dr. Atl con el mismo título que el de la exposición (Unión Panamericana, 1954: 62). Sin duda, fue un evento relevante en cuanto a documentar la ya para entonces rica cultura del paisaje en la pintura mexicana.

A lo largo de esa década de los 1950 y en la siguiente, la consolidación de algunos pintores formados en las escuelas de Pintura al Aire Libre y de otros jóvenes valores que empiezan a desarrollar su obra tras su formación en distintas escuelas, permitirá el aumento de exposiciones colectivas, pero también, de individuales, algunas de ellas en galerías dedicadas a la venta de arte. Entre las colectivas, un ejemplo notorio fue la exposición *50 paisajes de México*, celebrada en julio de 1963, bajo los auspicios de la Secretaría de Agricultura y Ganadería y desarrollada en el Palacio de Bellas Artes. Fue ésta una exposición comisariada por el historiador del arte Adrián Villagómez Levre, con obras de Landesio, Velasco, Coto, Clausell, Egerton y el Dr. Atl. Así como de otros pintores más jóvenes y que en los últimos tiempos habían desarrollado obra como: Manuel Herrera Cartallá, Feliciano Peña, Nicolás Moreno, Antonio Martínez, Raúl Anguiano, Ezequiel Negrete, Fernando Castro Pacheco, Amador Lugo, Fanny Rabel o Carlos Romero, entre otros (Unión Panamericana, 1963: 115). En el terreno más comercial, en 1964, la Galería Plástica de México exhibe la muestra *El paisaje*, con la participación entre otros de los pintores José Chávez Morado o Arturo García Bustos. Un año más tarde, en junio de 1965, se celebró en la Galería de Artes Plásticas, dirigida por Ana Xirau, la exposición *Paisajes del siglo XIX*, con cuadros de Rugendas, Egerton, Chapman, Gros, Landesio y Velasco (Unión Panamericana, 1965: 114).

Entre agosto y septiembre de 1969, impulsada entre otros por el poeta Carlos Pellicer, se desarrolló la exposición colectiva *El paisaje en la palabra y la pintura*, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Se trató de una gran exhibición dispuesta en la Sala Verde, en las galerías del Palacio de Bellas Artes, que se acompañó con sencillo catálogo de poco más de 30 páginas que recogía la obra de diez paisajistas acompañada de poemas y otros textos. Entre los artistas había quienes habían empezado a pintar en las décadas de los 1920 o 1930, y otros más jóvenes que desde al menos una década atrás habían dado muestras de su talento en la representación del paisaje. Así, en esta muestra se dieron cita: Gilberto Aceves Navarro, Luis Nishizawa, Héctor Cruz García, Feliciano Peña, Amador Lugo, Nicolás Moreno, Alfonso Ayala, Celia Suárez, Ángel Pichardo y Manuel Echauri (vv. AA., 1969). Todos ellos mostraron sus obras paisajistas en esta exposición promovida por el poeta Pellicer, quien sin duda alguna fue uno de los principales impulsores y valorizadores de la cultura del paisaje en México, a través de su profundo conocimiento de los artistas plásticos, pintores y fotógrafos que conoció a lo largo de su vida (García Barragán, 1997).

En agosto de 1971, se presenta en el Palacio de Bellas la exposición *Tres pintores tabasqueños* (*op. cit.*: 91). Vista con el paso del tiempo, esta exposición resulta de particular interés, dado que será una de las primeras veces que se muestre en la capital del país pintura de paisajes de un estado del sureste de la República: Tabasco. Así, se mostrará la obra de pintores como el médico cirujano Miguel Ángel Gómez Ventura (1917-2005), León Montuy (1925-2005) y Heberto Hernández Triano, quienes a través de sus obras nos muestran opulencia tropical, el dominio del agua y de la selva en el paisaje de Tabasco, que en años por venir se transformaría por la ganadería extensiva y el petróleo. De los citados, Montuy desarrolló una activa carrera como muralista, dejando 30 murales entre los que destacan *La rebelión de los pueblos sojuzgados* y *A pesar de todo*, en las paredes del edificio principal del Gobierno de la Ciudad de México. Por otro lado, Gómez Ventura combinó la medicina con la docencia, y la gestión universitaria con la pintura del paisaje que se inspira en la naturaleza tabasqueña y en sus peculiaridades, ensalzándolas a través de una pintura detallista.

Cabe comentar que todos ellos fueron dados a conocer por el poeta Pellicer, oriundo de Tabasco y conocedor de la relevancia de la obra de estos artistas en el contexto nacional, muy centrado en la actividad pictórica que se generaba en la capital y poco en el arte que se hacía en los estados.

En 1972, debemos destacar la gran exposición *Paisaje de México*, exhibida del 18 de octubre al 30 de noviembre de 1972 en la estación Pino Suárez del Metro capitalino y organizada por el Sistema de Transporte colectivo Metro y el Salón de la Plástica Mexicana (STCM, 1972). Esta muestra puso a disposición del gran público la obra de 90 artistas mexicanos con relación al paisaje, siendo aún hoy una de las exhibiciones más extensas que sobre esta temática se han hecho. Resultado de la muestra se editó un extenso catálogo, tristemente impreso con imágenes en blanco y negro que no permiten apreciar la riqueza de las obras allí recogidas.

En 1976, la Compañía Cerillera La Central publicaba un libro, para regalar a sus clientes, proveedores e inversores, titulado *Paisajes clásicos de México*. En él se recopilan 48 pinturas realizadas por el artista Jorge Cázares Campos (1937-2020), nacido en Cuernavaca y formado en el Instituto Regional de Bellas Artes de esa ciudad. Dichas pinturas formaban parte de un conjunto de más de 200 que este artista había pintado para esta compañía desde inicios de la década de 1970 (vv. AA., 1976). Se trata de una de las más significativas recopilaciones de paisajes mexicanos con propósitos publicitarios realizada en el país. Los paisajes no sólo son del centro de éste, sino que recogen muchos otros lugares de la geografía mexicana y muchos otros elementos insertos en el paisaje. Así, los cuadros de Cázares recogen: haciendas, pueblos coloniales, centros históricos, paisajes desérticos, de la sierra guerrerense, de Morelos, Tlaxcala, Chiapas, Guanajuato, Jalisco, Veracruz, Tabasco, Zacatecas, etcétera, con un detalle y una precisión significativas. Cázares destaca por un fino uso del color y, en especial, de un alto dominio de la luz y de los celajes, ambos muy efectistas. Hay que señalar que estos paisajes formaron parte de la vida cotidiana de los mexicanos, puesto que la compañía imprimió dichos paisajes en sus cajetillas de cerillos y reprodujo los mismos a lo largo de más de

tres décadas. Ésta fue, sin duda, una forma sutil de difundir la cultura del paisaje entre la población mexicana.

Entre 1976 y 1977, dos exposiciones más se celebrarán en torno a la pintura del paisaje. Una organizada por el Instituto Mexicano del Café con obras, entre otros, de Adriano Silva, Martha Chapa y Feliciano Peña. Y una más, mostrando la obra de tres connotados paisajistas: Feliciano Peña, Manuel Echauri y Luis Acosta, organizada por la Galería de arte Chimalistac.

En 1978 se da otra operación comercial donde interviene la pintura del paisaje. Ésta fue realizada por la empresa de fertilizantes mexicana Fertica, SA. Concretamente, dicha compañía encargará al pintor, nacido en Aguascalientes, Jaime Antonio Gómez del Payán Medina (1940-2003), la realización de una serie de 14 cuadros tanto de paisajes mexicanos como de paisajes de Centroamérica. Los cuadros, realizados entre 1977 y 1978, conformaron un volumen de gran tamaño, de lujo, coordinado por Enrique Cárdenas de la Peña que servirá de regalo a los posibles clientes, proveedores e inversores de esta empresa mexicana. El libro titulado *Un paisajista mexicano en la América Ístmica*, dará a conocer el talento como paisajista de Gómez del Payán, quien reproducirá paisajes de Guatemala, Costa Rica, Panamá, El Salvador y también de México. Concretamente del Valle de México y de la Peña de Bernal. Dichas pinturas fueron expuestas en 1978 en el Club de Industriales de México. En el folleto de presentación de dicha exposición, el historiador del arte Francisco de la Maza escribía sobre la obra del pintor:

Jaime Gómez del Payán, joven pintor mexicano ha seguido la tradición transfigurando en sus telas el alma del paisaje en los azules de las lejanías, en los volcanes, en los oros del atardecer y en la vibrante emoción del aire desplegando las hojas de los árboles o de las humildes hierbas del campo, de esas hierbas que Dante oyó reír al ir creciendo y abanicarse entre sí como una caricia. Jaime Gómez del Payán conoce el viejo secreto del paisaje sin aislarlo, sólo en luces o en puntos. El pincel describe, pero también aclara, conjuga y desata, une el cielo a la tierra y goza, sabiamente, al volvernos a crear un bello rincón de la montaña o del ballet

que ha detenido su vista y que su pincel dejará permanente en la tela (Cárdenas, 1978: 139-140).

La prosa ampulosa de De la Maza nos descubre un paisajista detallista, que ha realizado un ejercicio de reconocimiento geográfico a través de la pintura que abarca países centroamericanos y México. Gómez del Payán es un artista que, al menos desde 1969, goza del favor de coleccionistas y de algún mecenas, concretamente, del abogado Guillermo Tamez López Ostolaza, quien ocupará cargos directivos dentro del gobierno del Distrito Federal. Ya contaba con varias exposiciones en su haber antes de este encargo. Años después de este ejercicio, la mirada paisajera de Gómez del Payán se ampliará a toda la geografía mexicana (ver figura 1), pintando montañas, desiertos y siguiendo la estela del Dr. Atl, aeropaisajes en Veracruz, Sonora, Michoacán o Baja California Sur (Lara, 1995: 14-21).

Otros productos en esos años 1970 relacionados con la pintura del paisaje fueron el catálogo *El paisaje mexicano en la colección Licio Lagos* (vv. AA., 1971). Se trata de un compendio de textos de Carlos Pellicer, Rodolfo Usigli, Manuel Maples Arce y Bertha Taracena que acompañan la reproducción de 76 pinturas de la colección del empresario y abogado veracruzano Licio Lagos Terán (Peredo, 2017). Sólo centrado en paisajistas decimonónicos como Velasco, Egerton, Gualdi, Rugendas y Landesio, en 1973 se publicó una suerte de recopilación en gran formato con 26 obras de los mencionados, titulada: *Grandes maestros del paisaje mexicano*. Con un tono más periodístico, en 1979 se editó el libro *Paisajes mexicanos* del escritor Gerardo Pedralvo Noe (Pedralvo, 1979). Una suerte de disquisición literaria trufada de crónica de lugares acompañada de varias pinturas.

Casi una década más tarde, entre el 8 de noviembre y el 16 de diciembre de 1988, se presenta la muestra *Nuestro paisaje*. Esta exposición recoge pinturas de paisaje de la amplia colección de Seguros América, SA de cv. En la muestra realizada en sus oficinas corporativas se mostraron obras del Dr. Atl, Fermín Revueltas, Alfaro Siqueiros, Jorge González, Rosario Cabrera, Cleofas Almanza, Armando García Núñez, Federico Cantú, Guillermo Meza y Luis Nishizawa (Ortiz Macedo, 1987).

Figura 1. *Valle de los Espejos*, 1995, Jaime Gómez del Payán



Fuente: Lara, 1995: 14.

En 1989, la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción publicará un catálogo con obras de coleccionistas privados y de instituciones públicas como el Instituto Cultural Cabañas, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Museo Francisco Goitia, el Museo San Carlos, etcétera. Ese catálogo será un libro titulado *Paisaje mexicano, siglo XX*, que irá acompañado por textos de Elisa García Barragán, Durdica Segota y Luis Mario Schneider. Se trata de una muestra del paisajismo de 57 pintores y 11 fotógrafos que nos permiten dar una mirada al desarrollo del paisaje desde el punto de vista artístico a lo largo del siglo XX (VV.AA., 1989). En junio de ese mismo año, el Museo de San Carlos presentaba la exposición *Veracruz los colores del sol: paisaje, retrato y costumbrismo*, curada por Leonor Cortina y de la que posteriormente surgiría un catálogo coordinado por Elisa García Barragán.

La década de 1990 se iniciará con dos exposiciones sobre pintura del paisaje. En el Centro Asturiano, la titulada: *Nuestro Paisaje*, ya citada más arriba, y otra en la Galería de El Caballito, de nombre *El paisaje mexicano*.

Entre junio y octubre de 1991, la Fundación Banamex realizaba en el Palacio de Iturbide, la exposición *El paisaje mexicano en la pintura*

del siglo XIX y principios del XX, misma que se acompañó con un catálogo donde se recogían las principales obras del paisajismo mexicano finisecular que guarda esa institución (Fernández Ruiz *et al.*, 1991). En 1992, en el museo del Chopo se inaugurará la exposición *El paisaje mexicano*. Ésta fue una muestra que concitó la obra de varios pintores para conmemorar la apertura del Museo del Paisaje José María Velasco. Éste último fue inaugurado el 6 de marzo de 1992 y está situado en una casona del siglo XVII en el centro de Toluca y cuenta con varias salas que exponen de forma cronológica la obra de José María Velasco.

En 1994, la embajada de México en Estados Unidos y el Instituto Cultural Mexicano, junto con el servicio de exposiciones itinerantes de la Institución Smithsonian, desarrollaron la exposición y catálogo, en español e inglés, *México: una visión de su paisaje*. En la misma se recopilaban numerosos paisajes de otros tantos artistas mexicanos como Claudio Fernández, Alfredo Castañeda, Magali Lara, José Luis Romo, Luis García Guerrero, María José Marín, Francisco Toledo, Vicente Rojo, Rufino Tamayo, Cordelia Urueta, Gunther Gerzso, José Ríos Meza, Luis Nishizawa, Juan O' Gorman, Alfonso Michel, Alfredo Zalce, etcétera. Aderezada con textos que vinculan la historia del país con los paisajes mostrados, dicha muestra resaltaba las múltiples miradas al paisaje recogidas por esos artistas para dar una visión diferente, más culta, profunda y detallista de México, destinada al público estadounidense.

En 1995, se presentaba la exposición y catálogo bilingüe (en castellano e inglés) *El Valle de México: una visión actual del paisaje*. Ésta organizada por el Museo Universitario Contemporáneo de Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se trata de una completa recopilación del paisaje del Valle de México incorporando no sólo a los pintores más conocidos o populares (Velasco, Clausell, Dr. Atl), sino a algunos otros contemporáneos, activos en el momento de la muestra como Aurora Gómez, Gerardo Matamoros, Aurelio Ruelas Rivera, Tenorio Guevara, Jaime Gómez del Payán, Juan Bernal Medina, Alberto Rovira Bravo, Félix Padilla Ballarde, Jaime Reveles, Byron Gálvez, Ana Queral, Claudio Ruanova, Gerardo Salinas Romero, Juan Antonio Salazar, etcétera. Todos ellos, con su obra en esa

exposición y en el catálogo correspondiente ampliaban la visión del paisaje del Valle de México. Aquí adjetivado de opulento dándole nuevos matices y miradas e incluso aplicando nuevas técnicas para su aprehensión (vv. AA, 1995). El 13 de julio de 1995, se inaugura en el Museo Nacional de Arte la exposición *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México*. Muestra que contenía 79 cuadros de Clausell, pero también, más de un centenar de cuadros de 22 pintores que se sugería eran seguidores, al menos en cuanto a la técnica, de los influjos impresionistas. Entre éstos destacaban connotados paisajistas como Fernando Best Pontones, Germán Gedovius, Francisco Romano Guillemín, Gonzalo Argüelles Bringas y otros pintores centrados en otras temáticas como Tiburcio Sánchez de la Barquera, José María Jara o Adolfo Best Maugard (MacMasters, 1995: 36). Dicha exposición se dividía en cuatro apartados, uno de los cuales estaba centrado en el paisaje, tanto en la obra de Clausell como de los otros pintores participantes. Sobre este apartado, la periodista cultural MacMasters (1995: 36) mencionará: “El apartado paisaje refuerza el hecho de que el impresionismo mexicano va de la mano con el simbolismo, y que al plasmar la naturaleza local algunos de los elementos como los volcanes se convierten en verdaderos iconos”.

En 1998, debemos destacar la muestra y catálogo *Paisaje y otros pasajes mexicanos del siglo XIX en la colección del Museo Soumaya*, organizada por esa entidad privada. Misma que servirá para mostrar con detalle las obras de paisajistas mexicanos y extranjeros del siglo XIX, que posee.

En las dos primeras décadas del siglo XXI se han sucedido exposiciones sobre pintura del paisaje. Por ejemplo, en 2007, la filial mexicana de la aseguradora holandesa ING presentó la exposición y catálogo *Horizontes, pasión por el paisaje: Colección de Arte ING*, formada por 48 obras (Fernández Ruiz *et al.*, 2007). En ésta se podían observar obras de Johan Moritz Rugendas, Paul Gustav Fischer, José María Velasco, Francisco Morales Van Der Eiden, Cleofas Almanza, Félix Parra y otros paisajistas del siglo XX como Carlos Orozco Romero, Guillermo Gómez Mayorga, Joaquín Clausell, Rufino Tamayo, Raúl Anguiano, Rosario Cabrera, Armando García Núñez, Gerardo Murillo “Dr. Atl” y

Luis Nishizawa. Esta exposición se ha podido ver más recientemente en 2017 y 2020 en el museo Macay de Mérida y en el Museo Conde Rul de Guanajuato, respectivamente. En 2013, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM publicaba los resultados del XXXVII *Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estética del Paisaje en las Américas*. Un trabajo académico destacado, pero que para el caso de México revela lo poco que los expertos en historia del arte mexicano han analizado del paisaje y sus pintores, más allá de los nombres más importantes (Velasco, Clausell y Atl). A esas alturas y ante la abundante nómina de pintores y pintoras paisajistas, esa carencia resulta reveladora del anquilosamiento disciplinario que aún persiste al menos en el rubro de la pintura del paisaje.

Ya en este siglo XXI, vale la pena mencionar la exposición en el Museo Felipe Santiago Gutiérrez, de Toluca, titulada *Chapman: el paisaje mexicano*, entre junio y septiembre de 2014, organizada por el Museo Soumaya y el gobierno del Estado de México. Igualmente, dignas de comentarios son dos muestras organizadas por el Museo Franz Mayer. La primera titulada *Paisaje: patrimonio e identidad. Un análisis desde la Colección Sura y Franz Mayer* donde se compila la colección de paisajistas de ambas instituciones, formadas por obras de Carlos Paris, Pedro Gualdi, Raymundo Martínez, Luis Nishisawa, August Löhr, José María Velasco, Armando García Núñez, Jorge González Camarena, José Chávez Morado y Gerardo Murillo “Dr. Atl”. La muestra se pudo ver entre 2017 y 2019 en el Museo Franz Mayer, el Museo de Arte de Querétaro, el Museo de Arte e Historia de Guanajuato y el Centro Cultural de Tijuana (Olivares, 2017). Otra muestra destacada en relación con la difusión del paisajismo pictórico se celebró entre marzo y mayo de 2017 en el Museo Regional de Historia de Colima. La exposición *Ventanas, paisajes del acervo universitario*, mostró 19 obras del Doctor Atl, Adolfo Mexiac, Fernando Best Pontones, Rafael Heredia, Gabriel Portillo, Sarah Vincent, Reina Michel, etcétera, pertenecientes a la pinacoteca de la Universidad de Colima. Se trató de una exposición que ponía en valor un acervo que ya había sido expuesto en 1996 (UCOL, 2017).

En cuanto a las publicaciones, un libro de un gran valor, titulado *Memorias del color. Paisaje urbano y rural en la pintura mexicana* recoge

numerosos cuadros de la colección Kaluz dedicados a esta temática pictórica y además contiene 80 biografías de distintos autores, muchos de ellos paisajistas de larga trayectoria. En 2020, se presentó en Guanajuato la exposición *Horizontes. Pasión por el Paisaje* formada por 300 cuadros de artistas mexicanos y foráneos, tanto decimonónicos como contemporáneos que han practicado la pintura del paisaje.¹ En esas obras, 57 eran de la colección privada de la aseguradora SURA Asset Management.

Más reciente, vale la pena destacar la exposición *Naturaleza, paisajes y panoramas*, que es una colección del Museo Franz Mayer, exhibida en esa institución del 21 de octubre al 10 de abril de 2022 y la exposición *México y los mexicanos/as en la colección Kaluz*, abierta al público en octubre de 2020 con la mitad de los cuadros relativos a paisajes naturales o urbanos, contenidos en la colección del Museo Kaluz, del empresario Antonio del Valle Ruiz (Museo Kaluz, 2020; Rubio, 2021).

Conclusiones al recuento de exposiciones y catálogos sobre pintura del paisaje

De este más o menos extenso recuento surgen varias conclusiones. La primera: el crecimiento progresivo de la actividad expositiva en torno a la pintura del paisaje, que se inicia con fuerza en los años 1950 para consolidarse de forma muy notable en los años 1960 y 1970, para luego tener una continuidad, más o menos activa, en las décadas siguientes llegando hasta nuestros días. De hecho, se puede argumentar que desde los años 1950 hasta la actualidad ha habido numerosas exposiciones donde se ha mostrado la obra de paisajistas mexicanos y,

¹ Los artistas con obra en esa muestra fueron: Cleofas Almanza, Raúl Anguiano, Rosario Cabrera, Federico Cantú, José Chávez Morado, Joaquín Clausell, Paúl Fischer, Armando García Núñez, Jaime Gómez del Payán, Guillermo Gómez Mayorga, Jorge González Camarena, Augusto Löhr, Raymundo Martínez, Guillermo Meza, Charles Michel, Eduardo y Francisco Morales Van Der Eiden, Johann Moritz Rugendas, Gerardo Murillo Dr. Atl, Luis Nishizawa, Carlos Orozco Romero, Félix Parra, Fermín Revueltas, Rufino Tamayo, José María Velasco y Alfredo Zalce.

por ende, las características estéticas de ese paisaje. En este punto conviene citar la figura relevante del poeta Carlos Pellicer como uno de los principales agentes dinamizadores del conocimiento de la pintura del paisaje y de lo que ésta significa en el marco de la cultura mexicana.

Una segunda conclusión es la ampliación de la nómina de los pintores del paisaje que muestran su obra en estas exposiciones. Cada vez más los nombres ya no sólo son de aquéllos que se han formado en la Academia de San Carlos en la segunda mitad del siglo XIX, sino que progresivamente van apareciendo artistas formados ya sea en las escuelas de pintura al aire libre, ya sea en la escuela de La Esmeralda, ya sea en una progresivamente renovada Escuela Nacional de Artes Plásticas. Incluso, se observa la obra de otros que se formaron en academias de otras entidades federativas o incluso son autodidactas. A todo ello se ha de sumar que los estudiantes de pintura y de artes plásticas en general, harán salidas de campo para conocer el país en todas sus dimensiones no sólo la artística. Del academicismo del porfiriato se pasa a una educación vasconcelista en la educación plástica, que demanda un conocimiento y actitud ante las realidades mexicanas. Ello hace que se muestren otras realidades paisajísticas desde perspectivas culturales y sociales más amplias. Aparece la crítica social, se muestran otras geografías y se aprenden técnicas de grabado o el muralismo para expresarlas si se terciara. Poco a poco, el paisaje pierde su carga de elemento constructivo de una idea de nación para ampliar su valor a través de las variadas percepciones artísticas, más íntimas y simbólicas. Las corrientes artísticas se van incorporando a este tipo de pintura, aparece el expresionismo, la abstracción, el arte naif, el fauvismo, etcétera. Los ejemplos serán varios: algunos paisajes con figuras inspirados en su natal Oaxaca, al carbón y al óleo, de Armando García Núñez (1883-1965); los paisajes de Chiapas de denuncia social de Raúl Anguiano; los de Tabasco con la obra de Gómez Ventura; la diversidad de paisajes a lo largo y ancho de México del morelense Jorge Cázares Campos (1937-2020) o el colorismo y visión naif del potosino Aurelio Pescina (1937-1990) y de dos pintoras que han de ser reivindicadas y que de tanto en tanto, pintarán paisajes: Olga Costa y Angelina Beloff (Costa, 1989; Beloff, 1986). Otros como Jesús Gallardo, en Guanajua-

to, amén de la pintura de paisajes, centrada en el Bajío y centrada en los celajes, relieves y geologías, también dinamizan la formación en artes plásticas en sus lugares de origen.

Una tercera conclusión tiene que ver con esto último. Ya no sólo es el paisaje del centro de México, marcado por los volcanes, el que llama la atención. Ahora, los paisajes devienen herramientas para mostrar la realidad social mexicana por lo que se mostrarán ejemplos de otros paisajes de otros estados de la República, que se integran a una visión más amplia y rica de la realidad territorial del país.

Una cuarta conclusión, especialmente a finales de los años 1980 y en las décadas siguientes, es que muchas de las muestras son promovidas por empresas o por coleccionistas privados. Así, podemos documentar exposiciones de las colecciones de Seguros América, de la Cámara Mexicana de la Construcción, Sura Seguros o más recientemente, de fundaciones privadas que tienen museos como sería el caso del Museo Franz Mayer, del Museo Kaluz o de Fomento Cultural Banamex.

Los pintores y la pintura del paisaje en México en el siglo xx. Un primer recuento

El segundo gran grupo donde encuadramos los trabajos que ponen en relación paisaje con la pintura es el de las monografías o catálogos sobre artistas concretos.

En primer término, una revisión de la nómina de paisajistas de finales del siglo xix y principios del siglo xx nos arroja una dedicación y estudio muy amplio para una corta nómina de artistas, con numerosos estudios, libros y catálogos. Éste sería el caso de José María Velasco (1840-1912), referenciado de forma repetida en diversas publicaciones como “el más grande paisajista mexicano del siglo xix” y estudiado de forma exhaustiva en diversas publicaciones (De la Encina, 1943; Fernández, 1976; Pérez de Salazar, 1982; Moyssén, 1989, 1997, 2006; Altamirano, 1993, 2006; Rodríguez; Salazar, 2014; Ramírez, 2013, 2017). Estudios que le otorgaban a la obra de Velasco una importancia quizás desmedida, teniendo en cuenta que el paisajismo

pictórico a finales del siglo XIX e inicio del siguiente son muchos más nombres y expresiones que las de Velasco. Una importancia superlativa que muchas veces escondía una carencia: la necesidad de estudiar a otros pintores y pintoras, contemporáneos y posteriores a Velasco, algo que aún en nuestros días sigue faltando. Un ejemplo de ello son los pobres resultados del XXXVII *Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estética del Paisaje en las Américas*, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Quizás, el verdadero mérito del pintor de Temascalcingo no fue otro que ser uno de los primeros en captar un hecho de vital importancia, como nos recuerda el historiador del arte Justino Fernández (1952: 262): “Cuando se contemplan los cuadros de este paisajista mexicano, hasta ahora sin rival entre nosotros, es cuando se trae a la memoria lo bello y lo pródigo de esta naturaleza mexicana [...] no se puede menos de otorgarle todo el elogio que merece”.

Más de allá de ese valor como “descubridor” de la belleza del paisaje mexicano y del nacionalismo soterrado que a menudo se atribuye a la obra velasquiana, hay que decir que el recuento de las publicaciones sobre su trayectoria nos indica que el estudio profundo y consistente de ésta no empezó a concretarse hasta la década de los años 1980 del siglo XX y no se fortaleció hasta el centenario de su óbito en 2012. Así, la abundante bibliografía con respecto a José María Velasco como pintor paisajista pero también como dibujante científico parecería dar como agotada la vía de un análisis más explícito, sobre todo si el mismo debe provenir de disciplinas como la geografía, la historia o la antropología. Sin embargo, ese posible análisis permanece abierto, pues apenas se han desarrollado trabajos en ese sentido (Ortega, 2014; Gudiño, 2015).

También ha sido muy analizada la trayectoria de Joaquín Clausell (1866-1935), pintor que adopta una técnica impresionista propia y apegada a la realidad mexicana. Clausell destaca por sus obras donde el paisaje adquiere un alto protagonismo y nos adelanta algunas expresiones de éste, que veremos a lo largo del siglo XX (Rodríguez, 1945; Lazo, 1945; Montenegro, 1945; Núñez, 1971; Moyssén, 1992; vv. AA., 2008; Clausell, 2008; Ortega, 2013). El análisis de la obra de Clausell

también ha sido tardío, impulsado por conocer a un pintor que, de alguna forma, pone en contacto al arte mexicano con el impresionismo europeo, mismo que había adquirido una gran relevancia en el mercado del arte. Aunque en este caso generando una expresión plenamente mexicana de éste (Castro, 2021).

Contrario a estos artistas ciertamente muy estudiados, al menos desde la historia del arte, hay un grupo de pintores de paisaje contemporáneos de los mismos que gozan aún de escasos análisis, algunos recientes, cuando no una total anonimidad. Aún no se ha dado su justa relevancia al papel de los pintores paisajistas que iniciaron esta disciplina en México. Misma que fue introducida por europeos, concretamente por Eugenio Landesio, en su estadía en la Academia de San Carlos en la década de los 1860 del siglo XIX y aprendida por artistas mexicanos a partir de esas fechas (Moyssén, 1963; Ramírez, 1991; Gómez del Campo, 1996; Niglio, 2019). En el caso de Landesio ha sido poco explorada su faceta como excursionista y “descubridor” del territorio cercano a la Ciudad de México (Matabuena, 2007, Flores, 2012).

Estudios más detallados existen sobre los varios pintores extranjeros que viajaron y pintaron paisajes y costumbre del México decimonónico (los alemanes Carl Nebel y Johann Moritz Rugendas, el italiano Pedro Gualdi; los franceses Jean Baptiste Louis, barón de Gros y Petros Pharamond Blanchard y el inglés Daniel Tomás Egerton, etcétera.) (Romero de Terreros, 1949, 1953, 1959; Richert, 1960; Hernández Serrano, 1960; Gutiérrez Viñuales, 1997; Widdifield, 2001; Löschner, 2002; Aguilar Ochoa, 2006, 2010, 2018, 2019; Badawi, 2016; Ortiz, 2021; Encinas; Bobadilla, 2022). Sin embargo, quedan aún trayectorias por conocer con mayor detalle como la del austriaco August Löhr o la del estadounidense Conrad Wise Chapman (Day, 2011). Más ignota queda la obra y la trayectoria de los pintores Charles Bowes, Charles Byrne, León Gauthier y Eduardo Pingret, apenas referenciadas en la bibliografía (Romero de Terreros, 1959). Mas tardía en el tiempo será la obra del pintor belga Charles Michel (1874-1967), focalizada en paisajes desérticos y aún por estudiar.

Igualmente, se puede argumentar que aún conocemos escasamente la obra de compañeros contemporáneos y de los alumnos de

Velasco que siguieron su trayectoria en la pintura del paisaje, como Adolfo Tenorio (1855-1926), Cleofas Almanza (1850-1915), Luis Coto (1830-1889) o Carlos Rivera (1856-1938) (Romero de Terres, 1943; Caballero-Barnard, 1977; García Barragán, 1982; Barrios, 1997; Bazarte, 2009). Puntual también es el conocimiento de otros paisajistas contemporáneos a Velasco y sus discípulos pero que se formaron y actuaron en otros ámbitos estatales. Este sería el caso de Juan Ixca Farías y Álvarez del Castillo (1873-1947), pintor que desarrolló su carrera en Jalisco (Camacho, 1997; Covarrubias, 2004). En similar sintonía estarían tres trayectorias de otros artistas finiseculares que han sido opacados por la sombra de la obra de Velasco. Una, la de Germán Gedovius (1867-1937), un pintor de padre alemán y madre mexicana, formado en Múnich y en la Academia de San Carlos e influenciado por el movimiento prerrafaelista o el realismo alemán. Si bien cultivó diversos géneros, Gedovius destaca como pintor de arquitecturas y como paisajista. La mayoría centradas en los entonces espacios periurbanos y rurales de la Ciudad de México (vv. AA., 1984).

Otra, la trayectoria de Mateo Herrera (1867-1927). Nacido en León, Guanajuato, Herrera fue un pintor de todo tipo de temáticas. En cuanto al paisaje, hay que decir que:

expresa una imagen acorde con la unidad de la visión, o sea, su propósito es reproducir e interpretar el paisaje, no como suma de innumerables detalles que coexisten y se consideran cada uno aparte, sino como una unidad óptica dentro de la cual ningún fragmento deja de ser parte del todo, funcionando como tono del color. Herrera no es pintor de amplios panoramas o de lugares inexplorados, sino que tiende a concentrarse en el esplendor intacto de un rincón mágico por su luz, a veces inhabitado, a veces ocupado por una construcción arquitectónica o una calle de pueblo (Taracena, 2005: 42).

Y una tercera trayectoria, la de Francisco Romano Guillemín (1883-1950). Nacido en Tlapa, Guerrero, y formado en la Academia de San Carlos, fue discípulo de José Arpa, Antonio Fabres, Germán Gedovius

y Leandro Izaguirre. Su obra se caracteriza por su adscripción al impresionismo y, en especial, al puntillismo. Con esta técnica, retratará paisajes de las poblaciones cercanas a los volcanes del eje neovolcánico mexicano y de Morelos, junto con pinturas de naturalezas muertas y entornos urbanos (Lara, 2004).

Queda para mayores análisis la obra de Gilberto Chávez García (1875-1972), pintor nacido en Cotija de la Paz, Michoacán, formado en la Academia de San Carlos y que se dedicará plenamente al paisaje, tras la nominación como director de la academia de Alfredo Ramos Martínez, quien promoverá las escuelas de pintura al aire libre. De alguna manera, Chávez se convierte en uno de los puntos de conexión entre la antigua academia decimonónica y la nueva forma de enseñanza. A pesar de ello, su longeva carrera como pintor es aún un asunto por conocer (Olea, 2015). En similar situación de desconocimiento se encuentra la trayectoria de Fernando Best Pontones (1889-1957). Notable paisajista, también formado en la Academia de San Carlos, y que desarrolló una técnica de pinceladas gruesas y rápidas, próxima al impresionismo y más preocupada por la luz y el ambiente que la figura.

De igual forma, hay que añadir que apenas estamos descubriendo la trayectoria de algunas pintoras paisajistas, también contemporáneas de Velasco, como Senorina Merced Zamora (1865-1922) o Dolores Soto Madariaga (1869-1964), a través de monografías locales (Uribe, 2000; Jasso, 2021). Se trata de una carencia generalizada y que incluso se muestra con pintoras activas en el siglo xx que puntualmente harán pintura del paisaje como por ejemplo: Fanny Rabel, Olga Costa o Angelina Beloff.

En descargo de esta situación, debemos decir que muchos de esos artistas tuvieron una producción limitada, cuando no escasa. Además, por la forma en que difundieron sus obras, éstas fueron vendidas a particulares que no le dieron un valor concreto. A ello hay que sumar su presencia en pocas exposiciones y su tardanza en circular en el mercado del arte, lo que limitó su presencia en colecciones particulares o en museos. Todo ello sin duda ha hecho que sea más complejo un análisis detallado de la misma. Sin embargo, es un hecho que esa generación de

pintores está marcada por la sombra alargada de la figura de José María Velasco y que existe una clara asimetría en cuanto a los conocimientos que se tienen de uno frente a los otros.

Figura capital en el paisajismo mexicano postrevolucionario: el Doctor Atl

En los años posteriores la Revolución mexicana, especialmente en los años 1930, emergerá una figura capital en el paisajismo mexicano: Gerardo Murillo, “el Doctor Atl” (1873-1964), un personaje poliédrico y polifacético, con polémicas ideas políticas y una muy expresiva y pública con tintes histriónicos vida íntima (su relación con Nahui Olin). Todo ello, terciado con una notable intervención en la política cultural postrevolucionaria. El paisajismo pictórico del Dr. Atl está marcado por su interés en el vulcanismo, la geología y la naturaleza en general. Sus estancias prolongadas, a partir de 1941, cerca de la erupción del volcán Parícutín, en Michoacán, se convertirían en un referente que influenciará a muchos otros pintores a lo largo del siglo xx e incluso hoy aún se deja sentir. Igual que Velasco, la obra pictórica del Dr. Atl ha sido objeto de numerosos análisis (Luna, 1952; vv. AA., 1978; Casado, 1984; Espejo, 1984; Hernández Campos, 1985; Roura, 1999; Vázquez, 2007; Ashida, 2014; Sáenz, 2017, Cabañes, 2022).

También ha sido estudiada su actividad intelectual, más teniendo en cuenta que él teorizó sobre el concepto del paisaje o que tuvo una intervención activa en las políticas culturales de su época y que, incluso, simpatizó con el fascismo (Murillo, 1937; Medina, 2018; Aragón, 2021). Conviene añadir que su obra también fue declarada monumento nacional (DOF; 1964: 5). Ello ha provocado que su obra artística esté muy bien analizada en sus múltiples facetas: el uso del color, con la creación incluso de productos para pintar propios como los *Atl Colors*, o el desarrollo de los aeropaisajes, expresión pictórica del paisaje usando avionetas o globos y que surgió tras la amputación de una de sus piernas (ver figura 2). Con todo, los análisis de su obra desde perspectivas alejadas de la historia del arte, aún son pocos, a pesar del reciente interés

de algunos geógrafos mexicanos como Luis Felipe Cabrales (Campos, 2016; Cabrales, 2022).

Más allá del Dr. Atl, tras la Revolución mexicana y a lo largo del todo el siglo xx, el paisajismo ha sido ampliamente cultivado. Una gran nómina de artistas, hombres y mujeres, en crecimiento a lo largo del siglo xx, así lo certifican. El conocimiento de éstos no es tan amplio como en el caso del Dr. Atl, ya sea por el origen geográfico de muchos de ellos y, sobre todo, por la aparición de forma exponencial de numerosos ejemplos, a lo largo del siglo xx. Hechos éstos que han complejizado los análisis más específicos de la obra de cada uno de ellos.

Las escuelas de pintura al aire libre.

Un hito en la expansión de la pintura del paisaje en México

En 1913, en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) de la mano del pintor Alfredo Ramos Martínez se fundará la llamada “escuela de Barbizón mexicana” o la primera escuela de paisaje al aire libre, en una

Figura 2. *Silencio Luminoso*, Dr. Atl



Fuente: vv. AA., 1989: 39.

casa de Santa Anita, en las chinampas de Iztapalapa. Se trata de una iniciativa que permitirá que los alumnos de la Escuela Nacional salgan de las aulas y talleres para adquirir destreza al aire libre en la pintura de los fenómenos naturales, entre ellos, el paisaje. Tras su cierre, esta escuela será reabierta en 1920 en Chimalistac, para más tarde pasar a Coyoacán en 1921. Años más tarde, integrada en el Secretaría de Educación Pública, ampliará el número de sus sedes a lo ancho de la urbe capital y también fuera de ella, como en Taxco, Guerrero, por ejemplo (González Matute, 1987). En ese contexto artístico, el paisaje es uno de los elementos más representados junto al retrato y la figura humana. Aquí, la representación del paisaje estará desprovista del academicismo tardío decimonónico e incorporará elementos de la realidad mexicana, a veces, con cierta voluntad de denuncia social. En el conjunto de sus maestros y del alumnado surgirán varios pintores del paisaje aun cuando lo combinan con otras tipologías pictóricas. Destacamos a cuatro de ellos, de entre varios. En primera instancia, dos de sus maestros y, en segunda, dos de sus alumnos más destacados. Entre los primeros cabe mencionar que fueron varios profesores que, sin ser estrictamente paisajistas, sí atendieron puntualmente esa temática. Sería el caso de Rosario Cabrera López (1901-1975), el prematuramente fallecido Fermín Revueltas (1901-1935) o incluso el propio Alfredo Ramos Martínez. Pero por su tratamiento de la pintura del paisaje, se destaca: Gonzalo Argüelles Bringas (1877-1942) uno de los primeros maestros en esa escuela de Barbizon y años más tarde director de la sede de San Ángel, es una suerte de puente que conecta la escuela de Velasco con el desarrollo de una técnica impresionista próxima a la de Clausell, de hecho es contemporáneo de él. Argüelles representará de forma muy contrastada y colorista tanto paisajes rurales del entorno de la Ciudad de México como del estado de Veracruz (vv. AA., 1995: 60; vv. AA.: 2001: 60).

Junto a Argüelles hay que destacar a otro docente: Jorge Enciso (1879-1969), artista tapatío formado inicialmente en el taller del artista brasileño asentado en Guadalajara, Félix Bernardelli, para después pasar a la Academia de San Carlos. Se incorpora más tarde a la escuela al aire libre como director de la sede de Coyoacán. Su trayectoria

como paisajista es corta, entre 1907 y 1922, pues centró sus últimos años profesionales en la protección del patrimonio arqueológico y colonial, trabajando en el departamento de Monumentos Coloniales y siendo fundador del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México y director de esa institución. Inés Amor, la propietaria de la Galería de Arte Mexicano creada en 1935, nos retrata su faceta de pintor en sus memorias:

Jorge Enciso para mí era un pintor de verdadero talento; si hubiera seguido su carrera de pintor, seguramente hubiera alcanzado gran altura. He visto óleos de él que son una verdadera delicia: paisajes, cabezas mexicanas magníficas, pero sus inquietudes lo llevan por el campo de la investigación tanto colonial como prehispánica (Manrique; Del Conde, 2005: 99).

En cuanto a los alumnos, de entre varios que prestaron atención al paisaje en su obra Jesús Cabrera, Fernando Castillo (1895-1940) o Manuel Echaurre Villaseñor (1914-2001), destacamos a dos de ellos: el primero, Feliciano Peña (1915-1982), uno de sus alumnos más notorios, originario de Silao, Guanajuato, y que estudió en la escuela de pintura al aire libre de Tlalpan, de 1928 a 1932. Ahí tuvo como maestros a Tamiji Kitagawa y a Francisco Díaz de León. Más tarde se diplomó como maestro grabador en la escuela de artes del libro configurando así su expresión artística entre el paisaje, las naturalezas muertas y el retrato y los grabados. En este último campo destacaría por sus obras de crítica social, hechas en madera y metal.

A lo largo de su dilatada carrera como paisajista participó en numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas, algunas de las cuales se han citado unas líneas más arriba. Su visión del paisaje recuerda mucho el impresionismo desarrollado largamente en las escuelas de pintura al aire libre. Sus cuadros se centran en los elementos del relieve y geológicos de los paisajes tanto del Valle de México como de los cercanos estados de Morelos o el Estado de México (ver figura 3). No es un pintor de paisajes de gran extensión o panorámicos. Es un paisajista de detalles que por su plasticidad llaman la atención de este

artista (Tibol, 1999). Ello nos aproxima a su forma de percibir el paisaje, que él mismo explica de la siguiente forma:

El paisajista parafraseando al poeta quiere “arrancar la epopeya del paisaje un gajo”, una angustiada carrera contra la destrucción de la naturaleza. Y no son frases vanas al hablar de destrucción. Basta decir que, en las orillas de la gran capital, los tranquilos volcanes apagados que son como un símbolo geográfico del valle de México, pronto desaparecerán ruidos todos los días en sus flancos para aprovechar la arena de que están hechos puestos a enumerar estas desgracias no terminaríamos nunca. Volviendo a nuestro tema diremos que, al contrario del arte deshumanizado, el paisaje puede gustar al entendido y al profano porque es un aspecto del arte realista, este arte del que se ha dicho que está agotado, que no está de moda, pero que vive y revive porque tiene infinitas posibilidades de expresión por ser reflejo en la vida misma (vv. AA., 1979: 236).

Otro alumno “paisajista aventajado de las escuelas de pintura al aire libre que vale la pena mencionar fue Amador Lugo Guadarrama (1921-2002). Nacido en Santa Rosa, Taxco, Guerrero, este paisajista a ratos retratista y también grabador, participó en la fundación de diversas instituciones que sirvieron para dar a conocer el arte mexicano: la Sociedad Mexicana de Grabadores, de la que fue presidente en tres ocasiones, y el Salón de la Plástica Mexicana. Amador Lugo se formó también al lado del pintor japonés Tamiji Kitagawa (1894-1989) en la escuela de pintura al aire libre en Taxco, al igual que Feliciano Peña. Cabe mencionar que la figura de Kitagawa, quien había arribado a México en 1921, se había formado en la Academia de San Carlos y de la mano de Alfredo Ramos Martínez se involucraría en el modelo de la escuela al aire libre, será especialmente relevante para ambos artistas. Lugo, al igual que Peña, se unió al taller de grabado de la Escuela Nacional de Artes del Libro. También ingresó a la Escuela Normal Superior, donde se graduó de maestro en Artes Plásticas.

Su trayectoria artística fue prolífica cultivando el paisaje, el retrato y también el grabado en linóleo, en metal y la xilografía. Éstas últimas

Figura 3. *Tepoztlán en otoño*, Feliciano Peña



Fuente: vv. AA., 1979: 237.

de notable contenido social, como buena parte de los grabadores de su generación.

Sus representaciones del paisaje tomarán dos vertientes. Por un lado, los paisajes urbanos desde sus primeras obras juveniles, pues para Lugo:

La ciudad posee una belleza natural y propia. Pintarla entraña muchas dificultades, a menos que se recurra a trucos impresionistas, lo cual no es el caso [...] es posible que muchos de mis compañeros no se hayan percatado cabalmente de la belleza de lo viejo y lo nuevo que tiene la ciudad. Es una belleza serena, pictóricamente honesta, y que hay que saber ver y apreciar en su justo valor (Espinosa, 2002: 11-12).

Por otro lado, sus paisajes se centran en valles, montañas, especialmente del Valle de México. Lugo presta atención al relieve y sus detalles y en algún caso a la vegetación, pintando cactáceas u otras plantas. Esas mismas representaciones no sólo las realiza en acuarela o en óleos, sino que también las hará en algunos de sus grabados. Mismos que son la

parte más reconocida de su obra. Lugo Guadarrama de alguna manera sigue la estela de la formación recibida en las escuelas de pintura al aire libre, donde se practica y se desarrolla una suerte de impresionismo más centrado en extraer la belleza de los detalles del paisaje como una forma de reivindicar la necesidad de admirar, valorar y conocer el paisaje de México.

Los pintores paisajistas a partir de la década de 1950

A partir de los años 1940 y, sobre todo, de la década de 1950 localizamos en el panorama artístico mexicano a numerosos artistas que pintan exclusivamente paisajes. Algunos son jóvenes formados en instituciones que han fortalecido la explosión artística que se da en esas décadas. Una de ellas es la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, que se formalizó a partir de 1943. La otra será la Escuela Nacional de Artes Plásticas. También, en esos años se verá el inicio de algunas escuelas de bellas artes o la consolidación de otras: en Guanajuato o en Nuevo León y la continuidad de otras, como la Escuela de Bellas Artes de Puebla. Todas sirven de acicate para la expansión de la actividad artística en el país y eso resulta en un mayor número de artistas que toman el paisaje como su *leitmotiv* artístico. La creación del Salón de La Plástica Mexicana, en 1951, ayudará en el mismo sentido, pues será un espacio para la difusión de la obra de muchos jóvenes artistas.

Así, el número de pintores dedicados exclusivamente al paisaje será cada vez más significativo, lo cual hace complejo un análisis detallado de cada uno de ellos. En estas líneas citaremos brevemente la obra de quizás los más destacados; sin obviar que este trabajo, claramente preliminar y más nominativo que analítico presenta olvidos y carencias probablemente no deseadas.

Los primeros artistas para referirnos son algunos de los citados en las líneas más arriba: Jorge Cázares, en Cuernavaca; Jaime Antonio Gómez del Payán, con su amplia obra paisajística surgida de una formación casi autodidacta. Otros están vinculados ya sea como alumnos o como pro-

fesores a las escuelas de pintura al aire libre y desarrollarán su actividad a lo largo del siglo, como los citados más arriba: Peña o Lugo.

Entre los formados en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) debemos destacar a Nicolás Moreno (1923-2012). Originario de la Ciudad de México, estudiará en la Escuela Nacional de Artes Plásticas entre 1941 y 1945. Tempranamente se incorporará como maestro rural en Hidalgo y años más tarde será docente de la ENAP. Moreno es, probablemente, uno de los artistas de más amplio recorrido en el tema del paisaje que ha dado México, y por ello ha sido estudiado de forma significativa (Valenzuela, 2012; Pellicer; García Barragán; Arreola, 1990; Moreno; Elizondo, 1980).

Su obra es muy amplia, tanto en las técnicas y métodos de la pintura con caballete como la muralista. Su obra bebe de sus experiencias juveniles cuando migra a Celaya y convive con su abuelo que era arriero y, más tarde, sus vivencias como maestro rural. Sus paisajes están marcados por el dominio de la perspectiva y de la profundidad, aunque también es capaz de mostrar con notoria delicadeza, detalles de la vegetación y del relieve (pedregales, barrancas, ruinas, llanos, encinos, minas de tezontle y magueyes) (ver figura 4). Una sensibilidad que el poeta y escritor oaxaqueño Andrés Henestrosa supo percibir y relatar con gran belleza:

El paisaje nos refleja. Nosotros lo reflejamos. Es triste, lo está, si estamos tristes. Es alegre, está alegre si estamos alegres. En su mano cóncava cabe-
mos convexos. Convexo cabe en nuestras manos cóncavas. De la pintura
y la interpretación del paisaje resulta la expresión de nuestra íntima, re-
cóndita personalidad del pueblo [...] Hay quien lo pinte dramático y
quien idílico lo pinte; quien lo pinte elegíaco y quien suave y dulce lo
pinte. Recuérdense a Velasco, a Clausell, a Atl, a Goitia en el pasado y
ahora Nicolás Moreno que prolonga, afirma y pone nuevo acento en la
pintura, interpretación y traslado del paisaje mexicano. Un cuadro suyo
es suma y resumen de cuanto el paisaje insinúa y dice: un poco del dor-
lor alegre, y otro poco de la alegría dolorosa; la piedad y la compasión,
la violencia y el desgarramiento, juntos. A veces el pincel se moja en
sangre y lágrimas y a ratos en miel y tinta, trémulo de ternura, se moja.

Junto a esa roca descarnada, áspera, cacariza y dura como la flor, madre de la sonrisa, que dijo un poeta; la piedad secreta jugos y savia: de ellos se nutre y medra la planta que da la hoja, la flor y el fruto. Sonrisas de la tierra árida, en el desierto, de la soledad, de la muerte. El pantano refleja la estrella sin que se le manchen las puntas. De esa tierra desolada, de ese paisaje que se dijera muerto, nacen la vida y la belleza; así en el alma mexicana: de la muerte nacen la vida, la palabra hermosa, la flor, a la vez femenina y eterna. Miren esa florecita, esos tonos tiernos, esa vibración de la luz tiernísima que brota en las laderas, en las cumbres y en el lugar, a primera vista, menos propicio para la vida, y sí para la muerte. Así se comporta Nicolás Moreno ante el paisaje (vv. AA., 1979: 204).

Geográficamente, sus paisajes, aunque en buena medida, se centran en el Valle de México también, retratan otras geografías mexicanas: las de Guanajuato, Chiapas o la Sierra Tarahumara, por ejemplo. Destaca en su trayectoria la representación de paisajes en murales y las representaciones históricas de los entornos de Teotihuacán que, en 1963, también en formato de mural, realizó para el Museo Nacional de Antropología e Historia. En estos casos, el paisaje deviene panorámico, inspirado a ratos en la realidad y a ratos, imaginado.

Otro artista destacado será Luis Acosta Gutiérrez (1930-2007). Nacido en Toluca y formado en la ENAP entre 1951 y 1955, años más tarde se incorporará como maestro en la Escuela de Artes Plásticas de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) y del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y permanecerá en esa institución a lo largo de toda su carrera. Es a partir de su consolidación como profesor que se especializa en la pintura del paisaje. Sus cuadros se centran en el Valle de México y también en el entorno de Cuernavaca. Destaca por el tratamiento de los celajes, de las atmósferas que dotan de amplia profundidad a sus pinturas, prestando atención a los detalles (ver figura 5) y con una cierta filiación hacia el uso de determinados colores como los ocre o los azules, confrontando así una realidad mediada por la personal percepción de este pintor (vv. AA., 1979: 16).

Un tercer pintor paisajista destacado y aún activo es Héctor Cruz García, paisajista y muralista nacido en Chimalhuacán, Estado de México,

Figura 4. *Erosión en Guanajuato*, Nicolás Moreno



Fuente: vv. AA., 1979: 205.

en 1932. Se formará entre 1946 y 1951 en la Escuela de Pintura y Escultura “La Esmeralda” del Instituto Nacional de Bellas Artes. Sus primeras obras son murales de temática religiosa. Más tarde, se incorpora al Taller de Integración Plástica del INBA, ampliando sus habilidades como muralista y participando como ayudante de José Chávez Morado o de Juan O’Gorman. No será hasta 1971 cuando su obra vire hacia el paisaje. Concretamente, será a partir de una exposición *Héctor Cruz y su nueva visión del paisaje*, celebrada en agosto de ese año en la galería de arte moderno Misrachi, donde su obra es ponderada y valorada efusivamente por el poeta Carlos Pellicer. Éste escribirá una presentación sobre la obra de Cruz, ensalzando la forma que tiene de asumir el paisaje:

En la mayor parte de estos cuadros –decía–, la esencia del paisaje es lo que queda. Es la meditación sobre el paisaje; el pintor ha ojeado lentamente lo que vio. Una poesía lenta y profunda, hablando más hacia adentro que hacia fuera. La luz se inclina para crear nuevos colores. De pronto el relámpago llena el cuadro o el rojo puntea y quema. Miradas

Figura 5. *Vista del Valle*, Luis Acosta Gutiérrez



Fuente: vv. AA., 1989: 56.

nuevas, nuevos colores. ¿Qué antiguo sentimiento se hace tan nuevo ahora? Pintura lujosa en el sueño. Raramente naturaliza, no es narrativo, y cuando lo hace, la realidad habla claramente, pero en voz baja. Héctor Cruz, un maestro nuevo del paisaje (Cruz, 2022:6).

Su entrada al paisaje no será como la de otros pintores que se centran en el realismo de las formas y en lo figurativo. Todo lo contrario, Héctor Cruz penetra en el paisaje dejando atrás el realismo social del muralismo, pasando por el expresionismo y entrando en una visión del paisaje muy íntima, muy personal, ligada a la poesía. En sus obras, los mayores valores no son las formas o los elementos del paisaje sino son los colores y la luz. De hecho, su obra paisajística destaca por ello: por el uso del color de las formas más diversas y sutiles prestando atención a esos detalles del paisaje donde la luz se hace latente: amaneceres, atardeceres. Y también, a partir del uso de colores que expresan brumas, tormentas, cielos luminosos, sombras, elementos y detalles en

la vegetación o en el relieve. El mismo Héctor Cruz nos explica su forma de entender el paisaje con las siguientes palabras:

Porque tengo una idea que deseo lograr plenamente y soy muy terco. Sé muy bien que el paisaje es un género marginado, inclusive en las escuelas ya no se dan clases de paisaje y se habla de él peyorativamente. Pero a mí me permite jugar con el color, con la materia, con todos los efectos plásticos. He considerado el paisaje como un estado de ánimo. No está visto a través de ninguna ventana, ni física ni mental. El paisaje mexicano tiene una singular violencia en sus claroscuros. Le he dado prioridad a los efectos de luz. Cada uno de mis cuadros tiene su propio foco de luz. Pero no tiene límite, no tiene división, no empiezan ni terminan, cielo y tierra se funden. Juego con el espacio, lo traigo y lo llevo. No tengo los problemas formales de Atl, a quien lo que más le preocupaba era la perspectiva. Yo tengo otro sentido de lo aéreo. Para mí, los toques de color son referencias. Quiero fijar la inestabilidad de lo que cambia a cada instante. La atmósfera, el aire, el espacio, la luz que dejan de ser. Por eso no quiero descubrir sino sugerir (Cruz, 2022:14).

De alguna manera, Héctor Cruz García rompe el paradigma del paisajista tradicional adentrándose en un terreno mucho más simbólico, más místico si se quiere, que ha ido reelaborando continuamente, desde hace al menos 50 años.

Finalizamos este apartado con un recordatorio sólo nominal, que abre las puertas a futuros análisis, de una serie de pintores que estuvieron activos desde la década de 1960 y 1970 y que, con su actividad, algunos han llegado, en su sana vejez, a nuestros días. Entre éstos, cabe mencionar a: Mario Almela (1940-2017); Aurelio Pescina (1937-1990); Francisco Urbina Guerrero (1921-2004) y su sobrino Mario Urbina (1949); Isidro Martínez Colín (1941-2017); Juan Manuel Salazar (1956) y María Sada (1954).

El paisaje, la “provincia” y sus artistas

A caballo de las décadas de 1950 y 1960 se da una eclosión de artistas dedicados al paisaje en eso que se ha llamado “la provincia”. Los ejemplos son varios, citemos sólo algunos: el mencionado Jorge Cázares, en Morelos; José de Jesús Gallardo Carrillo (1931-2018), en Guanajuato, formado en la ENAP entre 1947 y 1951 tendrá una dilatadísima carrera como profesor en el taller de grabado de la Universidad de Guanajuato y como paisajista. Sus cuadros retratan las montañas, los cerros, las lomas, propias del paisaje del Bajío atendiendo siempre a la profundidad y la perspectiva, usando tonos suaves, ocre, marrones y grises. A veces sus obras detallan la geología con gran predicamento. También destacará por sus paisajes urbanos o donde figuran elementos arquitectónicos, siempre usando tonos grises, verdes y marrones que dan a esas pinturas un cierto aire de nostalgia (De Santiago, 1994; Gallardo, 2019). En Zacatecas, debemos hacer referencia de prolífica obra del zacatecano Humberto Carrasco Velázquez (1929). Sus paisajes de entorno naturales de distintas partes del país (Oaxaca, Zacatecas, Chiapas e Hidalgo) se combinan con otros urbanos de tono historicista. En ambos casos, están teñidos de una atmosfera etérea, casi fantástica, que recuerda algún momento pasado y con algún momento sublime, retenido en la percepción de este artista a revalorizar (vv. AA., 2015).

Otro artista más joven en cuanto a su formación y su desarrollo, es Juan Ángel Castillo, nacido en 1949, en Cahalchihuites, Zacatecas, pero asentado en Baja California. Él será el máximo exponente del paisajismo en esa región. Sus paisajes nos muestran el mar embravecido, la calma del desierto, las cactáceas y sus formas, los paisajes de arbustos y matorrales propios de Baja California (Trujillo; Castillo, 1995). Igualmente, hay que destacar la obra de José Hermenegildo Sosa Zamora (1946), nacido en San Andrés Buenavista, Tlaxcala, y formado en la Escuela de Pintura y Escultura “La Esmeralda”, que se ha centrado en los paisajes rurales, pero también periurbanos de Tlaxcala. Destacando el uso de amarillos, turquesas y violetas intensos y formas humanas amplias que se insertan en esos paisajes entre expresionistas y naifs, que parecen rememorar tiempos pasados (Lara, 2011: 24-32).

En Tabasco, resalta la obra de Miguel Ángel Gómez Ventura (1917-2005) quién combinó la medicina, con la docencia y la gestión universitaria. Fue rector de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Su pintura del paisaje se inspira en la naturaleza tabasqueña y en sus peculiaridades, ensalzándolas a través de una pintura detallista, a la par que colorista, con ciertos aspectos que nos recuerdan al impresionismo de Clausell o de Argüelles Bringas (Gómez Ventura, 1981; vv. AA., 2001; 2010). De hecho, del 18 de agosto al 5 de septiembre de 1966, Gómez Ventura expone en el Instituto de Arte de México bajo el título *20 acuarelas del paisaje tabasqueño*, promovido por el poeta, también tabasqueño, Carlos Pellicer Cámara, quien lo ensalza con las siguientes palabras:

Sobre la raya horizontal de Tabasco, el Dr. Gómez Ventura, tabasqueño, ha construido su fama de eminente pintor a la acuarela. Más agua que tierra, más cielo que cielo, escondido en el bosque, sin cielo, lo pinta como nadie lo ha hecho. A la orilla del gran río. Su mirada devuelve al agua su limpieza y su sonrisa. La fertilidad es tan fiel y hermosa y tan honradamente espiritual, que ha producido a este artista admirable (vv. AA., 2001: 11).

La admiración de Pellicer por Gómez Ventura redundó en una amistad cultivada a través de los años. En 1978, Carlos Pellicer realizó un libro de poesía acompañado de las acuarelas de Gómez Ventura, titulado *Voz y luz del trópico*.

Dos nombres propios en el paisajismo mexicano: Raymundo Martínez y Luis Nishizawa

En este sumatorio de nombres de pintores paisajistas dos de ellos merecen ser destacados por la calidad y la amplitud de su obra: Raymundo Martínez y Luis Nishizawa. Ambos inician sus carreras en la década de 1950 y las mantuvieron activas por más de 50 años.

Con respecto al primero, Raymundo Martínez nace en 1938 en la Ciudad de México. Se forma inicialmente en la Escuela Nacional de

Figura 6. *Volcanes*, Raymundo Martínez

Fuente: Lara, 1985: 19.

Artes Plásticas (1958-1959) pero abandona sus estudios al año, por lo que debemos considerarlo autodidacta. Este hecho y su precocidad derivada de un talento innato para captar la esencia del paisaje le han llevado a desarrollar una carrera larga y muy prolífica. Su obra es eminentemente paisajística y, según Moyssén (1994:17), ha sabido dar al Valle de México una nueva dimensión llena de originalidad en cuanto al uso del color, los celajes, la luz y las perspectivas tanto axonómicas, como aéreas, siguiendo en este sentido la senda iniciada por el Dr. Atl, pero a nuestro parecer ampliándola y dándole espectacularidad que se encuentra con lo sublime y salvaje de la naturaleza (ver figura 6).

Su obra está hecha mayormente en acrílico, aunque también encontramos grabados, dibujos a tinta, litografías, acuarelas e incluso bronce.

Sus paisajes buscan profundidad, buscan amplias perspectivas –hoy fáciles de obtener con un dron– que, en su momento, debía usarse una avioneta o un helicóptero para conseguirlas. Esos paisajes son vistos desde el aire, desde perspectivas aéreas de gran profundidad. De hecho, son precisamente esas perspectivas el común denominador de su obra. Para Raymundo Martínez ello es un elemento de reflexión íntimo.

Así, pintar un paisaje es pensar en la contemplación de éste que invita a realizar una introspección, a mirar dentro de ti, a conocerte en tu intimidad (Monsiváis, 2001: 23). Así, para Martínez el paisaje no sólo es una bella imagen conseguida con mayor o menor acierto, con un dominio extraordinario de los cielos, las nubes, los relieves marcados en una suerte de geomorfología y fisiografía, propia de estudios geológicos, y que le valieron en su momento ser contratado por la National Aeronautics and Space Administration (NASA). Para Martínez, el paisaje es contemplación, es introspección, es conocerse a sí mismo a través de esa ventana que es el paisaje. El paisaje en Martínez es percepción subliminal. Martínez es un pintor muy prolífico, de gran éxito y valoración en el mercado. Su obra fue valorada prontamente pues fue adquirida, entre otros, por presidentes de la República y fue regalada a personalidades que visitaban oficialmente México. Así, sus cuadros estaban en las colecciones de los Kennedy, Charles de Gaulle, el Rey Balduino de Bélgica, el Shah de Persia o Richard Nixon. De hecho, Martínez es el sustituto real, no sólo simbólico, del Dr. Atl en cuanto a ese tipo de adquisiciones, cuando el genio tapatío deja de pintar (Lara, 1985:21). Su obra hoy alcanza valores muy altos en subastas de arte y de hecho la podemos encontrar en colecciones privadas (Fomento Cultural Banamex, Nacional Financiera, Fundación Bancomer, Grupo Financiero Inverlat, Banca Serfin, Secretaría de Hacienda y Grupo Ángeles) y de distintos presidentes mexicanos, desde López Mateos hasta Peña Nieto. Entre su abundante obra destacan las series *53 Volcanes* (1995); *38 Palacios de Gobierno* (1996) y *Paisajes Veracruzanos* (2001). Series recogidas en catálogos de su autoría y que nos permiten conocer con detalle su obra y evolución artística (Gual, 1971; s.A., 1985; Lara, 1985; Martínez, 1994; De la Torre, 1999; vv. AA., 2001).

Con respecto a Luis Nishizawa, es mucho lo que se puede decir pues probablemente sea uno de los más grandes artistas que ha dado México. Nace en 1918 en San Mateo Ixtacalco, en el Estado de México, de madre mexicana y padre japonés. Este hecho fue fundamental en toda su carrera artística, puesto que supo combinar ambas culturas dentro de la serie de expresiones plásticas que desarrolló en su vida, mismas que

lo convirtieron en uno de los artistas más completos que ha dado México a lo largo del siglo XX. Formado en la ENAP de 1942 a 1948, a partir de 1955, será profesor de dicha institución. Si bien inicialmente, de la mano de Chávez Morado, se introduce en el muralismo, desde sus inicios su obra se vertebrará hacia otras expresiones como los retratos o el paisaje. El paisajismo de Nishizawa se sitúa a medio caballo entre lo figurativo y el expresionismo. De alguna manera, se posicionará en un estado intermedio entre ambas formas de pintar. El periodista Crespo de la Serna, en una nota publicada el 25 de marzo de 1951, relataba lo siguiente sobre sus paisajes:²

Sus paisajes están pintados con un gran sentido del espacio... Ante sus cuadros panorámicos de gran vastedad y atmósfera límpida y clara uno no puede menos que recordar a Velasco. Están vistos con la mirada de águila que abarca lo más, conservando sin embargo la precisión del detalle. Nishizawa pinta con un gran realismo, pero no fotográfico sino interpretativo, aunque fiel siempre a la naturaleza. Encuentro en los paisajes de Nishizawa ciertas variantes de tratamiento técnico que lo acercan en algunos casos a una estética siqueriana y goitiana. Sus paisajes de Chiapas son una similitud con el arte de Goitia muy notable (Crespo, 1951, citado en García Barragán, 1990: 56).

Sus paisajes ciertamente no son figurativos ni realistas como los de otros paisajistas, aun cuando conservan los detalles más importantes. Son en todo caso simbólicos (vv. AA., 2013). Tienen en cuenta su sentir con respecto al paisaje en el que se agolpan sus recuerdos y pensamientos. Experto como era en el uso de materiales pictóricos, Nishizawa supo esbozar las líneas principales del paisaje tanto en cuadros pintados al óleo como en otros hechos en tinta sobre papel. Una técnica con la que hará múltiples representaciones del paisaje y que aprendió en sus visitas a Japón. La técnica japonesa del Sumi-Ye le permite representar los paisajes mexicanos sólo esbozando sus principales detalles y líneas

² Jorge Juan Crespo de la Serna "Exposición pictórica de Luis Nishizawa". *Excelsior*, 25 de marzo de 1951.

(del relieve, de la vegetación, de los cielos), dotándolos de un sentido poético inigualable. El periodista Juan Jiménez Patiño publicaba en *Excelsior*, el 4 de septiembre de 1975, una nota titulada *Las tintas de Luis Nishizawa* a raíz de la exposición de 25 cuadros del artista en la Galería de Arte Contemporáneo en la que decía lo siguiente:

las tintas son de unos paisajes realizados en forma lúcida y llena de poesía. Son paisajes en los que las formas y los materiales, así como la maestría de su dibujo, han sido capaces de aprehendernos, de dejarnos con la boca abierta [...] Maestro de paisaje, maestro de la tinta [...] Con estas obras, nos descubre algunos paisajes poco vistos por nosotros, o por lo menos no parecidos a otros vistos con anterioridad (Jiménez, 1975, citado en García Barragán, 1990: 70).

Es precisamente ese expresionismo esquemático de Nishizawa lo que le convierte en uno de los grandes retratistas del paisaje mexicano. Capaz de ahondar a través de esos esquematismos en las esencias

Figura 7. *El sueño de mi madre*, 1960, Luis Nishizawa



Fuente: García Barragán, 1990: 77.

y en los sentimientos que todo paisaje emana cuando un artista lo está pintando. En este sentido, uno de sus cuadros más definitivos será el titulado *El sueño de mi madre*, de 1960 (ver figura 7). Un cuadro con un paisaje montañoso con la vista de los volcanes al fondo y una orografía de cerros. En el primer plano, aparentemente bajo la tierra, el retrato completamente realista de su madre. Así es como Nishizawa entiende el paisaje, todo aquello que le recuerda su memoria: su madre inmersa en un gran paisaje. El recuerdo de sus vivencias del pasado infantil. De esa forma, probablemente Nishizawa como ningún otro pintor paisajista a lo largo del siglo xx ha sabido captar con tal profundidad el sentir de los paisajes mexicanos.

Conclusiones

A partir de las líneas de más arriba se puede concluir que México tiene una amplia riqueza y variedad de artistas que han representado e interpretado su paisaje. Variedad a la que debemos asociar también la multiplicidad de técnicas, estilos y de formas de aprehender el paisaje. Igualmente, podemos afirmar que el siglo xx fue un siglo donde el paisaje mantuvo un destacado desarrollo en la pintura. En este trabajo eminentemente nominativo hemos querido dar a conocer algunos de esos nombres someramente. Todo ello con el fin de permitir próximos análisis, ya no sólo desde una perspectiva de la historia del arte, sino desde otras perspectivas más interdisciplinarias. Es decir, usando los saberes y los análisis de disciplinas como la geografía, la historia, la antropología, la estética, los estudios de cultura visual e incluso los estudios patrimoniales. La riqueza y la variedad dejan patentes todos estos paisajistas citados. Lo que nos permite corroborar la existencia de una riquísima cultura del paisaje desde el punto de vista de la pintura, con multitud de expresiones que no sólo se centran en las geografías del valle central de México sino también en otras partes del país. Todo ello, con una amplia serie de nombres que no sólo se circunscriben a aquéllos que han sido más estudiados por su importancia, Velasco, el Doctor Atl o incluso Joaquín Clausell, sino en otros nombres que deben ser recuperados

para reivindicar y valorizar una cultura del paisaje pictórica que debe ser rescatada para el conocimiento de la sociedad en general.

Bibliografía consultada

- ACEVEDO, Esther (1993). "De Caín y de metralla". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 16(64): 83-92.
- ACEVEDO, Esther (2003). "Los comienzos de una historia laica en imágenes". En Claudia Barragán Arellano y María Estela Duarte (eds.), *Los pinceles de la historia: la fabricación del Estado, 1864-1910*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas / Museo Nacional de Arte (Munal) / Banco Nacional de México (Banamex), pp. 34 -53.
- AGUILAR OCHOA, Arturo (2006). "Aventura visual de un pintor viajero". *Artes de México*, 80: 8-19.
- _____. (2010). "Carlos Nebel en México (1828-1848)". En Karl Kohut, Alicia Mayer, Brígida von Mentz y María Cristina Torales (eds.), *Alemania y el México independiente: Percepciones mutuas, 1810-1910*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / Universidad Iberoamericana (UIA) / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) / Ediciones Cátedra, pp. 73-89.
- _____. (2018). "Asaltos al trópico: Petros Pharamond Blanchard, un pintor romántico francés en el México de 1838". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 40(112): 213-258.
- _____. (2019). "Pedro Gualdi en México y el papel de los italianos en el ámbito cultural de la primera mitad del siglo XIX, 1836-1851". En Martín Manuel Checa-Artasu y Olimpia Niglio (eds.), *Italianos en México. Arquitectos, ingenieros y artistas entre los siglos XIX y XX*. Roma: Aracne Editrice, pp. 139-157.
- ASHIDA CUETO, Carlos Enrique (2014). *Dr. Atl. Rotación cósmica; a cincuenta años de su muerte*. Guadalajara / Ciudad de México: Secretaría de Cultura de Jalisco, Instituto Cultural Cabañas / Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).
- ÁLVAREZ BRAVO, Lola (1954). "El paisaje en México". *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 283, 22 de agosto de 1954.
- ALTAMIRANO PIOLLE, María Elena (1993). *Homenaje Nacional, José María Velasco (1840-1912)*, (Tomos I y II). Ciudad de México: Amigos del Museo Nacional de Arte (Munal).

- ALTAMIRANO PIOLLE, María Elena (2006). *José María Velasco: paisajes de luz, horizontes de modernidad*. Ciudad de México: DGE Equilibrista.
- ARAGÓN, Milton (2021). "Utopía, imaginario y paisaje sublime: El Centro Internacional de la Cultura del Dr. Atl". En Eloy Méndez Sainz, Milton Aragón (coords.), *Paisaje y literatura. Vistas imaginarias de lugares*. Saltillo: Universidad Autónoma de Coahuila / Ediciones La Biblioteca, pp. 141-159.
- BADAWI, Halim (2016). *La escuela de Humboldt en América: el barón Gros y los artistas viajeros del XIX*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- BARABAS, Alicia M. (ed.) (2003). *Diálogos con el territorio. Simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- BARRIOS, Luisa (1997). *Luis Coto*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.
- BAZARTE MARTÍNEZ, Alicia (2009). *Trazos de una vida, bosquejos de una ciudad: el pintor Carlos Rivera y Xalapa*. Ciudad de México: Instituto Politécnico Nacional.
- BELOFF, Angelina (1986). *Angelina Beloff, su obra 1879-1969*. Museo del Palacio de Bellas Artes, abril/mayo, 1986. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).
- BERNAL GARCÍA, María Elena y Ángel Julián García Zambrano (2006). "El altepetl colonial y sus antecedentes prehispánicos: contexto teórico-historiográfico". En Federico Fernández Christlieb, Ángel Julián García Zambrano (eds.), *Territorialidad y paisaje en el altepetl del siglo XVI*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica (FCE) / Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 31-113.
- BOBADILLA-ENCINAS, Gerardo Francisco (2022). "Monumentos de México tomados del natural (1841), de Pedro Gualdi: acercamiento plástico y literario a la primera colección mexicana de monumentos y paisajes urbanos". *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 113: 77-92.
- BOLLO-MANENT, Manuel (2018). "La Geografía del Paisaje y la Geoecología. Teoría y Enfoques". En Martín M. Checa-Artasu y Pere Sunyer Martín, *El Paisaje: Reflexiones y Métodos de Análisis*. Ciudad de México: Ediciones del Lirio / Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Iztapalapa, pp. 125-152.
- BRENES-TENCIO, Guillermo A. (2010). "Imágenes para la construcción de la nación en México a mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX". *Revista Herencia* 23(1): pp. 83-112.
- BRODA, Johanna, Stanislaw Iwaniszewski e Ismael Arturo Montero (eds.) (2001). *La montaña en el paisaje ritual*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).

- CABALLERO-BARNARD, José Manuel (1977). *El enamorado del volcán: biografía artística del pintor Luis Coto*. Toluca: Gobierno del Estado de México, Dirección de Turismo.
- CABEZA, Alejandro (2001). “Los constructores de la arquitectura de paisaje en México”. *Bitácora Arquitectura* 4: 4-11.
- CABRALES BARAJAS, Luis Felipe (2022). “Cielo y tierra, arte y ciencia: el paisajismo de Gerardo Murillo, el Dr. Atl”. En Eulalia Ribera Carbó (coord.), *Geografía y paisaje*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pp. 109-140.
- CAMACHO, Arturo (1997). *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*. Zapopan: El Colegio de Jalisco / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca).
- CAMPOS LINARES, Karen Elizabeth (2016). “El paisaje del Pedregal de San Ángel”. *Geocalli, Cuadernos de geografía*, 17(33): 9-98.
- CÁRDENAS DE LA PEÑA, Enrique (1978). *Un paisajista mexicano en la América Ístmica*. Ciudad de México: Fertica, SA.
- CASADO NAVARRO, Arturo (1984). *Gerardo Murillo, el Dr. Atl*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- CASTRO, Mark A. (2021). “‘Echoes of Impressionism’: Joaquín Clausell and the Politics of Mexican Art”. En Emely C. Burns y Alice M. Rudy, *Mapping Impressionist Painting in Transnational Contexts*. Londres: Routledge, pp. 192-203.
- CHÁVEZ MORADO, José (1948). La exposición “Vacaciones del pintor”. *Revista de la Universidad de México*, febrero de 1948, pp. 16-18.
- CHECA-ARTASU, Martín Manuel (2021). “Constraints and new opportunities on Mexico’s landscape culture”. *EDA Esempi di Architettura* 8(1): 49-60.
- CHECA-ARTASU, Martín Manuel (2019). “Paisaje y políticas públicas en México. Una relación por resolver”. *Revista Nodo* 13(25): 65-77.
- CLAUSELL, Patricia (2008). *Nostalgias ocultas: Anécdotas sobre la vida de Joaquín Clausell*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa.
- COSTA, Olga (1989). *Olga Costa: exposición homenaje*. Guanajuato: XVII Festival Internacional Cervantino.
- COVARRUBIAS DUEÑAS, José de Jesús (2004). *Juan Ixca Farías y la creación del Museo Regional de Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco: Impre-Jal.
- CRESPO DE LA SERNA, Jorge Juan (1954). “El paisaje de México en la plástica y la poesía”. *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 285, 5 de septiembre de 1954.
- CRUZ, Héctor (2022). *Héctor Cruz García. Catálogo Obra*. Consultado en abril de 2022 en: <<https://hectorcruzgarcia.com/etiqueta-producto/obra-de-arte/>>.

- DAY, Marisa (2011). *Conrad Wise Chapman and the Mexican Landscape*. Tesis de Maestría en Artes por la Virginia Commonwealth University. Richmond, Virginia: Virginia Commonwealth University.
- DE LA ENCINA, Juan (1943). *El paisajista José María Velasco (1840-1912)*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- DE LA TORRE, Mario (ed.) (1999). *Raymundo Martínez*. Ciudad de México: Smurfit, SA de CV.
- DE SANTIAGO SILVA, José (1994). *Jesús Gallardo*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato / Editorial La Rana.
- DOF (1943). “Decreto que declara monumentos históricos toda clase de obras plásticas realizadas por el pintor José María Velasco”. *Diario Oficial de la Federación*, 8 de enero de 1942, pp. 5-6.
- DOF (1964). “Decreto que declara monumentos históricos todos los dibujos y pinturas sean de propiedad nacional o particular que por cualquier procedimiento haya realizado el artista Gerardo Murillo Coronado (Dr. Atl)”. *Diario Oficial de la Federación*, 25 de agosto de 1964, pp. 5-6.
- ESPEJO, Beatriz (1994). *Dr. Atl: El paisaje como pasión*. Ciudad de México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- ESPINOSA CAMPOS, Eduardo (2003). *Amador Lugo. Impulso creador y perseverancia*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).
- FERNÁNDEZ, Justino (1952). *Arte mexicano: de sus orígenes a nuestros días*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas.
- _____. (1955). *Catálogo de las exposiciones de arte en 1954. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Suplemento núm. 32. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- _____. (1976). *José María Velasco*. Toluca: Gobierno del Estado de México.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Federico (2014). “El nacimiento del concepto paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo”. En Susana Barrera-Loebatón y Julieth Monroy Hernández (eds.), *Perspectivas sobre el paisaje*. Bogotá: Jardín Botánico José Celestino Mutis / Universidad Nacional de Colombia, pp. 55-79.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Federico y Pedro Urquijo (2020). “El altepetl nahua como paisaje: un modelo geográfico para la Nueva España y el México Independiente”. *Cuadernos Geográficos* 59(2): 221-240.

- FERNÁNDEZ RUIZ, Consuelo, Leticia Gámez Ludgar y María de los Ángeles Sobrino Figueroa (1991). *El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX*. Ciudad de México: Banco Nacional de México (Banamex), Fomento Cultural Banamex.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Consuelo, Patrick Charpenel y Baudelio Lara (2007). *Colección de arte ING: horizontes: 48 obras... pasión por el paisaje*. Ciudad de México: ING México.
- FLORES ENRÍQUEZ, Alejandra Mayela (2012). "Discursos pictóricos sobre reales de minas y otros espacios para la platería en la obra del paisajista Eugenio Landesio". En Jesús Paniagua Pérez, Nuria Salazar Simarro y Moisés Gámez (eds.), *El sueño de El Dorado: estudios sobre la plata iberoamericana (siglos XVI-XIX)*. León: Universidad de León, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica / Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), pp. 63-71.
- GALLARDO, Jesús, José Antonio Gallardo-Frade y María José Gallardo-Rubio (2019). "Jesús Gallardo, caminante del Bajío". *La Colmena*, 103: 99-111.
- GARCÍA BARRAGÁN, Elisa (1982). "El paisajista Adolfo Tenorio". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13(50/2): 193-203.
- ____ (1990). "Luis Nishizawa: paisaje en soledad". En Adriana León Portilla (ed.), *Luis Nishizawa*. Ciudad de México: Talleres de Litógrafos Unidos, pp. 47-49.
- ____ (1997). *Carlos Pellicer en el espacio de la plástica. Volumen 1*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- ____ (1997). "José María Velasco en Carlos Pellicer". *Literatura Mexicana* 8(1): 247-260.
- GÓMEZ DEL CAMPO MENDÍVIL, Judith (1996). *Eugenio Landesio y la pintura de paisaje en México*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana (UIA).
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura (1987). *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cendiap).
- GÓMEZ VENTURA, Miguel Ángel (1981). *Gómez Ventura, pintor de Tabasco*. Villahermosa: Dos puntos.
- GUAL, Enrique F. (1971). *Raymundo Martínez C. y el paisaje*. Ciudad de México: Central de publicaciones.
- GUDIÑO CEJUDO, María Rosa (2015). "Expedición a la Mesa de Metlatoyuca. El relato del pintor José María Velasco (1865)". *Historia mexicana* 64(4): 1807-1843.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (1997). "El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas americanos del XIX". En Ramón Gutiérrez Dacosta y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra Ediciones, pp. 153-199.

- INGOLD, Tim (2000). *The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Oxford: Psychology Press.
- _____. (2012). "The Shape of Land". En Arnar Árnason, Nicolas Jo Vergunst y Andrew Whitehouse (eds.), *Landscapes Beyond Land: Routes, Aesthetics, Narratives*. Oxford: Berghahn Books, pp. 197-208.
- _____. (2012). "Introduction". En Monica Janowski y Tim Ingold, *Imagining Landscapes: Past, Present and Future*. Londres: Ashgate Publishing, pp. 1-19.
- HERNÁNDEZ CAMPOS, Jorge (1985). *Dr. Atl, 1875-1964: conciencia y paisaje*. Ciudad de México: Seguros Monterrey.
- HERNÁNDEZ SERRANO, Federico (1960). "Rugendas en México". *Anales de la Universidad de Chile*, pp. 368-371.
- JASSO ESPINOSA, Miguel Ángel (2021). *Dolores Soto Madariaga. Paisajista mexicana entre dos siglos*. Ciudad de México: OPA Editorial.
- LANDESIO, Eugenio (2007). *Excursión a la caverna de Cacahuamilpa y ascensión al cráter del Popocatepetl*. Estudio introductorio de Teresa Matabuena Peláez. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana (UIA).
- LARA CANTÚ, Lupina (1996). "Jaime Gómez del Payán". *Resumen. Pintores y pintura mexicana* 1(7): 14-21.
- _____. (1996). "Raymundo Martínez". *Resumen. Pintores y pintura mexicana* 1(11): 14-21.
- _____. (2004). "Francisco Romano Guillemín". *Resumen. Pintores y pintura mexicana* 9(69): 3-15.
- _____. (2011). "Hermenegildo Sosa". *Resumen. Pintores y pintura mexicana* 16(114): 24-32.
- LARRUCEA GARRITZ, Amaya (2010). "La arquitectura de paisaje en los 100 años de la UNAM. El reto de diseñar el paisaje mexicano". *Bitácora Arquitectura*, 21: 28-35.
- _____. (2016). *País y Paisaje. Dos invenciones del siglo XIX mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- _____. (2020). "Devenir histórico del paisaje en México, reflexiones para su protección". En Armando Alonso y Martín Manuel Checa-Artasu (coords.), *Legislación y paisaje. Un debate abierto en México*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), pp. 25-44.
- LAZO, Agustín (1945). "El paisaje de Clausell". *Hijo Pródigo* 9(98): 32-33.
- LÖSCHNER, Renate (2002). *Johann Moritz Rugendas no México (1831-1834): um pintor nas pegadas de Alexander von Humboldt*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.

- LUNA ARROYO, Antonio (1952). *El Dr. Atl: paisajista puro*. Ciudad de México: Editorial Cultura / *Cuadernos populares de pintura mexicana moderna*.
- MACMASTERS, Merry (1995). "Una exposición para reflexionar sobre el impresionismo mexicano". *El Informador*, 12 de julio de 1995, p. 36.
- MADERUELO, Javier (2020). *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*. Madrid: Abada Editores.
- MANRIQUE, Jorge Alberto y Teresa del Conde (comps.) (2005). *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- MAPLES ARCE, Manuel (1944). *El paisaje en la literatura mexicana*. Ciudad de México: Librería de Porrúa Hnos. y Cía.
- MARTÍNEZ, Raymundo (1994). *Palacios de gobierno*. Ciudad de México: Aeroméxico.
- MEDINA, Cuauhtémoc (2018). *Olinka. La ciudad ideal del Dr. Atl*. Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- MÉNDEZ SAINZ, Eloy y Milton Aragón (coords.) (2021). *Paisaje y literatura. Vistas imaginarias de lugares*. Saltillo: Universidad Autónoma de Coahuila / Ediciones La Biblioteca.
- MÉRIDA, Carlos (1920). "La exposición anual de la Escuela de Bellas Artes", *Universal Ilustrado*, 9 de diciembre de 1920.
- MILLÁN, María del Carmen (1952). *El paisaje en la poesía mexicana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- MOLLÁ RUIZ-GÓMEZ, Manuel (2010). "Paisajes identitarios: México". En Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero (eds.), *El paisaje: valores e identidades*. Madrid: Fundación Duques de Soria / Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 105-115.
- MONSIVÁIS, Carlos (2006). "Paisaje, profecía y estado de ánimo". En Carlos Monsiváis, *Imágenes de la tradición viva*. Déborah Holtz y Juan Carlos Mena (eds.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica (FCE), pp. 231-254.
- MONTENEGRO, Roberto (1945). "Joaquín Clausell: paisajista". *Reproductor Campechano* 2(1-2): 131-134.
- MORENO, Nicolás y Salvador Elizondo (1980). *Paisaje y naturaleza en la obra de Nicolás Moreno*. Ciudad de México: Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- MOYSSÉN ECHEVERRÍA, Xavier (1963). "Eugenio Landesio, teórico y crítico de arte". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 8(32): 69-91.

- _____. (1989). *José María Velasco: homenaje*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- _____. (1992). *Joaquín Clausell: una introducción al estudio de su obra*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- _____. (1994). "Introducción". En Raymundo Martínez, *Palacios de gobierno*. Ciudad de México: Aeroméxico, pp. 17-21.
- _____. (1997). *José María Velasco: el paisajista*. Ciudad de México: Círculo de Arte.
- _____. (2006). *José María Velasco: un estudio sobre su obra*. Ciudad de México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- MUSEO KALUZ (2020). *México y los mexicano/as en la colección Kaluz*. Ciudad de México: Ediciones El Viso.
- MUSEO SOUMAYA (1998). *Paisaje y otros pasajes mexicanos del siglo XIX en la colección del Museo Soumaya: colección de paisaje de los siglos XVIII al XX de Museo Soumaya*. Ciudad de México: El Museo.
- MURILLO, Gerardo (1937). "El paisaje". *Revista de la UNAM* 3(16): 48.
- NIGLIO, Olimpia (2019). "Un pittore italiano in Messico. Il paesaggismo di Eugenio Landesio (1854-1877)". En Martín Manuel Checa-Artasu y Olimpia Niglio (eds.), *Italianos en México. Arquitectos, ingenieros y artistas entre los siglos XIX y XX*. Roma: Aracne Editrice, pp. 321-342.
- NÚÑEZ MATA, Efrén (1971). "Joaquín Clausell, pintor impresionista mexicano". *Cuadernos Americanos* 178(5): 244-249.
- OLEA FRANCO, Rafael (2015). *Los hados de febrero: visiones artísticas de la Decena Trágica*. Ciudad de México: El Colegio de México AC.
- OLIVARES SANDOVAL, Omar (2017). "Exposición: Paisaje: patrimonio e identidad. Un análisis desde la Colección Sura y Franz Mayer. Museo Franz Mayer, Centro Histórico, Cd. Mx., 2 de marzo al 21 de mayo de 2017". *Investigaciones Geográficas*, 93: 33-35.
- ORTEGA, Emmanuel (2014). "El ahuehuete de la Noche Triste de José María Velasco como imagen y monumento sentimentalista". En Linda Báez Rubí y Emile Carreón Blaine, XXXVI *Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- ORTEGA OROZCO, Adriana (2013). "Joaquín Clausell y la invención del paisaje volcánico: una experiencia intimista a orillas de la gran ciudad". En VV. AA., XXXVII *Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estética del Paisaje en las Américas*. Ciudad de Méxi-

- co: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 287-314.
- ORTIZ MACEDO, Luis (1987). *Nuestra pintura: colección pictórica mexicana de Seguros América*. Ciudad de México: Seguros América.
- ORTIZ DOMÍNGUEZ, Efrén (2021). *Jean Baptiste Louis, barón de Gros: Una vida entre cimas y abismos*. Bogotá, Colombia: Luna Libros / Laguna Libros.
- PALENCIA, Ceferino (1954). "El paisaje de México y sus biógrafos", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 286, 12 de septiembre de 1954, p. 4.
- PEDRALVO NAO, Gerardo (1979). *Paisajes mexicanos*. Ciudad de México: Compañía editora impresora y distribuidora.
- PELLICER, Carlos, Elisa García Barragán y Juan José Arreola (1990). *El Arte de Nicolás Moreno*. Ciudad de México: Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, SNC.
- PEREDO, Roberto (2017). "Licio Lagos Terán", *Diccionario Enciclopédico Veracruzano*, Universidad Veracruzana. Consultado en: <https://sapp.uv.mx/egv/encyclopedia_detail.aspx?article=Licio%20Lagos%20Ter%C3%A1n>.
- PÉREZ DE SALAZAR Y SOLANA, Javier (1982). *José María Velasco y sus contemporáneos: una muestra de la pintura mexicana académica de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, época de J.M. Velasco*. Ciudad de México: PERPAL.
- PÉREZ VEJO, Tomás (2001). "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes". *Revista Historia y Geografía* 8(16): 73-110.
- RAMÍREZ ROJAS, Fausto (1992). "La pintura de paisaje, en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio". *Revista Memoria*, 4: 61-69. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte (Munal).
- _____. (2003). "México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia en el Porfiriato". En VV. AA., *Los pinceles de la historia: la fabricación del Estado, 1864-1910*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas / Museo Nacional de Arte (Munal), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), pp. 110-149.
- _____. (2013). "Velasco y el Valle de México (1873-1908). Momento narrativo y retórica visual". En VV. AA., *XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estética del Paisaje en las Américas*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 21-50.
- _____. (2017). *José María Velasco: pintor de paisajes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

- REYES, Alfonso (1911). *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*. Ciudad de México: Imprenta de F. Díaz de León.
- RIBERA CARBÓ, Eulalia (ed.) (2022). *Geografía y paisaje*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- RICHERT, Gertrud (1960). "Johann Moritz Rugendas: un pintor alemán en Ibero-América". *Anales de la Universidad de Chile*, pp. 311-353.
- RODRÍGUEZ, Antonio (1945). "Clausell, paisajista de México". *Así*, 7 de abril de 1945, s/p.
- RODRÍGUEZ RANGEL, Víctor y Paulina Salazar Castro (2014). *Territorio ideal; José María Velasco*. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte (Munal).
- ROMERO DE TERREROS, Manuel (1943). *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*. Ciudad de México: Imprenta Universitaria.
- ____ (1949). *Paisajes mexicanos de un pintor inglés*. Ciudad de México: Editorial Jus.
- ____ (1953). *El Barón Gros y sus vistas de México*. Ciudad de México: Imprenta Universitaria.
- ____ (1959). "México visto por pintores extranjeros del siglo XIX". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 33-46.
- ROURA, Alma Lilia (1999). *Dr. Atl: paisaje de hielo y fuego*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), Dirección General de Publicaciones.
- RUBIO DE LOS SANTOS, Mariana (2021). "Nostalgia del paisaje mexicano". *Letras Libres*, 274: 82-84.
- S.A. (1985). *Raymundo Martínez*. Ciudad de México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología.
- SÁENZ, Olga (2017). *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*. Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- TARACENA, Berta (2005). *El Arte de Mateo Herrera*. Guanajuato: Ediciones La Rana / Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato.
- THIÉBAUT, Virginia (2011). "Paisajes identitarios en México. Análisis y valoración de paisajes de la independencia". *Estudios Geográficos* 72(271): 655-680.
- TIBOL, Raquel (1999). *Feliciano Peña. De la honradez y el arraigo profesional*. Guanajuato: Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato / Ediciones La Rana.
- TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel y Juan Ángel Castillo (1995). *Las rutas de la luz: el paisaje de Baja California*. Tijuana: Grupo Editorial Siquisiri.

- UCOL (2017). "Inauguran 'Ventanas' en el Museo Regional de Historia". *Noticias Universidad de Colima*, 28 de marzo de 2017. Consultado en: <https://www.ucol.mx/noticias/nota_4105.htm>.
- UNIÓN PANAMERICANA (1954). "Artes visuales". *Boletín de música y artes visuales*, núm. 57-58, pp. 54-63.
- _____. (1963). "México", *Boletín de artes visuales*, núm. 11, pp. 115-126.
- _____. (1965). "México", *Boletín de artes visuales*, núm. 13, pp. 104-115.
- URIBE, Ricardo (ed.) (2000). *Señorina Merced Zamora: el arte de pintar*. Colima: Gobierno del Estado de Colima, Secretaría de Cultura / Universidad de Colima.
- URQUIJO, Pedro y Gerardo Bocco (2011). "Los estudios de paisaje y su importancia en México, 1970-2010". *Journal of Latin American Geography* 10(2): 37-63.
- VALENZUELA GONZÁLEZ, Ana Catalina (2012). "La naturaleza del paisaje de Nicolás Moreno". Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).
- VARGAS MELGAREJO, Luz María (1994). "Sobre el concepto de percepción". *Alteridades* 4(8): 47-53.
- VÁZQUEZ PIÑÓN, Jorge (2007). *Accidentalidad y mecanicidad. Dinámica existencial del Dr. Atl*. Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- VV. AA. (1969). *El paisaje en la palabra y en la pintura*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).
- _____. (1971) *El paisaje mexicano en la colección Licio Lagos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- _____. (1973). *Grandes maestros del paisaje mexicano*. Ciudad de México: Editorial del Valle de México.
- _____. (1976). *Paisajes clásicos de México*. Ciudad de México: Compañía Cerillera La Central.
- _____. (1978). *Dr. Atl. Inventor de Paisaje*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, AC.
- _____. (1979). *Presencia del salón de la plástica mexicana*. Ciudad de México: Fondo Nacional para Actividades Sociales. Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).
- _____. (1984). *Germán Gedovius: una generación entre dos siglos, del porfiriato a la posrevolución: Museo Nacional de Arte, Sala de Exposiciones Temporales, México, D.F., julio-octubre 1984*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) / Secretaría de Educación Pública (SEP).
- _____. (1989). *Paisaje Mexicano. Siglo XX*. Ciudad de México: Cámara Nacional de la Construcción.

- _____ (1994). *México: una visión de su paisaje. Mexico. A landscape revisited.* Washington: Instituto Cultural Mexicano / Institución Smithsonian. Ciudad de México: Fernández Cueto Editores.
 - _____ (1995). *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México: Museo Nacional de Arte, julio-octubre, 1995.* Ciudad de México: Patronato del Museo Nacional de Arte (Munal).
 - _____ (1995). *El Valle de México: una visión actual del paisaje.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Museo Universitario Contemporáneo de Arte (MUCA).
 - _____ (2001). *Museo de Arte del Estado de Veracruz.* Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura.
 - _____ (2001). *Miguel Ángel Gómez Ventura. Diálogo con la naturaleza.* Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco.
 - _____ (2001). *Veracruz. Raymundo Martínez.* Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz.
 - _____ (2010). *Miguel Ángel Gómez Ventura: murmullo de la selva.* Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco, Secretaría de Gobierno.
 - _____ (2008). *Joaquín Clausell: el pintor en el paisaje.* Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).
 - _____ (2013). *Nishizawa. Luz y explosión del color.* Toluca: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México.
 - _____ (2015). *Sentimiento y Memoria Urbana. Humberto Carrasco.* Zacatecas: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) / Museo Zacatecano.
- WATZLAWIK, Paul (1995). *El sin sentido del sentido.* Barcelona: Herder.
- WIDDIFIELD, Stacie (2001). “El impulso de Humboldt y la mirada extranjera sobre México”. En Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, tomo 1. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), pp. 257-271.

La construcción del paisaje rural mexicano en la Escuela de Pintura al Aire Libre

Amaya Larrucea Garritz

Algunas reflexiones en torno a la pintura y al paisaje

El vínculo entre la pintura y el paisaje es innegable. Estas dos palabras aparecen en el diccionario francés de Robert Estienne de 1549: “Paisaje: Palabra común entre los pintores”, sin dar realmente una definición, el autor deja entrever su uso especializado en relación con la pintura, así enfatiza el colectivo o el medio donde se utiliza (Saule-Sorbé, 2005). La conexión entre ambos conceptos, desde luego, ha evolucionado, y autores especialistas en el estudio conceptual del paisaje como Nicolás Ortega (2005), Javier Maderuelo (2005) y Alain Roger (2007) han desarrollado la idea de la pintura paisajista incluso como una necesidad *sine qua non* para la existencia de un paisaje cultural.

El paisaje es un constructo, una idea edificada y, en este proceso, la producción de un material cultural como la pintura tiene un doble papel: por un lado, muestra y representa una mirada al territorio y, por otro, construye y moldea la idea sobre el mismo. Las representaciones pictóricas son, a la vez, un testimonio de su morfología y una ventana a los valores que cada momento histórico asocia al paisaje. Son documentos fundamentales para comprender de qué manera hemos sido capaces de conocer e interpretar el mundo que nos rodea. La pintura,

como manifestación cultural, nos ayuda a descifrar cómo ha evolucionado la mirada y cómo ésta, sobre el territorio, se ha convertido en paisaje en nuestro imaginario gracias a la idealización plasmada en su imagen (Maderuelo, 2020).

Con énfasis sobre la relación entre estas ideas, afirma Frank Lubbers (1991), que sin el arte el paisaje no existiría; el paisaje como tal es una invención del arte. A través del proceso de pintar, el paisaje ha sido desposeído del anonimato y salvado del olvido, para gratificar a nuestros ojos, hambrientos de imágenes significativas; ha sido inmortalizado. El paisaje, afirma, somos nosotros mismos, su significación no yace fuera de nosotros, en la configuración de árboles, matorrales, lagos, montañas y cielos nublados, sino dentro de nosotros. Es también una ilusión; una proyección de nuestros sueños, nuestros miedos y nuestros deseos. Si bien estas afirmaciones se refieren a un vínculo paisajístico a escala individual, sus premisas son igualmente aplicables a los imaginarios colectivos. En esta investigación sobre las relaciones que existen entre la construcción de la idea del paisaje rural mexicano y la Escuela de Pintura al Aire Libre, estas proyecciones vuelven evidentes las aspiraciones ideológicas presentes en el ambiente de la Revolución mexicana, a través del arte y de la creación de un imaginario renovado del paisaje nacional.

El estudio del paisaje rural mexicano en la pintura de la primera mitad del siglo xx ha tenido alguna atención historiográfica en las últimas décadas. Las indagaciones incluyen particularmente las corrientes estilísticas y, desde luego, la obra de los destacados paisajistas mexicanos, expuestas desde el contexto cultural, las técnicas y las ideas en sus pinturas. Para el tema de la ruralidad, resultan en particular útiles las publicaciones del Museo Nacional (MUNAL) de Arte como *Paraíso recobrado, escenario rural del arte mexicano*, a propósito de la exposición de 2010, y sobre artistas que representaron estos paisajes, entre ellos: los catálogos sobre Joaquín Clausell (1995 y 2008), Ezequiel Negrete Lira (1993), Manuel Rodríguez Lozano (2001), David Alfaro Siqueiros (1996), Gerardo Murillo Dr. Atl (1985), Manuel Maples de Arce (2016) y Ramón Cano Manilla (2013). Estas publicaciones, además de múltiples visitas a los museos que exhiben la pintura de

paisaje de la Escuela de Pintura al Aire libre, ya sea en sus salas permanentes o temporales –destacando la colección Kaluz, las salas de pintura moderna del MUNAL y la colección Blastein digital– fueron esenciales para esta investigación. La mirada a estas pinturas es el punto de partida para reconocer sus características y funciones, pero, sobre todo, para comprender el vínculo dialéctico entre la idealización del territorio pictórico y la reconstrucción del país y el paisaje postrevolucionarios.

Sobre la Escuela de Pintura al Aire Libre hay importantes publicaciones, entre ellas destacan los textos de Laura González Matute, especialista en el tema, curadora de varias exposiciones, compiladora de documentos y analista de la obra producida en ella. Todas resultan fundamentales para vislumbrar las circunstancias artísticas que dilucidan esta escuela desde la historia del arte y para interpretar los efectos que este movimiento pictórico trajo a la conceptualización del paisaje rural en México.

Antecedentes y cambios en la enseñanza de la pintura de paisaje en México

El antecedente inmediato en cuanto a la pintura de paisaje en México está sin duda en la Academia de San Carlos. La inauguración de la cátedra de Paisaje, Perspectiva y Ornato es un hecho ampliamente conocido y analizado. Para impartirla, llegó a México en 1855 el paisajista italiano Eugenio Landesio, quien utilizó en sus clases las técnicas y el modelo educativo vigentes en las academias artísticas europeas. La educación estaba formulada sobre reglas y una dirección estricta basada en la afirmación: “Todo lo que existe en la naturaleza bajo forma visible sin excepción ninguna, está sujeto a las leyes inmutables de la óptica, es decir a las de la perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción” (Landesio, 1866). Para lograr la representación pictórica es necesario acudir al conocimiento de la geometría, materia indispensable para un pintor. El concepto de la pintura de paisaje y las técnicas para pintarlo están detalladas en su libro *Cimientos del artista, dibujante*

Figura 1. *El caminante*, Francisco de la Torre, 1910



Fuente: Colección MUNAL.

y pintor: compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de Geometría, impreso en México a mediados del siglo XIX. Aquí, Landesio describe las reglas indispensables para pintar paisajes utilizando complejos tratados típicos de la enseñanza de la técnica académica decimonónica. El método fue magistralmente aprendido e interpretado por José María Velasco, el paisajista mexicano por antonomasia, quien más tarde impartiría la cátedra de Paisaje por más de 30 años, continuando la tradición didáctica heredada de su maestro. No se puede pasar por alto que la inclusión de la pintura de paisaje en la academia, así como las excursiones y visitas que los alumnos realizaban al exterior, resultaron novedosas para la vida de este claustro, donde los estudiantes practicaban en espacios

cerrados. Esta experiencia hizo patente la posibilidad de pintar en el espacio abierto, ello amplió en los alumnos la oportunidad de visualizar el paisaje.

En 1910, la Sociedad de Alumnos Pintores y Escultores de la Escuela Nacional de Bellas Artes organizó, con ayuda del Dr. Atl, una exposición en protesta contra otra muestra sobre pintura española, con motivo de las fiestas del centenario. En la búsqueda de un contraste, incluyeron pinturas realizadas en México entre las que figuraron *Atardecer en el mar*, de Joaquín Clausell; *El caminante*, de Francisco de la Torre y *Hacienda de San Lucas*, de Armando García Núñez (Mantilla, 2014). Estas obras, con clara influencia del impresionismo europeo, marcaron un parteaguas en las exposiciones artísticas en México, y las variadas críticas que recibieron hacen patente la ruptura ideológica que había entre algunos miembros de la academia, el alumnado y las autoridades.

La rígida tradición en la enseñanza del arte en la academia, las vanguardias europeas, así como la identificación de esta institución con la política conservadora son algunos hechos que explican los eventos de 1911. En aquel año, un nutrido grupo de estudiantes cerró las puertas de la academia y declaró una huelga general en contra de los planes de estudio y los métodos de enseñanza, además de solicitar la destitución de Antonio Rivas Mercado, entonces director del plantel. Los estudiantes se trasladaron con sus lienzos y pinceles al Jardín de la Ciudadela, un espacio público ubicado en las cercanías, y ahí pintaron utilizando como modelos a los transeúntes y nombrándose parte de la “Academia Libre” (Uhthoff, 1911). Este movimiento y el complejo clima político y cultural del país favorecieron el nombramiento del pintor Alfredo Ramos Martínez como director de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1913, puesto que ocupó por poco tiempo.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre

Ramos Martínez había estudiado pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes y, atraído por su interés en el movimiento impresionista

y postimpresionista, continuó su educación en Europa, en donde permaneció entre 1900 y 1910. Su estancia fue exitosa y fructífera, expuso en el Salón d'Automne, en París, donde recibió una medalla de oro. A su regreso a México, se identificó con el movimiento disidente iniciado por los alumnos y ganó la confianza del grupo al encontrar convergencias entre su experiencia artística y la necesidad de cambios propuesta por los estudiantes. Después de confirmado su nombramiento como director de la Academia Nacional de Bellas Artes fundó la primera Escuela de Pintura al Aire Libre que se ubicaría en Santa Anita Iztacalco, a la cual llamó Barbizón. Este nombre muestra la conceptualización de su propuesta didáctica, conmemoraba a las generaciones de pintores naturistas surgidas en Francia a mediados del siglo XIX, que se instalaron en los bosques de Fontainebleau decididos a romper los cánones establecidos por la academia tradicional para tener una experiencia directa con el paisaje rural y natural. Se considera que los planteamientos de este movimiento son el antecedente inmediato del impresionismo europeo (Matute, 2014).

La Barbizón mexicana se instaló en un pequeño predio del campo agrícola chinampero, en cuyo paisaje destacaba la presencia del canal de Santa Anita. En este lugar continuaron sus prácticas pictóricas varios de los estudiantes que habían promovido la huelga. Este plantel estuvo abierto poco tiempo, como consecuencia del recrudecimiento del conflicto revolucionario y el convulso ambiente político, fue clausurado por el presidente Venustiano Carranza en 1915.

Varios de estos aprendices lograron tener una trayectoria artística destacada más adelante, entre ellos, la única mujer, Lola Cueto, Ramón Alva de la Canal, Francisco Romano Guillemín y Fernando Leal, quienes acudieron a la temática del paisaje rural en su obra y asentaron las bases de una representación paisajística radicalmente diferente a la utilizada hasta entonces. De esta escuela emergió la estética que condicionaría la producción artística de las siguientes décadas y también daría pauta para el inicio de la transformación a nivel institucional (Mantilla, 2014).

La ruptura social e ideológica que implicó la Revolución mexicana trastocó todos los ámbitos incluyendo, desde luego, el artístico. Los

gobiernos postrevolucionarios impulsaron la enseñanza de las artes a través de nuevas iniciativas culturales y, entre ellas, fue favorecida la refundación de la Escuela de Pintura al Aire Libre (Garay, 2013). Ya con el final del movimiento armado en miras, en 1920, José Vasconcelos reincorporó a Ramos Martínez en la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes y se abrió nuevamente la Escuela de Pintura al Aire Libre, en esta ocasión en el poblado de Chimalistac. Esta escuela no era solamente un aula o taller de pintura, sino un proyecto de arte surgido desde la inconformidad y la necesidad de un cambio inserto ya en todas las esferas sociales, culturales y políticas. Hizo posible el desarrollo de nuevas posturas en las cuales el arte se hermanaba y respondía a las aspiraciones revolucionarias, incorporando giros estructurales en la enseñanza y, en especial, en la representación del paisaje que buscaba capturar el alma de México. Si bien el punto de inicio se identificó con experiencias artísticas y corrientes extranjeras, en esta nueva etapa se abrió a una metodología didáctica incluyente, más adaptada a las condiciones históricas y sociales particulares del país.

El proyecto de las Escuelas de Pintura al Aire Libre continuaría con la instalación de varios planteles no solamente en la capital del país sino en algunos estados. El trazo de la línea ideológica de este proyecto se inicia y consolida durante sus comienzos, en los primeros planteles. La política de libre acceso, sin requisitos para todos los interesados en pintar, fue la característica de esta etapa, cuando los aprendices convivieron con artistas de mayor experiencia. La sede se trasladó en 1921 a la ex hacienda de San Pedro Mártir, en Coyoacán, un lugar más grande y mejor acondicionado. El número de alumnos creció y, a pesar de las constantes críticas, varias de las pinturas realizadas se incluyeron en la exposición anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes consiguiendo, al menos en algunos medios, buena aceptación.

Signo de mayor consolidación es su traslado al ex convento de Churubusco que se caracterizó, en los cuatro años que estuvo ahí, por una mayor participación de mujeres, adolescentes y niños. En 1926, Ramos Martínez acopió una selección de cuadros elaborados en las diferentes escuelas para exponerlas en Berlín, París y Madrid. La buena acogida, el interés y los encomios recibidos en Europa fueron, sin duda, un

impulso importante para el proyecto mexicano que gozaría de mayor difusión a través de las exposiciones que también se organizaron en la Ciudad de México. Una característica interesante de estas últimas fue que se montaron fuera de museos o recintos institucionales, se presentaban en carpas instaladas en las calles y en la Galería Carta Blanca. Ésta fue inaugurada en 1931 por la Cervecería Cuauhtémoc en la avenida Madero y con la publicación del *Boletín Mensual Carta Blanca* formaron parte de la campaña de promoción del arte moderno mexicano (Aceves, 2017). Estas estrategias atrajeron y dieron cabida a un amplio público, nutrido de personas que hasta entonces no habían tenido relación alguna con la producción pictórica mexicana.

La escuela continuó su crecimiento, ahora con otros planteles en los alrededores de la ciudad. Se ubicaron siempre en poblados aledaños a la capital, inmersos en paisajes rurales que inspiraran la observación y representación de estos sitios, además de atraer a estudiantes de diversos orígenes étnicos, muchos de ellos habitantes de comunidades ancestrales y otros, migrantes provenientes del éxodo del campo a la ciudad durante el proceso revolucionario.

El proyecto se expandió también por el país, estableciéndose escuelas en Cholula, Taxco, Morelia, Monterrey y Guadalajara (González, 2014). Las instalaciones, el profesorado y los materiales necesarios para la pintura eran sufragados con presupuestos gubernamentales. La decadencia de las escuelas inició hacia 1932, debido a cambios en las políticas culturales y artísticas, y al recorte presupuestal que provocó el cierre de la última, la Escuela de Pintura al Aire Libre de Taxco, en 1935. Sin duda, la influencia de este proyecto continuó y, en muchos sentidos, sigue vigente en los imaginarios sobre el paisaje mexicano.

Nuevas miradas, nuevos paisajes

El arte pictórico producido en las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) surgió entre las circunstancias revisadas, caracterizadas por un momento de cambio ideológico enarbolado por el movimiento re-

volucionario, cuyas consecuencias trastocaron las miradas sobre el territorio mexicano. Estas escuelas resultaron una oportunidad para el disenso, para proponer un cambio no solamente en los métodos de enseñanza ni en las técnicas, sino en la contemplación de la vida en los espacios rurales que hasta entonces se habían representado muy poco y, sobre todo, habían sido mirados casi siempre desde puntos de vista lejanos.

En su producción se reconocen tres períodos: el primero, corresponde a la fundación de la escuela en Santa Anita. Los alumnos iniciales habitaban el paisaje urbano y el acercamiento a la ruralidad aledaña a la ciudad, debido a la localización de las escuelas, trajo buenos frutos. Como afirma Carmen Millán, relevante estudiosa del paisaje en México, la relación directa con la naturaleza evita que ésta sea objeto de contemplación artística. De ahí que los habitantes de ciudades vean mejor el campo y la distancia sea necesaria para que, quienes lo habitan, lo observen mejor y lo amen; se necesita la perspectiva, requiere distancia (Millán, 1952). Vale aquí comentar que la conceptualización de la ruralidad nace en la ciudad, que de alguna manera la define para separarse de ella, la mira desde la otredad y reivindica así la superioridad urbana dentro de las formas de habitar. En esta línea de pensamiento se reconoce el comienzo de la pintura en la EPAL, cuando los artistas disidentes de la Academia pintaron escenas bucólicas utilizando, en muchos casos, técnicas de representación de la luz que se asemejaban a las utilizadas en la pintura impresionista.

El segundo período inicia después de 1920, con las sedes de Chimalistac, Coyoacán y Churubusco, todas ellas dirigidas por Alfredo Ramos Martínez, así como las de Xochimilco, Tlalpan y Villa de Guadalupe dirigidas por Rafael Vera de Córdoba, Francisco Díaz de León y Fermín Revueltas, respectivamente. Todas ellas se ciñeron a los principios y objetivos iniciales, al tiempo que fueron detallando las estrategias didácticas a través de la experiencia y sus aciertos. Como resultado, las obras mostraron un giro ideológico acompasado por las aspiraciones revolucionarias, visible a través de la participación de personas que hasta entonces habían permanecido fuera de toda posibilidad de pintar. La amplia aceptación de los solicitantes sin requisitos de ingreso y la

accesibilidad a las escuelas fuera de la mancha urbana central integraron al proyecto la posibilidad de incluir sus novedosos y diversos atisbos al paisaje. En los textos y comentarios de la época se insistía en destacar el trabajo de los alumnos indígenas, campesinos, obreros y de los niños, señalaban que sus pinturas representaban aquello considerado el paisaje auténticamente mexicano. En esta etapa se establecieron con mayor claridad los objetivos y métodos de la escuela, y se reconoció ampliamente su función cultural y de reivindicación social central.

Los ideales revolucionarios de los reclamos del campesinado fueron simbolizados en las composiciones paisajísticas cuando éstos se colocaron en los primeros planos, no como un añadido que da escala y magnifica el escenario, como ocurría en la pintura académica, sino como actores protagónicos del trabajo rural y de la vida cotidiana en el campo. Las representaciones de estos lugares descubrían a los ciudadanos un territorio que hasta entonces había estado excluido en la temática artística y que en ese momento reclamaba aparecer en el centro de la discusión sobre el México que se deseaba construir.

La didáctica planeada por Ramos Martínez promovía la libre elección de la temática y de la visual por el aprendiz. Como es de suponer, el paisaje de características rurales que rodeaba a las escuelas fue el espacio representado en muchas ocasiones. Según describió, en sus objetivos estaba despertar en los alumnos una primera emoción artística frente a la naturaleza en la que vivían y de cuya belleza no se habían dado cuenta, haciendo que sus ojos se detuvieran con minuciosidad en el paisaje que antes no percibían. Esto se lograba a través de un entrenamiento dirigido a la observación detallada de la naturaleza que, a través de la integración estética, produjera el paisaje que es objeto de la representación (Ramos, 1926).

Salvo pocas excepciones, como el caso de Fermín Revueltas que se interesó por el paisaje urbano, la mayor parte de las pinturas tomaron modelos del paisaje rural. El punto de vista en las composiciones se acerca a los habitantes de estos paisajes: a los trabajadores, campesinos y, de igual forma, a la vegetación, los animales y la arquitectura. El artista deja de ser un observador apartado para incorporarse en la intermediación, lo cual posibilita observar los detalles íntimos de la vida en

el campo. Imágenes de campesinos con vestimentas de manta, sombreros y huaraches, trabajando en los cultivos o en labores ganaderas, acompañados por vacas, cabras y gallinas; fondos con casas tradicionales y una profusa vegetación retratada a detalle son parte de las fórmulas de composición que apreciamos en estas pinturas. El campo y sus habitantes aparecen idealizados, alegres y equilibrados en concordancia con la visión esperada de reivindicación del indígena campesino, pugnada por el movimiento revolucionario –con algunas aristas que se comentan más adelante–.

No podemos experimentar ni disfrutar los paisajes sin que el artista nos señale su belleza (Lubbers, 1991). Si bien la propuesta de Ramos Martínez era que los alumnos encontraran esa belleza, las pinturas elaboradas y exhibidas transmiten, a quienes las miramos, los valores estéticos insertos en los paisajes rurales que ellos localizaron. Los cuadros muestran los paisajes que los artistas crearon a través de una lectura del paisaje desde la observación detallada del territorio, en la composición se atestigua un vínculo significativo entre ese lugar y los ideales compartidos por esta generación de artistas.

El trabajo de los estudiantes indígenas fue particularmente aplaudido, en la *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, publicada en 1926, se destaca como elemento positivo que en la escuela de Xochimilco todos los alumnos eran indígenas de Tlalpan (un 70 %) y en el resto, al menos la mitad. Las virtudes resaltadas en sus trabajos reconocen sus habilidades consideradas parte de una peculiar sensibilidad artística, de herencia indígena. Sin duda su producción fue original, sobre todo porque se procuraba que no estuvieran influenciados por obras extranjeras o famosas, y que no recibieran instrucciones tradicionales sobre perspectiva o proporción.

Finalmente, la tercera es una etapa de expansión que inicia en 1926, tras la publicación de la *Monografía* y con la apertura de la escuela de La Vega, dirigida por Joaquín Clausell. Se sumaron desde entonces otras escuelas y directores, no sólo en los alrededores de la capital mexicana sino en otros sitios de la República, ampliando los puntos de vista en la enseñanza, las técnicas y las formas artísticas, lo que expandió la influencia de la escuela.

Los paisajes interpretados por las mujeres

Como se dijo al inicio, la incorporación de mujeres, en particular en la escuela de Churubusco, fue otro de los signos de cambio. Sus pinturas son una oportunidad para observar la interpretación femenina del paisaje que hasta entonces no era considerada una aportación valiosa en el arte mexicano.

En la Escuela Nacional de Bellas Artes, el camino para la formación de mujeres artistas fue restringido y complicado. La primera aceptada como alumna regular fue Dolores Soto, quien ingresó en 1888. Pocas lograban inscribirse y además no asistían a los mismos cursos que los hombres, permanecían ausentes en los de anatomía y perspectiva. Ante algunas quejas, en 1898 se abrió un curso de copia de figura humana para mujeres, aunque los ejercicios se limitaban a manos, pies y rostros (Fuentes, 1990). La mayor parte de las interesadas en pintar tomaba lecciones particulares en su domicilio, lo que limitaba el aprendizaje a quienes contaban con recursos para pagarlas. Muy pocas, como los casos de Josefa y Juliana San Román y Matilde Zúñiga, lograron exhibir sus trabajos en las exposiciones de la academia (Velázquez, 2013).

Varias mujeres que participaban en la academia asistían a la cátedra de Paisaje, ya que esta temática se consideraba natural y adecuada para el género. Las pinturas elaboradas por mujeres aplaudidas por la crítica eran de flores o naturalezas muertas, temas que también se consideraban correctos y acordes a los valores atribuidos y deseados en ellas. Poco o nada se sabe de las pinturas de paisaje producidas por artistas como Dolores Soto y Agustina Cejudo. En 1911, al momento de la huelga, el número de alumnas inscritas había crecido, aunque seguían siendo una minoría y la crítica sobre sus trabajos tenía un tono paternalista que describía sus pinturas como románticas, sin reconocer sus aportaciones artísticas o temáticas.

María Dolores Velázquez Rivas, después conocida como Lola Cuento, fue la única mujer en la inauguración de la Escuela de Pintura al Aire Libre y ahí realizó paisajes como *Campo de coles en Santa Anita* que hoy es un testimonio del paisaje circundante al plantel, retratado

Figura 2. *Campo de coles en Santa Anita*,
María Dolores Velázquez (Lola Cueto), 1913



desde una visual cercana, que permite apreciar los detalles de la plantación, los ahuejotes que flanquean al canal y la vivienda vernácula. La artista descubre en su lienzo un cultivo llamativo por sus colores variados y sus gruesas texturas, poniendo la atención en una especie que hasta entonces no había protagonizado la pintura y, sin embargo, tenía presencia en el extenso paisaje de hortalizas cultivadas en el medio lacustre.

Los datos sobre la participación de mujeres en las escuelas son muy pocos, pero en la relación de alumnos inscritos en Coyoacán, en 1921, aparecen 35 estudiantes, de los cuales 13 son mujeres, esto evidencia que su participación iba en aumento (González, 2014). El número creció en 1924 en la escuela de Churubusco, como testimonio de la congruencia del proyecto con la presencia y reivindicación de las mujeres en la sociedad postrevolucionaria. Hay dos curiosas menciones de la época sobre la presencia femenina en la escuela de Churubusco.

Figura 3. *Patio de una casa*, Ethna Baroccio, 1921



Fuente: Colección del MUNAL.

Salvador Novo (*Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, 1926) elogia el trabajo de las mujeres de una forma que hoy resulta controversial:

Si aparecen en un grabado de la escuela de Churubusco alumnas obviamente criollas o blancas, es porque la situación de la Escuela y el hecho de estar abierta a todo el mundo da lugar a ello. Elogia su trabajo de una forma que hoy resulta controversial [...] Llama la atención la fuerza que la mujer ha tomado últimamente; su producción es enteramente varonil, nunca femenina, e iguala en todos sentidos a la del hombre (Novo, 1926).

Estos comentarios prueban que, si bien las mujeres se habían incorporado al proyecto y a la producción artística mexicana, su total integración era aún polémica y requería ser disculpada.

Figura 4. *El idiota*, Jacoba Rojas, ca. 1925



Fuente: Revista *Amauta*.

La mayor parte de las mujeres que asistieron a la escuela detuvieron su carrera en el arte; otras, tuvieron una participación fugaz y las menos, continuaron su trayectoria como pintoras. Entre las segundas, se conoce la pintura de 1921 de Ethna Baroccio titulada *Patio de una casa*, que forma parte de la colección del Museo Nacional de Arte, y los dibujos que aparecieron en la revista *Amauta*, en 1928, de la artista Jacoba Rojas. Las representaciones muestran dos visiones diferentes: la primera realizada por una mujer que vivía en la calle Mesones en el centro de la ciudad, protagonizada por un espacio arquitectónico contenido, protegido e inhabitado, representado en perspectiva de medio alcance mediante el puntillismo, esto denota una preparación en el arte y el dibujo. La UNAM resguarda *Convento de Churubusco*, de Carolina Treviño, con características similares. En contraste, en uno de sus dibujos Jacoba retrata a un personaje con un posible trastorno mental, vestido a la usanza de los campesinos, el cual aparece erguido,

Figura 5. *Las casas, fachadas*, Rosario Cabrera, entre 1920 y 1940

confundido, entre troncos de árboles y piedras volcánicas sueltas. En este caso, la temática es muy novedosa y diferente, el punto de vista es cercano y la composición logra transmitir con detalle tanto la expresión humana como las características naturales de la vegetación y el lugar, que no actúan como un escenario, destaca el vínculo entre la persona y su entorno.

Entre las mujeres que continuaron una carrera artística destaca Rosario Cabrera, quien había ingresado a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1916 y en 1924 se incorporó a la escuela de Churubusco. En 1928 consiguió ser la única mujer directora de dos escuelas, la inaugurada en Los Reyes Coyoacán y la de Cholula. Entre su obra hay un paisaje: *Casa de los Reyes, Coyoacán*, de 1928, que muestra el entorno del poblado, destaca las características de la arquitectura vernácula y la presencia de la vegetación del malpaís, poniendo en valor ambos elementos formadores del paisaje coyoacanense.

Figura 6. *Iglesia y poblado de Tepepan*, Rosario Cabrera, entre 1920 y 1940



Resulta interesante comentar la descripción de José Juan Tablada sobre Ramos Martínez como “pintor de la mujer y de la flor” (Castañón, 2014), donde hace patente el interés de este artista por las representaciones femeninas, características en su obra: retrató mujeres abrazadas por los múltiples y variados paisajes mexicanos, desde los secos hasta los más tropicales. En el tema de las mujeres es importante señalar que su interés no era únicamente como motivo de su obra, sino en incorporarlas a la práctica del arte, alentó su trabajo y expresión artística, lo cual poco a poco abriría caminos para otras.

La obra de las mujeres que participaron en la Escuela de Pintura al Aire Libre apunta a la necesidad de un reconocimiento, a la transgresión contra el lugar secundario que su género había ocupado dentro de las artes, y a su osadía que abrió posibilidades artísticas y representaciones que visibilizaron su postura ante el paisaje.

Las pinturas conocidas tienen como común denominador un punto de observación contiguo, el cual permite observar una variedad de texturas y colores, así como detalles vegetales o de materiales. Algunos trabajos abordan temáticas del paisaje agrícola o de arquitectura virreinal cercana a las escuelas, experimentan con técnicas novedosas sin alejar el punto de vista de los lugares cercanos, posiblemente percibidos como seguros. Estas obras podrían describirse como recuerdos impresos en la memoria de un paisaje rural vivido que retrata la vida cotidiana con minucia, comunicando a la vez emociones y nostalgias.

Es difícil identificar muchas características de los paisajes en las pinturas elaboradas por mujeres, debido a que se conservan y exhiben muy pocas, prácticamente no hay datos biográficos sobre las autoras y muchas veces la certeza de su participación se reduce a un listado de nombres o a una imagen fotográfica. Este estado de cosas hace más obvio que el estudio sobre las mujeres en el arte sigue caminando a la zaga, resulta impostergable no sólo la conservación de su obra y su análisis sino el impulso de la participación actual y futura en este medio.

Los paisajes de los infantes y adolescentes

Otra novedad en la pintura de estas escuelas, como se ha señalado, fue el ingreso de niños y niñas que provenían sobre todo del sector popular, cuyas edades oscilaban entre los nueve y los quince años. Pintaban guiados por el maestro para comprender la belleza de la naturaleza, la importancia del color, el manejo de la línea para crear obras bajo el estímulo de la espontaneidad y el sentir emocional (González, 2014).

La escuela de Chimalistac abrió sus puertas a los menores de edad; los materiales necesarios para pintar eran proporcionados gratuitamente e incluso podían tener una pensión de alimento o vivir ahí. La primera exposición que incluyó sus pinturas se realizó en Bellas Artes en diciembre de 1920. La crítica describió los cuadros como llenos de luz, de alegría, de vida, vibrantes de color, una etapa de un gran renacimiento (González, 1987), cualidades deseadas por la sociedad mexicana, que podía percibir el final de la guerra revolucionaria.

Figura 7. *El agua parada*, Juan Torres, 1926



Se conocen los nombres y las obras de algunos de ellos –sobre todo a través de publicaciones y fotografías–, cuya incursión en el arte aparentemente no tuvo continuidad, entre ellos: *Alcanfores*, de Reinaldo Maya (14 años); *La capilla*, de Gelacio Zarco (15 años) y *La plaza*, de Juan Soto (diez años).

Sus trabajos trajeron a la luz un nuevo valor en el paisaje, mencionado como una cualidad en la obra de los infantes: la ingenuidad sin rastro de influencias externas y, por lo tanto, surgida de la autenticidad. La inocencia se incorporó al léxico crítico de sus pinturas y, de alguna manera, también al paisaje, en especial el rural, que se tradujo como un reflejo de esta candidez, un territorio libre de cargas políticas y posturas ideológicas determinadas, un espacio neutro y prístino identificado como el modelo de representación del México auténtico.

Más tarde, en 1926, en la exposición de la EPAL en Europa, los cuadros que más llamaron la atención fueron los elaborados por niños; se

Figura 8. *Paisaje de mi pueblo*, Porfirio del Valle, s/f

alabó su frescura, ingenuidad y primitivismo. Se destacó que no habían visto ninguna pintura y que su capacidad era intuitiva. Se consideró que los niños de las escuelas rurales eran superiores en pureza, fuerza expresiva y calidad artística, y entre ellos se prefirió a los migrantes del campo y a niños, adolescentes y jóvenes indígenas.

Ramos Martínez (1926) describió sus métodos de enseñanza: mostraba a los niños un paisaje, describía la emoción que expresaban al descubrir su belleza, ante la cual habían pasado mucho tiempo sin advertirla, pues no habían fijado antes una honda mirada sobre ella para penetrar en el carácter plástico de los seres y las cosas. Aclara que la prioridad de la escuela no era formar artistas sino abrir la posibilidad a que niños de extracción campesina e indígena se acercaran al arte (González, 2014). Efectivamente, casi ninguno desarrolló una carrera artística después de cerradas las escuelas, pero la contemplación de sus pinturas influyó en muchos artistas considerados vanguardistas y mostró un asomo diverso al paisaje, el punto de vista entonces presente

en el imaginario infantil que hoy apreciamos. La mayor aportación de esta experiencia radica en el acercamiento a la observación y contemplación del paisaje desde la infancia, actividad que tendría continuidad con la incorporación de clases de arte en los programas nacionales de educación básica.

No es extraño que se diera atención a la pintura infantil que en el ambiente artístico europeo se estaba valorando como fuente de inspiración. Cuenta Ramos Martínez que mientras desempacaban las pinturas de los niños mexicanos que serían exhibidas en Europa, Pablo Picasso comentaba la frescura que detectaba en los cuadros infantiles. El mayor impulso que tuvo el proyecto de la EPAL desde el extranjero fueron las buenas críticas y la curiosidad que despertaron las exposiciones, se destacó la gran habilidad que tenían estos niños para la pintura.

Imágenes representativas del paisaje rural

Entre las pinturas que contienen elementos emblemáticos del paisaje mexicano podemos distinguir dos líneas: una producida por autores cuya obra se conoce pero que no continuaron en la escena artística, entre ellos, Luis Martínez Valencia, quien ingresó al plantel de Churubusco con 20 años, originario del campo queretano. Entre sus trabajos, en *Niño con cabras* retrata una escena de la vida cotidiana en el campo que, sin duda, podríamos seguir contemplando hoy. Representa a un niño pastor de mirada vigilante con un sombrero y camisa de manta; sentado, sostiene una armónica entre las manos. Los animales y en especial las plantas describen minuciosamente el entorno: una escena emblemática del paisaje pastoril mexicano.

Otro es el caso de los pintores que tuvieron una carrera artística prolongada y reconocida, entre ellos, Ezequiel Negrete Lira y Ramón Cano Manilla. El primero tuvo un especial interés por la vida cotidiana, que mostró al incluir a los habitantes de las zonas rurales en el centro de atención de la composición. Pintó personajes de los poblados con rostros poco expresivos, trabajando en los campos agrícolas. Se perciben comunidades apacibles, representaciones que, como señalamos,

Figura 9. *Niño con cabras*, Luis Martínez Valencia, 1928



Figura 10. *La cosecha de maíz*, Ezequiel Negrete Lira, 1955



están separadas de la realidad postrevolucionaria. La idealización del mundo rural mexicano en sus cuadros imprime los anhelos revolucionarios. Destaca en su obra la minuciosidad y detalle de la vegetación, las diversas especies aparecen con muchas particularidades, exhibiendo la riqueza botánica, sobre todo de herbáceas y cactáceas nativas. Coloca algunas de estas plantas en primer plano y las dibuja con la precisión suficiente para identificar la especie en muchas de ellas. La vestimenta de los personajes es la tradicional –colorida y auténtica–, y la presencia de los animales del campo: bueyes, cabras, guajolotes, forma parte primordial de las escenas. También tiene paisajes del campo cultivado en donde se distinguen los tecorrales y muros vivos contruidos con vegetación, los cuales dividen los pequeños e irregulares campos de cultivo característicos del paisaje rural mexicano. Por una parte, se inspiró en la vida humana en el campo y, por otra, en la exuberancia y abrigadora riqueza del paisaje, la cual se aprecia incluso en el paisaje árido. Este protagonismo vegetal toma en cierto sentido un papel simbólico de la naturaleza rural mexicana.

Otras temáticas surgen de los poblados, algunas veces, con escenas cotidianas en los merenderos y el comercio en los portales o los juegos en las plazas; y otras, de las efímeras y coloridas fiestas de pueblo. Aunque domina la fisonomía indígena, es notoria también la inclusión de rasgos físicos característicos de diversas etnias, resultado de la historia del mestizaje. Las composiciones no dejan paso al vacío en el lienzo, con esto logra transmitir la profusión y riqueza biocultural de los suelos, la gente y las tradiciones mexicanas. En general, Negrete utiliza un primer plano donde aparecen campesinos, mujeres, hombres y niños vistos de cerca, desde adentro; en un segundo plano, el lomerío cultivado y algunos animales y, finalmente, en algunos casos, el paisaje de las cordilleras en el horizonte.

Ramón Cano Manilla, por su parte, ha pasado a la historia como el jornalero veracruzano que se convirtió en pintor de caballete y de murales. Su cuadro *Arrieros*, de 1923, divide el protagonismo de la escena entre el andar de los campesinos con sus mulas y la presencia del volcán Iztaccíhuatl. Introduce paisajes y ambientes del trópico veracruzano y elementos característicos: hamacas y plantas como plátanos, helechos,

Figura 11. *Las labores del campo*, Ezequiel Negrete Lira, s/f



Figura 12. *Arrieros*, Ramón Cano Manilla, 1923



croto. Así, amplió la visibilidad de los ecosistemas del país.

Es interesante mencionar que *El globo*, donde pintó una escena de fiesta popular, estuvo en la portada de los libros de texto gratuitos de la SEP que se distribuyeron en todo el país entre 1993 y 2007. Esta edición de materiales escolares utilizó sobre todo representaciones de espacios rurales que impregnaron los imaginarios paisajísticos en la población mexicana.

De este autor, posiblemente el lienzo que mejor expresa la cosmovisión del paisaje en términos simbólicos es *La mujer oaxaqueña*, de 1926. En esta obra incorpora a una mujer rodeada de la profusa vegetación de la sierra norte de Oaxaca, en la cuenca del río Papaloapan (Vargas, 2014); la naturaleza y las plantas nativas, no cultivadas, la abrigan y la destacan en primer plano. Entre las plantas, abajo, se distinguen diversas variedades de *Helecho pteris* y *Helecho blechnum*; arriba, frutos de *Anona* o guazuma, *Filodendro*, *Begonia*, *Alocasia*, *Calatea*, *Aralia*, *Euphorbia*,¹ con grandes hojas y frutas todas verdes, fuera del canon del colorido campo mexicano. La mujer está vestida con un huipil chinanteco cuyo bordado guarda significados culturales con la naturaleza de origen ancestral, indescifrables para el espectador foráneo.

Este cuadro no representa plantas icónicas o con simbolismos nacionalistas, sino un paisaje regional bien conocido por el autor y por los habitantes de su región. A pesar del éxito que éste y otros trabajos de la Escuela de Pintura al Aire Libre tuvieron en el extranjero y,

Figura 13. *El globo*,
Rafael Cano Manilla, 1930



Fuente: portada de libro de texto
de la Secretaría de Educación
Pública (SEP).

¹ Agradezco la identificación de plantas a María del Carmen Meza Aguilar y Leticia Velázquez.

Figura 14. *Mujer oaxaqueña*,
Rafael Cano Manilla, 1928



posteriormente, en México, debo señalar que las representaciones regionales no permearon con la misma fuerza que las promovidas por el Estado nacional, que pugnaba por una visión unívoca e integrada, dejando en segundo plano la exaltación de la riqueza regional y biocultural del país.

Comentarios finales

La Revolución mexicana reconstruyó la identidad nacional y, en este proceso, la sociedad y el arte volvieron la vista hacia el paisaje en busca de un orden que legitimara

los nuevos ideales. En el análisis de las obras de la Escuela de Pintura al Aire Libre se pueden detectar importantes cambios en la mirada al paisaje, entre ellos, la representación del *locus amoenus* rural, una idealización que, si bien resulta contrastante con el momento histórico y con las duras condiciones de vida en el campo, señala la congruencia con los ideales revolucionarios.

José Juan Tablada describió la forma de ser de Alfredo Ramos Martínez, exaltó su sensibilidad y su vida dedicada e inmersa en el arte:

a muchos miles de metros sobre esta tierra fangosa de sangre, nublada por humo de catástrofes, donde el zapatista triunfa bajo el Sol y el político intriga entre la sombra [...] aterrizo únicamente en una milagrosa comarca ¡Artista venturoso y feliz! Feliz yo también que por el momento voy a vivir en esa comarca paradisíaca de flores y mujeres dentro de su atmósfera de invernadero y de serrallo, puesto que del brazo del artista voy a su taller (Castañón, 2014).

Figura 15. *En México*, Alfredo Ramos Martínez, 1938



Otros artistas utilizaron su pintura como testimonio y denuncia de los paisajes violentos, entre ellos los muralistas y Francisco Goitia. La crudeza de su obra como testigo de ese momento histórico produjo muchas imágenes emblemáticas con trascendencia. Sin embargo, a través del análisis de la obra de la EPAL, es posible reconocer que a principios del siglo xx coexistieron estos dos paisajes: uno producido con una visión idílica y otro encaminado a la delación de la guerra y la injusticia en el paisaje sangrante. Ambos tienen una faceta perceptible y otra ideológica. La Escuela de Pintura al Aire Libre liderada por Ramos Martínez observó el paisaje prefiriendo un territorio alejado de juicios, acaso un medio de consuelo. Acompañó a sus alumnos y apuntó su mirada al campo mexicano. Sus pinturas no solamente son testimonio de un paisaje existente, sino también formas de contemplarlo desde las minorías y las cercanías.

Entre los objetivos de la Escuela de Pintura al Aire Libre estaba despertar emociones frente a la naturaleza, encontrar belleza y conectar

con ella a través del paisaje. La propuesta pretendía abrir esta experiencia a la población y logró incorporar la vida cotidiana del campo, desde la interpretación de sus habitantes, la contemplación del espacio mirado por las mujeres, y el descubrimiento de las representaciones de los niños. Otro de sus propósitos era el encuentro del “verdadero paisaje nacional” y, en este aspecto, el campo y el medio rural tomaron el lugar del territorio simbólico buscado. El paisaje mexicano “está en las zonas rurales”, afirmó Vasconcelos, y estas pinturas lo hicieron visible.

Muchos son los efectos que a nivel artístico tuvo y ha tenido la ruptura que representó la EPAL en la escena artística, no solamente mexicana sino internacional. En este texto hemos reconocido las definitivas consecuencias en la mirada al territorio contemplado a través de la lectura emocional que permeó en el imaginario colectivo, el cual incorporó el medio rural como un paisaje emblemático de México.

Referencias

- ACEVES ÁVILA, Roberto (2017). “Los artistas como críticos. Reseñas sobre pintura hechas por artistas plásticos en el *Boletín Mensual Carta Blanca*, 1934-1939”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 39(110): 207-246.
- ÁVILA SÁNCHEZ, Héctor (2015). “Tendencias recientes en los estudios de Geografía rural. Desarrollos teóricos y líneas de investigación en países de América Latina”. *Investigaciones geográficas*, 88: 75-90. Consultado en: <<https://doi.org/10.14350/rig.44603>>.
- CASTAÑÓN, Adolfo (2014). “Saludo a Alfredo Ramos Martínez”. En Evelyn Useda Miranda et al. (eds.), *Escuelas de pintura al aire libre: episodios dramáticos del arte en México*. México: Museo Nacional de Arte (Munal) / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), pp. 86-105.
- CORDERO REIMAN, Karen (2010). “Construcciones y desplazamientos: figuraciones de lo rural en el arte mexicano”. En Francisco Kochen, César Flores, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Financiera Rural, Fundación Olga y Rufino Tamayo, *Paraíso recobrado, escenario rural del arte mexicano*. México: Munal / INBA / Financiera Rural / Fundación Olga y Rufino Tamayo, pp. 45-89.

- CRUZ PORCHINI, Dafne (2008). "Joaquín Clausell: Constructor de la luz". En Joaquín Clausell, Dafne Cruz Porchini, Antonio Saborit y Museo Nacional de Arte, *Joaquín Clausell: El pintor en el paisaje*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) / Gobierno del Estado de Campeche, pp. 39-47.
- FILIPPETTI, Rosana, Teresita Nieva y Mónica Marianela Nina (2011). "El espacio rural y su enseñanza a través del texto estético". *Revista Geográfica de América Central* 2(47E): 1-9. Consultado en: <<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/geografica/article/view/2427>>.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth (1990). *Presencia de la mujer en la Academia*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- GARAY MOLINA, Claudia (2013). "Un pintor de la vida cotidiana". En Evelyn Useda Miranda et al. (eds.), *Ramón Cano Manilla 1888-1974*. México: Museo Nacional de Arte (Munal).
- HERRERA MARTÍNEZ, Claudia (ed.) (2016). *Donación Maples Arce*. México: Museo Nacional de Arte (Munal).
- GARCÍA DE LA CABADA, Rigel (ed.) (1981). *Homenaje al movimiento de escuelas de pintura al aire libre*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Dirección de Artes Plásticas.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura (1987). *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap).
- _____. (2008). "Proyectos educativos en la posrevolución: Escuelas de pintura al aire libre". *Discurso Visual*. Revista digital del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), núm. 10.
- _____. (2014). "La estética de Ramos Martínez y su enseñanza". En Evelyn Useda Miranda et al. (eds.), *Escuelas de pintura al aire libre: episodios dramáticos del arte en México*. México: Museo Nacional de Arte (Munal) / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), pp. 125-198.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura y Adolfo Castañón (2014). "La llegada de Alfredo Ramos Martínez a la ENBA". En Evelyn Useda Miranda et al. (eds.), *Escuelas de pintura al aire libre: episodios dramáticos del arte en México*. México: Museo Nacional de Arte (Munal) / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) (pp. 75-124).
- HERNÁNDEZ TRUJILLO, José Manuel y Edmar Salinas Callejas (2009). "Visión retrospectiva del campo mexicano". *El Cotidiano*, 156: 63-75. Ciudad de México: Universidad

- Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Azcapotzalco. Consultado en: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32512743004>>.
- LANDESIO DE TURINO, Eugenio (1866). *Cimientos del artista, dibujante y pintor: compendio de perspectiva lineal y aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de Geometría*. México: Tipografía de Murguía.
- LEAL, Fernando (1933). "Origen y evolución de las Escuelas de Pintura al Aire Libre". *El Nacional*, México, 13 de abril de 1933.
- LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio (2004). "Descubrimiento y conformación histórica de los paisajes rurales". En Nicolás Ortega Cantero (ed.), *Naturaleza y cultura del paisaje*. Madrid: Fundación Duques de Soria y Universidad Autónoma de Madrid Ediciones, pp. 123-145.
- LUBBERS, Frank (1991). "Algunas reflexiones sobre el concepto de paisaje en el arte de hoy y de ayer". *Atlántica, Revista de arte y pensamiento*, 1: 74-80. España: Cabildo Insular de Gran Canaria / Centro Atlántico de Arte Moderno.
- MADERUELO, Javier (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.
- MADERUELO, Javier (2020). *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*. Madrid: Abada Editores.
- MANTILLA, Adolfo (2014). "La crisis de la Academia de Bellas Artes en la transición del siglo XX". En Evelyn Useda Miranda et al. (eds.), *Escuelas de pintura al aire libre: episodios dramáticos del arte en México*. México: Museo Nacional de Arte (Munal) / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), pp. 17-74.
- MILLÁN, María del Carmen (1952). *El paisaje en la poesía mexicana*. México: Imprenta Universitaria.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás (2005). "Ver, pensar, sentir el paisaje. Expresiones literarias del paisajismo moderno". En Nicolás Ortega Cantero (coord.), *Imágenes del paisaje*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid / Fundación Duques de Soria, pp. 9-47.
- RAMOS MARTÍNEZ, Alfredo y Salvador Novo (coords.) (1926). *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*. México: Editorial Cultura / Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública.
- RIVERA, Diego (1945). "Papel de la Escuela de Pintura al Aire Libre". *Revista Así*, 220: 60-61.
- ROGER, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*. Javier Maderuelo (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.

- SAULE-SORBÉ, Hélène (2006). "Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación en el arte del paisaje". En Nicolás Ortega Cantero (coord.), *Imágenes del paisaje*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid / Fundación Duques de Soria, pp. 49-100.
- UHTHOFF, Enrique (1911). "Los muchachos pintores se ríen... La Academia Libre en vista de que se ha cerrado su escuela". *La Semana Ilustrada* 2(94): 145, 150-151. México: Compañía Editora Nacional / Universidad Autónoma de Nuevo León.
- VARGAS SANTIAGO, Luis (2014). "Ramón Cano Manilla, India oaxaqueña, 1928". *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*. Pintura. Siglo XX, tomo I, pp. 161-168.
- VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica (2013). "Juliana and Josefa Sanromán. The representation of bourgeois domesticity in México, 1850-1860". *Artelogie Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*, 5: 1-14.

La ciudad de Fernando Castellanos Centurión: un paisaje de la memoria

Mariano Castellanos Arenas

Introducción

El 2 de marzo de 2022, realicé una entrevista al artista plástico Fernando Castellanos Centurión (1937) en la que narró, a través de sus pinturas y sus recuerdos, la vida cotidiana de la ciudad de Puebla, los escenarios urbanos y sus actores, desde donde se ha propuesto definir, por una parte, la categoría de “paisaje de la memoria” y, por otra, la biografía del maestro. Cabe destacar que a lo largo de su carrera ha capturado instantes de la cultura popular, de las calles, las plazas y los patios de las vecindades; así como de los edificios civiles y religiosos, que son como los telones de fondo de las actuaciones que le dan sentido y carácter a lo que hoy es considerado el Centro Histórico. El objetivo de este trabajo es develar, a través de la historia personal del artista, la urbe “que ya no existe”, la ciudad que experimentó en su infancia, su juventud y su vida profesional y que hoy, a 70 años de trayectoria, se traza un itinerario en la cartografía de sus recuerdos.

Como ya se ha hecho referencia ininidad de veces, la ciudad de Puebla es resultado de la utópica idea de construir la “ciudad ideal” renacentista, cuyo objetivo era crear un centro de población española

sin indios encomendados, que aplicara y difundiera los sistemas políticos, económicos y religiosos europeos, y que sirviera de escala entre la Ciudad de México y el Puerto de Veracruz (E. Castro, 1982). Cabe destacar que existe una amplia bibliográfica sobre la fundación (1531), su traza, su morfología, su historia, su patrimonio edificado, así como sobre las tradiciones y las costumbres de su población. Ante esto, debo aclarar que en este trabajo sólo me limitaré a citar algunos datos urbanos e históricos con el propósito de comprender la estructura de la ciudad y, de esta manera, concebir el carácter de la ciudad de Fernando Castellanos.

Antes, es importante resaltar que para fundar la ciudad fue necesario tomar en cuenta el clima, la fertilidad del suelo, la disponibilidad del agua y las comunicaciones: el valle de *Cuetlaxcoapan* fue el lugar ideal para que se erigiera la urbe. La legislación real fijaba el tamaño y la forma de la plaza central, el ancho y la orientación de las calles, la localización de los edificios públicos y la distribución de las cuadras o manzanas en lotes o solares (Haring, 1995). Las manzanas se diseñaron de forma rectangular, de 100x200 varas castellanas (182x91 m), subdivididas en ocho solares de 50x50 varas cada uno, es decir 2 500 varas cuadradas (2 070 m²) y separadas por calles de 14 varas (13.2 m) de sección (Montero, 2002). La plaza principal y las calles circundantes, como el espacio que concentraba el poder religioso, civil, y financiero, configuró la primera estructura donde se estableció no sólo el centro urbano, sino también el “punto ordenador” de una red de espacios y conexiones: de los ríos, las plazas, los templos, los conventos y los colegios; así como los edificios civiles y las viviendas, que a su vez conformaron barrios, además de los barrios indígenas en la periferia (Montero, 2002).

Desde su fundación hasta nuestros días, la ciudad ha pasado por diferentes fases en su evolución urbano-arquitectónica. La primera fase es la colonial (siglos XVI-XIX) como el punto de partida; la segunda, la belle époque (siglo XIX), considerada como la transición hacia la ciudad moderna; la tercera es la nacionalista o porfirista (siglos XIX-XX), que modificó radicalmente el modelo colonial y sentó las bases

para la construcción de la metrópoli de centro-periferia. Ésta fue una fase llena de grandes obras que configuró la ciudad de la modernidad. La cuarta es la de renovación urbana (siglo xx), que ha puesto un especial énfasis en el Centro Histórico (con 391 manzanas y 2 619 monumentos históricos) y, finalmente, la quinta y última fase es la contemporánea, la de la “utopía y la realidad” que busca ir más allá de la modernidad hacia la idea de “ciudad mundial”, para cumplir con todas las exigencias sociales, culturales, ambientales, turísticas y del mercado (Montero, 2002).

Ahora bien, la biografía de Fernando Castellanos se sitúa en esta ciudad. Inicia en un momento en el que el espacio urbano había pasado por una gran transformación, por un proceso de industrialización que el régimen del porfiriato (1876-1910) alentó con fuerza. Durante este período y hasta la década de 1930, Puebla concentró el 30 % de toda la producción textil del país (Estrada, 1997). Es decir, la urbe fue lo que Gideo Sjober denominó como “ciudad industrial” (1988) con una “sociedad industrial” como la llamó por su parte Richard Morse (1973). Después de la Revolución mexicana la vida de la sociedad experimentó una violenta sacudida, que generó una nueva identidad en todo el país y en Puebla, y se da un giro en la dinámica económica, cultural e intelectual. A partir de este momento, el crecimiento urbano y demográfico no ha cesado y hoy podemos hablar de una fase más en la evolución urbano-arquitectónica: la metropolitana.

Ésta es la ciudad donde el artista nació, estudió y en la que aún trabaja, siempre atento a los detalles de la vida urbana, captando las perspectivas del paisaje urbano, de sus actores y sus historias, logrando originales interpretaciones de la cultura popular, sobre todo en sus trabajos de las últimas dos décadas, en los que muestra sus recuerdos. Cabe destacar que el maestro Castellanos ha recorrido diferentes estilos y corrientes artísticas como el realismo, el surrealismo, el arte abstracto, así como diversas técnicas, entre ellas, el grabado, el óleo, el acrílico, la acuarela. Ha experimentado con un sinnúmero de temas, de materiales y ha incursionado también en la ilustración y la escultura, pero aquí sólo nos enfocaremos en la obra costumbrista y su relación con la ciudad.

Finalmente, he de decir que este capítulo está formado por dos apartados y una conclusión. El primero es una semblanza del maestro Castellanos, que trata los momentos de su vida que marcaron el rumbo de su andar por la ciudad. El segundo está construido por fragmentos de la entrevista, en los que él nos describe su obra que, por ser tan extensa y aquí con tan poco espacio, se hace una pequeña muestra, la que consideramos nos ayudará a conocer parte de la vida en la ciudad y a construir ese itinerario de los recuerdos. Todo ello, ilustrado con algunas imágenes que el artista eligió para este trabajo. Al final se hace una reflexión sobre la ciudad, la obra y el paisaje de la memoria.

Fernando Castellanos y la ciudad

Fernando nació y creció en una casa –hoy estacionamiento público– ubicada en el centro, en la calle 5 Poniente, número 305, cuando la ciudad contaba con apenas unos 138 000 habitantes. Es importante mencionar que él proviene de una familia de renombrados artistas, sus padres fueron María Centurión y Juan Castellanos, quienes tuvieron otros dos hijos también pintores: Felipe (+) y Gerardo. Su abuelo fue Manuel Centurión,¹ que se formó como artista en la Academia de San Carlos, en la Ciudad de México, y se convirtió en escultor y orfebre como su bisabuelo, Mariano Centurión, quién tuvo otros dos hijos también pintores: Mariano y Eduardo (Fraile, 2014). Cabe destacar que su tío bisabuelo, Pedro Centurión, hermano del primer Mariano, fue director de la Academia de Bellas Artes de Puebla en la segunda mitad del siglo XIX, la cual estaba ubicada en la Casa de las Bóvedas

¹ Manuel Centurión (Puebla, 1883-Ciudad de México, 1952). Escultor mexicano que entre sus obras más relevantes realizó la estatua ecuestre de Simón Bolívar en la Ciudad de México, diferentes frisos y relieves como el de la sede del Banco de México, algunas de las esculturas del primer patio de la Secretaría de Educación Pública, también algunos relieves en el Salón Guillermo Prieto del Palacio Nacional, así como el escudo nacional en la fachada del edificio de la Secretaría de Salud (Centro Virtual Cervantes, s.f.).

—hoy Av. Juan de Palafox y Mendoza 408— donde Fernando estudiaría más de medio siglo después (Morales, 2001).

María Centurión, siendo muy joven, trabajó con los hermanos Veremundo y Yucundo Ravelo, escultores de imágenes religiosas de esta ciudad, quienes tenían un taller frente a la Catedral. El segundo de éstos también fue director de la misma academia y la convenció para ingresar a esta institución. Ahí conoció a Juan Castellanos, quien no sólo fue estudiante de la academia, sino también profesor y cofundador del Barrio del Artista² junto con otros profesores como Faustino Salazar y los hermanos José y Ángel Márquez Figueroa, éste último padrino de bautizo de Fernando.

Juan Castellanos, como artista plástico, dejó su impronta en la ciudad de Puebla, pinturas y obras de talavera sobre todo, ya que además de ser profesor en la academia, también trabajó en la Fábrica de Talavera Uriarte.³ Algunas de sus obras las podemos ver en las fuentes del Paseo Bravo o en el tablero que está en la fachada del ex convento de la Santísima Trinidad,⁴ con la imagen de aquéllos que trazaron la ciudad a inicios del siglo XVI. También trabajó realizando dibujos en la Fábrica Textil VIC, donde las telas eran estampadas a mano con una técnica japonesa. Fernando, cuando era niño, ayudaba a su padre con esta tarea y experimentó con el trazo de formas y colores.

Es claro que Fernando Castellanos forma parte de una dinastía fundamental en la memoria artística de Puebla, que se ha hecho visible en el entramado de la ciudad. Creció entre libros, cine, música, la ciudad

² El Barrio del Artista, espacio de creación y exposición de artistas plásticos, se fundó en 1940 en la Plaza del Torno o del Factor, en el antiguo mercado del El Parián, atrás del Teatro Principal. En 1962, con motivo de la conmemoración del centenario de la Batalla del 5 de Mayo, fue inaugurada la Sala José Rodríguez Alconedo y con ella una exposición pictórica con obras de grandes maestros como Diego Rivera, Frida Kahlo, David Alfaro Siqueiros, Saturnino Herrán, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Fernando Murillo, entre otros (*Corazón de Puebla*, s.f.).

³ La Fábrica de Talavera Uriarte fue establecida en 1824 por Dimas Uriarte. Está ubicada en la Calle 4 Poniente 911, en el Centro Histórico (Uriarte Talavera, s.f.).

⁴ El ex convento de la Santísima Trinidad está ubicado en la esquina de la Av. Reforma y Calle 3 Norte, Centro, ciudad de Puebla.

y su morfología. Sus estudios básicos los realizó en la Escuela Primaria 2 de abril⁵ y desde ese momento demostró tener una gran habilidad para el dibujo. Su padre estaba tan orgulloso de él que presumía a sus amigos lo bien que copiaba a los futbolistas y luchadores de las revistas de deportes de aquella época y a los personajes del *Cancionero Picot*,⁶ Chema y Juana, caricaturas de un charro con un mechón de pelo sobre la frente, con sarape al hombro y guitarra, y ella una mujer morena con ojos grandes, trenzas y vestida de China Poblana.

A pesar del talento que su padre reconocía en él, al terminar la primaria lo llevó con unos amigos suyos, dueños de una tienda de abarrotes, para que trabajara allí y Fernando se negó rotundamente. Con apenas 15 años vendió su primera obra, una pintura costumbrista, al reconocido fotógrafo poblano Juan Crisóstomo Méndez⁷ y de esta forma convenció a su padre de que quería dedicarse al arte. Así, habiéndose iniciado como un artista profesional, poco tiempo después ingresó en la ya antes mencionada Academia de Bellas Artes de Puebla, justo en una época de grandes transformaciones políticas, económicas y culturales; en los umbrales del llamado “Milagro Mexicano”.⁸

Cuenta que junto con compañeros y profesores se organizaban para hacer excursiones al campo o en la misma ciudad, con el objetivo de realizar pintura al aire libre y captar paisajes y escenas de la vida cotidiana. Entraban a vecindades u otros edificios para recrear los patios y

⁵ La escuela primaria 2 de Abril, hoy Museo del Ejército y Fuerza Aérea Mexicano, estaba ubicada en la Calle 13 Sur 103, frente al Paseo Bravo, ciudad de Puebla. El edificio se construyó en las instalaciones del antiguo Colegio de San Francisco Javier, que data de 1743 (Montero, 2013).

⁶ El *Cancionero Picot* era un cuadernillo que se creó en 1930 para publicar las canciones escritas (rumbas, boleros, rancheras y sones) que se escuchaban en la radio y se anunciaba el producto sal de uvas (*El Imparcial*, 2018).

⁷ Juan Crisóstomo Méndez Avalos [1885-1964], fotógrafo poblano, legó más 9 000 imágenes producto de 40 años de trabajo constante. El acervo es resguardado por el Gobierno del Estado de Puebla (Osorio, 2005).

⁸ El llamado Milagro Mexicano fue un periodo donde el país había entrado a una época de bonanza económica, que en buena medida se dio por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y por cierta estabilidad política y económica postrevolucionaria, que duró hasta finales de la década de 1950 (Meyer, 1994).

Imagen 1. *La Cementera*, Fernando Castellanos Centurión, 1954



Acuarela sobre papel, 30 x 48 cm.

a sus habitantes. Recuerda que una vez entró al ex convento de Santa Rosa,⁹ que en esa época era una vecindad, para dibujar el ambiente del lugar y descubrió todo un universo: familias viviendo en cuartos y pequeños talleres de dulces, mujeres lavando y tendiendo la ropa, además de “un montón de personas y sobre todo muchos chamacos jugando por todos lados”. También iban al Cerro de San Juan o *Centépetl*, mejor conocido como cerro de La Paz, desde donde realizó, a sus 17 años, una acuarela de la Cementera Atoyac,¹⁰ ubicada al noroeste de la ciudad.

⁹ El ex Convento de Santa Rosa está ubicado en la calle 3 Norte, núm. 1210, Centro, ciudad de Puebla. Se construyó en el siglo XVII, primero como beaterio de las monjas dominicas, posteriormente fungió como convento dedicado a Santa Inés, para después ser renombrado en honor de Santa Rosa de Lima. Años más tarde fue cuartel, luego hospital psiquiátrico y vecindad que llegó a albergar a más de 1 000 de personas. En 1973 se convirtió en el Museo de Arte Popular ([turismoPuebla.es s/f](http://turismoPuebla.es.s/f)).

¹⁰ La Cementera Atoyac se fundó en 1930 en los ejidos de Rancho Colorado. En 2014, los silos de la antigua cementera se convirtieron en el Archivo Municipal de Puebla (*El Sol de Puebla*, 2021).

Al tiempo que estudiaba en la academia, trabajaba la orfebrería religiosa en el taller del maestro José López Sánchez, un oaxaqueño avecindado en el centro de la ciudad,¹¹ donde se labraban piezas como cálices, copones, coronas, relicarios, incensarios, sagrarios, aureolas y otros trabajos de joyería en oro y plata. Comenzó realizando tareas sencillas y después complejas obras cinceladas o soldadas. Esta época es recordada por él con mucha nostalgia porque fue un período, dice el artista que aunque el trabajo no era muy bien pagado fue de mucho aprendizaje y en él obtuvo gran experiencia. Cabe destacar que en ese período conoció a Irene Arenas Garmendia, también estudiante de la academia; luego, cuando cumplió los 25 años, se convirtió en profesor en la misma institución y un año después se casaron y procrearon cinco hijos (Irene, Claudia, Fernando (+), Fabián y el que escribe estas líneas).

Ya como docente en la academia impartió las asignaturas de dibujo lineal, perspectiva y grabado. Como titular de esta última creó el taller de grabado de la academia con el objetivo de experimentar con sus alumnos formas básicas de esta técnica; además de dirigir ahí mismo la Galería Antonio Jiménez de las Cuevas,¹² en la que se montaron cantidad de exposiciones de alumnos, profesores y otros invitados. Después de 11 años laborando allí, el 1 de mayo de 1973 la Universidad Autónoma de Puebla (UAP) tomó la Casa de las Bóvedas durante el movimiento estudiantil en Puebla, y cuenta que él y sus compañeros caminaban por la calle, después de haber desfilado como trabajadores de la educación, cuando fueron testigos de la refriega. Después de estos

¹¹ El taller del maestro López Sánchez estaba ubicado en la Ave. 16 de Septiembre, entre las calles 9 y 11 Poniente, Centro, ciudad de Puebla (Castellanos, 2022).

¹² José Antonio Jiménez de las Cuevas fue miembro de la Real Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la Buena Educación de la Juventud de la Ciudad de Puebla, organización que tenía el propósito de enseñar a leer, escribir y dibujar a los niños de escasos recursos de la ciudad de Puebla. En 1813 fundó la Academia de Bellas Artes de Puebla, con sede en la Casa de las Bóvedas (*Estado actual de la Real Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la Buena Educación de la Juventud de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en la América Septentrional*, 1820).

hechos, la UAP se quedó con el edificio y la academia se convirtió en el Instituto de Artes Visuales del Estado de Puebla, pero en otra sede.¹³

De manera simultánea laboró en la Casa de la Cultura –hoy denominada Casa de la Cultura Pedro Ángel Palou– y se desempeñó entre las décadas de 1970 y 1980 como gestor y promotor de artes plásticas, programó cantidad de exposiciones temporales tanto de artistas locales, nacionales como internacionales, posicionando al recinto de exhibiciones de artes visuales como un referente en la región.¹⁴ En esta misma época, fue miembro del colectivo Artistas Unidos de Puebla y del Jardín del Arte Sullivan en la Ciudad de México, donde cada domingo se trasladaba desde Puebla para vender su obra; por más de siete años vendió cientos de cuadros. Luego se hizo miembro del grupo de Acuarelistas del Barrio del Artista.

Por la creatividad y la calidad de su trabajo recibió premios, distinciones e invitaciones a exposiciones tanto individuales como colectivas en su ciudad natal, en otros estados del país y en el extranjero. Entre los premios están: primer lugar en el Concurso Cartel de la Feria del Libro (1954), primer lugar en el Concurso de Pintura Sobre la Revolución Mexicana (1968), primer lugar en el Concurso Cartel Puebla Ciudad Musical (1985), entre otros; con temas de la Revolución mexicana, la Intervención francesa y sobre Benito Juárez, por ejemplo. Además, ha participado en más de 20 exposiciones individuales y en más de 60 exposiciones colectivas, tanto en el país como fuera de él.

El suyo ha sido un proceso de continua experimentación, donde ha ido sumando cada una de sus experiencias para la etapa siguiente. Por ejemplo, de su tránsito por el mundo de la orfebrería, obtuvo la habilidad para trabajar con el cobre y el latón, lo que le permitió producir obras mixtas repujadas y labradas, soldadas y ensambladas, tanto en lienzos como en la creación de esculturas, logrando piezas

¹³ El instituto se instaló en la antigua base militar de los rurales ubicada en el Boulevard 5 de Mayo, núm. 208, ciudad de Puebla (Morales, 2001).

¹⁴ La Casa de la Cultura “Pedro Ángel Palou” está ubicada en el antiguo Colegio de San Juan, edificio que alberga la Biblioteca Palafoxiana, ubicada en la calle 5 Oriente, núm. 5, Centro, ciudad de Puebla.

excepcionales. En el aprendizaje permanente, sobre la anatomía humana y animal, las perspectivas, los colores, las figuras, los volúmenes y las texturas, así como las técnicas, estilos y corrientes con lo que creó infinidad de obras, muchas de ellas están en colecciones privadas en México y en el extranjero.

En la década de 1980 comenzó a construir nuevos universos. Se adentró en la obra *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, creando innumerables alegorías y retratos del personaje. Para ello, no sólo estudió el libro sino la época y sobre todo el diseño de armaduras, yelmos, espadas, cascos, cotas y armas del Medioevo y el Renacimiento, con el objetivo de plasmar en su trabajo las formas y los colores del metal pulido, oxidado o con abolladuras, para lo cual utilizó pasta texturizadora con la que logró sutiles relieves en cada trabajo. Un día, como él lo expresó en una entrevista, se cansó, se aburrió, porque no quería que lo encasillaran como “el pintor de los Quijotes”.

En la búsqueda constante, cambió él y cambió también su paisaje; la ciudad creció en tamaño y en habitantes y su percepción sobre ésta dio un giro drástico.¹⁵ Con la declaratoria del Centro Histórico como Zona de Monumentos (UNESCO, 1987), la mirada de la sociedad se dirigió hacia su pasado material y configuró una nueva forma de vivir la urbe, en la cual está incluido el maestro. Después de haberse despojado del tema que le trajo tanto reconocimiento, transitó por nuevas formas de expresión con nuevos imaginarios. A sus 60 años de edad, jubilado de todo trabajo docente y de gestión, alcanzó un auge importante;

¹⁵ Uno de los cambios más radicales de la ciudad fue el entubamiento del Río San Francisco (1963), cause que separaba la ciudad virreinal de los barrios indígenas, y para ello se tuvo que destruir parte de algunos edificios y demoler algunos puentes; aunque sobrevivió uno de los más antiguos: el Puente de Ovando y bajo el nuevo boulevard, a la altura de la 2 Ote., el puente de Bubas, Centro, ciudad de Puebla. Por otro lado, se “sacaron” a los ambulantes del centro histórico, grupo de vendedores mejor conocido como *la fayuca* y fueron trasladados al norponiente de la urbe y en la misma zona se construyó la CAPU (Central de Autobuses de Puebla) donde se llevaron a todas las empresas de autobuses foráneos (ADO, AU, Estrella Roja), entre otras intervenciones en la ciudad (Castellanos, 2022).

aunque continuó interpretando su entorno, creó obras que se salían de lo común, con creaciones llenas de experiencias oníricas y relatos de otros mundos.

Después del sismo de 1999, los habitantes de la ciudad experimentamos, literalmente, una sacudida. Éste afectó gravemente el patrimonio arquitectónico del estado y sobre todo del Centro Histórico.¹⁶ Todos salimos a observar nuestra ciudad, pero Fernando Castellanos logró enfocarse en los detalles y comenzó, más que en otras etapas de su vida, a registrar la historia de la ciudad y su memoria vivida en ella. Además de seguir en la búsqueda de formas y colores, nos narra con gran sensibilidad y una impresionante capacidad metáforas visuales de la ciudad: volúmenes, movimientos y hasta sonidos. Ha sido y es un gran observador de la cultura urbana y ha capturado instantáneas de los escenarios, las historias y los actores del presente y el pasado; es un auténtico cronista visual de la ciudad. Sin embargo, su obra es más que eso, más que una descripción pictórica de la vida cotidiana, de las tradiciones y costumbres, su obra tiene verdaderos componentes estéticos. Todo esto, sin dejar de pensar en las referencias literarias como las de Jorge Ibargüengoitia y de artistas como Diego Rivera, José Guadalupe Posada o Gabriel Vargas, hasta expresiones de las canciones de Chava Flores (Glockner, 2022).

Con destreza y un gran dominio del oficio, ha entablado un diálogo con el escenario, la trama y el drama a través de la pintura, construyendo una nueva historia de Puebla desde sus recuerdos. Infinidad de escenas con edificios coloniales, civiles y religiosos; los patios, las vecindades, las tiendas, los salones de baile, los cines, las esquinas, las calles, las cantinas, los cementerios, los balnearios, los parques y las plazas, el transporte público, todo ha sido creado y recreado en sus cuadros, siempre contando una historia, cuyos personajes se casan,

¹⁶ El 15 de junio de 1999, a las 15:41 horas, tuvo lugar un sismo de 7.0 grados en la escala de Richter. 138 edificios resultaron dañados, entre ellos, la Basílica Catedral, los templos de la Compañía de Jesús, San José, de San Agustín, los edificios Carolino, el Arronte, la Biblioteca Palafoxiana, entre otros (Cupreder, s.f.).

pasean en el zócalo, bailan, cantan, visitan a sus muertos, se hacinan en un autobús protegidos por un ángel guardián, venden tamales, van a la universidad, hacen la vida, todos, de todas las edades, llevan una biografía a cuestas.

La ciudad de Fernando Castellanos, aunque se extiende más allá del centro histórico, sus ojos siempre estuvieron sobre él, como un modelo artístico constituido, como un cuerpo cuyo rostro constituye su paisaje. Todos los elementos que lo estructuran le dan su carácter, su propia personalidad, su *genius loci*; es decir, el espíritu del territorio urbano que el artista retrató con sus cuadros, como crónicas que generan nuevos valores y significados de la ciudad. El maestro ha creado una narrativa propia de la urbe que es fundamental comprender para mirar a la ciudad de Puebla con otros “lentes”. La obra de Fernando Castellanos Centurión está escribiendo una nueva historia urbana que debe leerse a través de nuestros sentidos, nuestras emociones, ya que fortalece nuestra identidad, porque combina la historia personal y de la urbe de una forma original que permite construir nuevos itinerarios y apegos en el paisaje de la memoria.

La ciudad y Fernando Castellanos

Las obras del maestro sobre la ciudad nos envuelven en una serie de imágenes que nos transportan a un universo íntimo. Son historias de la ciudad que, desde sus recuerdos, nos permiten descubrir el paisaje de la memoria. Para este trabajo se ha generado un *corpus* de obras que se ha organizado de la siguiente manera: espacios privados, espacios de convivencia y personajes, con los cuales considero se tiene una pequeña muestra de lo que fue la ciudad de Fernando Castellanos. Cabe destacar que en su producción existe una cantidad enorme de obras con las que se podría construir una historia cultural de la ciudad de Puebla, pero ya que el espacio es limitado sólo se hará referencia a unas

cuantas obras, que creemos son significativas y con las cuales se hará un “retrato” de la vida en la urbe.

Ahora bien, en lo relativo a los “espacios privados”, presentamos cinco trabajos que nos hablan de una parte de la vida del maestro, de cuando era niño, la casa donde vivió, momentos con sus hermanos, su familia, sus vecinos, el ambiente del patio de la vecindad y la calle. Entonces, con sus relatos y sus obras como *Mi vecindad*, *Homenaje a mi padre*, *La familia viendo la tv*, *La azotea* y *El casamiento*, se va hilvanando la memoria del pintor con la ciudad. El primer cuadro cuenta la historia de cuando él era niño, los juegos en el patio de la vecindad donde vivió, de los vecinos y la vida en la casa, que hoy ya no existe. En la segunda obra, nos describe lo que pasaba afuera de la casa, en la calle, sobre todo recuerda a su padre que pintaba en la ventana para aprovechar la luz del sol, mientras los transeúntes se acercaban curiosos para verlo pintar, a su madre que lo llevaba al mercado a realizar la compra y a otros personajes y acontecimientos que sucedían en el entorno.

Por otro lado, en una tercera pintura, nos muestra con todo detalle lo que sucedía en un cuarto de vecindad, que puede ser cualquiera de la ciudad y que él la ubica en la década de los años 1960. Se trata de un trabajo en el que se representa a una familia numerosa de escasos recursos mirando la tv, situación que se convertía en todo un acontecimiento; además de la integración de todo un universo de objetos cotidianos encontrados en aquel cuarto de vecindad. Un cuadro más en el que plasma sus recuerdos de juventud, es en el que relata el mundo de la azotea, donde sucedían muchas cosas, un espacio de sociabilidad de señoras, niños y adolescentes haciendo “travesuras de chamacos” como dice el artista. La última obra de este bloque es un recuerdo de infancia, “el casamiento de la tía Cuca”, donde nos narra con humor la salidad del templo y todos posando para la foto, un instante en la historia de su familia del artista, pero que puede ser cualquiera de la ciudad.

Imagen 2. Mi vecindad, Fernando Castellanos Centurión, 2015



Acrílico sobre tela, 50 x 70 cm.

...aquí era donde jugábamos, nos divertíamos en el patio, esos patios de loza de piedra en donde existía una pila de piedra tapada de lámina de zink y la llave a donde todas las señoras llenaban sus cubetas de agua para las necesidades: el lavado de platos, de lavarse uno [...] la arquitectura [de la casa], los arcos en la parte de arriba, eran grandes porque tenían muchos de ellos [algunas casas] todavía tienen un segundo patio [...] inclusive hay casas que son muy grandes donde tienen hasta un tercer patio [...] con un callejón y un baño para toda la vecindad y en las noches era muy común usar las bacinicas, que eran muy famosas, eran muy populares...

Mi casa estaba ubicada en la 5 poniente 325, ahora ya es un estacionamiento, pero estuvo mucho tiempo cerrada y me acuerdo que pasaba yo en la juventud y espiaba y era una como casa de espantos llena de vegetación que había crecido en el patio [...] como esas casas que nadie las reclama y se quedan abandonadas ya después la tiraron [...] bueno en la parte de arriba vivía gente más acomodada, ahí vivían los familiares de un gobernador de esa época, un tal Carlos Betancurt [...] entonces llevábamos amistad con el niño de arriba, sobrino del gobernador [...] entonces, ahí pinto una reja que existía, que la recuerdo, a donde nos trepábamos en la reja y las tías que eran tres tías “solteronas”, bueno solteras [...] su papá era sastre y le cosía a todos los sacerdotes de Puebla, era un sastre especializado en sotanas y en capas y todo lo relacionado con la vestimenta de los sacerdotes, del clero y ellas vivían un poco más a la mitad del patio.

Imagen 3. Homenaje a mi padre, Fernando Castellanos Centurión, 2021



Acrílico sobre tela, 70 x 90 cm.

Nosotros vivíamos en el departamento que daba a la calle, teníamos una ventana que daba a la calle, donde pintaba mi padre con la luz de la ventana que entonces tenían así muchas macetas [...] y nosotros corriendo de aquí para allá y jugando, el aro era uno de los juguetes que uno se podía construir con un alambre y correr con el aro o con el triciclo [...] Ahí [en el cuadro] están las comadres, que no faltan las comadres chismosas, pinto a la joven que ya va a su trabajo o a la calle, mientras están chismoseando, hablando mal de ella las señoras [...] no faltaban los tendederos, no faltaban, en el piso también, la ropa para blanquearse, tenía que asolearse, entonces no las podía uno pisar, si las pisaban salían las señoras y se enojaban con uno [...] [Por otro lado] el plomero que llegaba de su trabajo a comer y así era el ambiente de mi vecindad [...] tarde posiblemente sí sí sí.

En este cuadro represento los recuerdos y los personajes que son de la 5 poniente entre la 3 y la 5 sur, se podría llamar el barrio de San Agustín. Este es un homenaje a mi padre y plasmo a él y personajes conocidos de esa calle, personajes populares y conocidos. En la parte izquierda la sastrería que estaba precisamente en la esquina, luego una tienda de abarrotes muy antigua del señor don Panchito [...] son recuerdos de la niñez, entonces este señor y su hija que caminaba muy chistoso que era la hija de don Panchito [...] después seguía un rotulista que en ese entonces tenían mucho trabajo los rotulistas y también pintaban [...] tenían su balcón hacia la calle y me acuerdo que se llamaba Nacho el señor y también hacía sus cuadritos pero se dedicaba básicamente a rotular [...] después estaba la sastrería, que era la “Sastrería Gómez Haro” lo recuerdo muy bien, Jorge Gómez Haro, muy buen sastre tenía clientela acomodada; él era actor, lo recuerdo, no era muy alto pero bien presentado, muchacho en ese entonces yo lo veía grande yo era niño [...] y me acuerdo porque le faltaba, ahora si como a Van Gogh, un pedazo de oreja, año con año que representaba Don Juan Tenorio, que era una puesta de teatro obligada [...] en los días de Todos Santos, Día de Muertos, no podía faltar la representación de este autor, Zorri-lla, y él [a Gómez Haro] lo pinto ahí vestido de Don Juan Tenorio, con su capa, su espada, su sombrero; que por cierto mi padre, me acuerdo, se emocionaba mucho porque nos llevaba a ver la obra.

Pinto también ahí a mi madre, una señora, canosa ella, y yo ahí del brazo de ella que iba a la plaza, que la plaza estaba en el centro, el Mercado La Victoria y siempre la acompañaba yo agarraba su canasta y me agarraba yo de ella y la acompañaba siempre a hacer las compras. También un personaje, que bueno es posterior, pero lo pongo ahí, una señora que era una viejita vestida de negro que caminaba totalmente agachada, jorobada, entonces era muy conocida por ese detalle que caminaba muy encorvada. No falta la muchacha guapa paseándose por ahí en la banqueta, donde [nosotros] patinábamos [de niños] y teníamos el carrito con ruedas de balero y salíamos a correr ahí sobre la banqueta.

Casi en el centro [del cuadro] destaca mucho la ventana donde vi-
víamos y la casa, el departamento, daba la ventana a la calle y mi padre
se ponía a pintar ahí en la ventana; entonces se reunía la gente a ver-
lo pintar, entonces llamaba mucho la atención al que lo veía pintar y él
escogía ese lugar por la luz que le entraba al cuarto y gente que pasa-
ba se quedaba un rato viéndolo. Entonces es un homenaje y lo que yo
recuerdo de él [...] después recuerdo una carbonería [...] donde había
mucho carbón de bola, que era el que lo fabricaban con aserrín y era
el que duraba más su calor. Yo era un joven y siempre que íbamos a la
tienda de la esquina siempre nos hacía una maldad el carbonero que
represento ahí también. Bueno hay otros personajes populares, un tal
Pepe, un señor que a lo mejor tenía 30 años, vestido de negro que no
supe a donde vivía, pero también tenía un poco de “retraso” y era muy
conocido [...] porque cuando llegaba la feria de San Agustín él andaba
avisándole a la gente que pasaba “ya llegó, ya está la feria de San Agus-
tín”. Yo lo recuerdo como un ángel porque era muy simpático y a todo
mundo le hablaba...

Bueno, faltan algunos [personajes y casas] pero ahí junto todas las
puertas, pero es toda una calle la que represento [...] en la esquina hay
una vecindad muy grande que ahora ya son oficinas pero era una ve-
cindad con tres patios, muy grande salía mucha gente, me acuerdo que
salían trabajadores, ahí fabricaban como remos para los panaderos, las
palas [...] ahí vivió Agustín Arrieta por eso lo pinto ahí, ahí está Agus-
tín Arrieta y enfrente vivía un fotógrafo que tenía su estudio, de esos
fotógrafos antiguos famoso, tres o cuatro, Josafat y éste tenía un apelli-
do italiano era Diacini; en el frente tenía también unos balcones, unas
ventanas que daban a la calle y era muy conocido porque ponía un Na-
cimiento [o pesebre] muy grande y abrían las ventanas para que la
gente lo viera, lo pinto ahí, era un señor muy alto.

Imagen 4. *La familia y la televisión*, Fernando Castellanos Centurión, 2011



Acuarela sobre papel, 47 x 66 cm.

La televisión llegó a México, qué será, en los años 60 más o menos, pero no todos tenían televisión, entonces en los años posteriores si la familia podía adquirir una era en abonos, la televisión que eran en blanco y negro entonces y requería de una antena para que se viera bien, muchas veces yo me tenía que subir a mover las antenas. Entonces ahí pinto una familia de clase humilde reunida alrededor de la televisión, quizá un cuarto o un departamento de vecindad, que muchas veces si algún vecino ya tenía una televisión ponía unas sillitas y cobraba para ver la televisión, los niños llegaban todas las tardes y muchas veces las luchas, el box lo transmitían en televisión y veía uno los, este, los combates y las peleas del “Ratón Macías” que era de los boxeadores de esa época [...] pero en este caso, es una familia muy grande reunida, en donde están el hijo con la novia, ya que los tuvieron que casar y están en un tapanco [...] ahí acostaditos; la mamá cargando a un nieto y los niños chiquitos, está la abuelita y arriba de la televisión esa serie de fotografías de los padres, la fotografía de los

quince años de la hija, el cuadrito religioso de la virgen de Guadalupe, no podría faltar el calendario antiguo, que era el calendario que cada año era regalo de muchas tiendas abarrotes y tiendas [...] el ropero que era un mueble muy grande, ahora ya son closets, pero en ese

Imagen 5. *La azotea*, Fernando Castellanos Centurión, 2012



Acuarela sobre papel, 74 x 55 cm.

entonces eran roperos que tenían su luna, su espejo y sus cajones pero aquí medio destartado el ropero, los juguetes de los niños [...] todos esos detalles, la mamila, no falta el gato arañando, el perro y el gato arañando el sillón verdad, y éste es el suegro, el hijo, la hija con el novio, la abuelita, lo nietos y los niños con una serie de detalles, la sala, comedor, todo en un solo cuarto.

La azotea era un lugar maravilloso, era un lugar en donde podía uno subir a volar los papalotes, treparse en las bardas, porque en esa época de la niñez no tenía uno temor, era uno muy aventado para treparse en las bardas, inclusive para ir a fumar, verdad, de chamaco a lo mejor le robaba unos cigarros al papá y subía uno a escondidas a fumar y era muy común. Subían las señoras en esas vecindades, este pues eran de dos pisos, muchas veces de tres pisos y subían las señoras con sus cubetas a tender su ropa. Entonces, pinto el ambiente de una azotea con los tinacos de zink, tubos que eran para respiración de los baños, de los calentadores exactamente. Bueno, no he comentado de la perspectiva que aplico, la perspectiva es curvilínea para la composición del cuadro.

Hay una anécdota que la pinté ahí, de los niños acostados espiando a una vecina que se estaba cambiando de ropa, entonces hay anécdotas que recuerdo de chamaco que salíamos a la tienda a comprar los dulces y en una ocasión un militar nos paró y nos asustamos mucho, porque éramos chamacos y nos dijo que nosotros éramos los que íbamos a espiar a su esposa, pero era imposible porque el vivía en la esquina y tenía uno que brincar cuatro o cinco casas, azoteas, brincar bardas que estaban divididas; pero ahí pinto el ambiente de los jóvenes de las “travesuras de chamacos”, todo el ambiente de una azotea; parte social donde las señoras platicaban y los niños jugando.

Imagen 6. *El casamiento*, Fernando Castellanos Centurión, 2016



Acrílico sobre tela, 50 x 70 cm.

En este cuadro represento un casamiento, actualmente ya no es tan común después de que salen de la iglesia les lanzan arroz, creo que ya no, pero era una costumbre que se repetía mucho en los casamientos, llevar las bolsitas de arroz y había personas que llevaban bolsitas para repartir a la gente a la salida de los casamientos a los novios [...] inspirado en una fotografía antigua de mi niñez donde una prima, Cuca, se casa con uno apodado “El Sobrino”, ésta es otra historia; entonces represento ahí algunos personajes, como a mi hermano que está ahí abajo con sus guantes blancos, eran los pajes, mi hermano mayor Felipe está ahí, mi mamá nos vistió con trajecito blanco y guantes y al lado derecho está también una prima [...] algunos personajes los copié de una fotografía antigua pero otros ya son una creatividad mía.

Pinto a la novia con detalles de humor, la novia gordita, embarazada, el papá con un rostro, que aunque son rostros pequeños y el cuadro no es muy grande, pero sí observamos los detalles en las expresiones de cada una de las personas sentadas ahí, el padre verdad, el papá de la novia pues enojado y la mamá también del lado derecho, del lado

izquierdo la mamá del novio, el novio delgadito él, más chaparrito que la novia y muy parecido a su papá que también está ahí junto a la mamá y todos los personajes; las damas, que era muy común invitar a las amigas a vestirse de largo y llevar las flores [...] las damas chismoseando una con otra y otros detalles de los familiares [...] el fotógrafo que no falta, ese fotógrafo antiguo, bueno ahora todos ya llevan su camarita pero en ese entonces cargaban con esa caja, una cámara antigua para captar todos los personajes que están posando ahí para la fotografía del recuerdo; el padrecito, el monaguillo también no falta, los parientes ricos, familiares todos con vestidos muy elegantes, la ancianita que quizás sea también la abuelita de los novios y es todo el ambiente de un casamiento tradicional.

En lo que corresponde a “espacios de convivencia” se presentan cinco magníficas obras de lugares y costumbres que han desaparecido o están a punto de la extinción. Pinturas que nos cuentan breves crónicas de los rincones de la ciudad, a través de las vivencias del maestro, que influenciaron su vida y su trabajo como el *Cine Reforma*, *La Cantina*, *La Pulquería*, el *Salón de Baile* y el balneario *Agua Azul*. En el primer trabajo nos hablan de su experiencia en el cine, sobre todo en la época de su juventud, sobre las películas y los estilos de las salas. Las dos siguientes obras forman parte fundamental de la cultura popular, ya que un buen número de habitantes de la ciudad acudía a estos lugares para pasar un rato agradable con los amigos, beber un tequila, una cerveza o un vaso de pulque. En estos trabajos nos muestra a detalle el ambiente festivo, los personajes, las alegorías, los juegos, los decorados y hasta la música.

El baile y el jolgorio no podían faltar, por ello aquí se incluyen dos trabajos más, que se refieren a espacios imprescindibles para la comunidad, donde un sector de la sociedad poblana asistía para mover el cuerpo al son del swing, del rock and roll y sobre todo del danzón. En unos de los cuadros representa un salón repleto de gente, donde todos bailan y los músicos vuelan y tocan sus instrumentos como en una catarsis sonora. En el último cuadro de esta serie, el artista nos habla de un lugar con un ambiente familiar donde se hacían tardeadas con

música en vivo y baile, por supuesto, y al mismo tiempo las familias se divertían en las albercas con agua sulfurosa. Un lugar emblemático de la ciudad que, aunque se encontraba fuera de lo que hoy se considera Centro Histórico, representa un espacio de esparcimiento con personajes y anécdotas jocosas que el pintor vivió en su juventud.

Imagen 7. *Cine Reforma*, Fernando Castellanos Centurión, 2017



Acuarela sobre papel, 68 x 47 cm.

Siguen los años, qué será [...] en la juventud comenzamos a asistir, bueno desde niños también nos llevaban a los cines. En Puebla había cinco o seis cines cuando yo era joven estaba el Cine Variedades, el edificio todavía existe que es un negocio de telas, el Cine Coliseo sobre la 2 [Poniente], estaba el Cine Guerrero, en el Portal, un cine pequeño muy bonito; el Cine México ya era más moderno; el Cine Puebla ya fue posterior. Pero de esa época el Cine Reforma y el Cine Coliseo eran los mejores cines, recuerdo el Cine Reforma. También había un cine que se llamaba Constantino en la 6 Poniente, era el cine baratito, el más feito, el que dije [Cine Reforma] tenía un aparato de cine muy bueno y los sábados íbamos; en ese cine Constantino era un cine más popular es de esa época el Cine Colonial, se me olvidaba, era muy bonito porque la fachada y el interior eran como una calle o es como una calle; tiene casas con balcones a los lados y tenía nubes en el techo del cine y pasaban las nubes, era un cine muy bonito, que ya después se degeneró porque el cine sigue funcionando pero ya con películas xxx; las nubes era una tela alumbrada por la parte de atrás y pasaban entonces como una especie de rodillo, porque no era un cine muy grande.

El Cine Reforma, qué será, de los años treinta yo creo, la construcción *Art Noveu*; en ese entonces el más caro y el más bonito, tenía sus asientos acojinados y esos cines tenían la luneta que en ese entonces creo que valía 6 u 8 pesos, menos en balcones [...] estaba dividido el cine en primera clase, la luneta, segunda clase, balcones, eran unos balcones muy pequeños, muy chicos y nada más estaban divididos por una reja y muchas veces se apagaba la luz y la gente se saltaba a luneta, porque había una luneta elevada y el más barato era la galería, a mí me daban un peso domingo con domingo e iba a ver los estrenos de Hollywood, a los artistas Gregory Peck y esos artistas de la época [...] domingo con domingo había estrenos; entonces era muy aficionado me gastaba yo mi peso para verlos pero desde la galería, iba yo sólo, antes de eso pues sí nos llevaban mi papá y mi mamá.

En el cine Coliseo pasaba cada año una película de Cantinflas y eran colas, colas y colas enormes para ver la película de Cantinflas, pero principalmente en el Cine Reforma eran películas que venían de Estados

Unidos, el *lobby* y la dulcería era muy bonita, me acuerdo que ya después no podía uno ir al Cine Reforma, en la juventud, era difícil por el precio. Entonces, tenía una cosa el Cine Reforma: que a la hora de la salida, para que la gente saliera tranquila, más despacio, tocaban el Bolero de Ravel, era muy bonito porque no era muy conocido entonces salía uno casi marchando con el Bolero.

El cine Coliseo tenía un telón como de terciopelo y el Cine Reforma entonces era el más elegante, seguía el Coliseo que tenía unos vitrales alrededor de la pantalla y cuando iba a comenzar la película cambiaban de color los vitrales. El Cine Variedades era el más grande, el más popular y venían compañías de espectáculos como el de Paco Miller, un ventrílocuo que tenía un muñeco muy grosero y le gritaban cosas, bueno en ese entonces no era tan grosero como ahora, de doble sentido, era el muñeco Don Roque, eso en el cine Variedades [...] llegaba con una compañía de cantantes, de maromeros, de cómicos y todo...

Imagen 8. *La Pulquería*, Fernando Castellanos Centurión, 2010



Acuarela sobre papel, 50 x 70 cm.

Recuerdo las pulquerías y me acuerdo que de niño las tías solteras, la tía Concepción, otra tía Andrea y tía Puchina [...] eran unas tías muy cariñosas con nosotros [...] bueno pues, acostumbraban, como muchas familias en esa época de clase media, en la comida, tomar un vaso de pulque, porque según le caía muy bien al estómago y para la digestión, entonces todos los días acompañaba a la tía Concha, que iba con su jarra a comprar un litro de pulque, que les alcanzaba para los tres días; entonces, yo me quedaba afuera y veía el ambiente. Los primeros recuerdos que tengo de las pulquerías de esa época, es que estaban muy adornadas con papel de china, el piso lo llenaban de aserrín y las adornaban con recortes de papel de colores, también entonces me acuerdo que ahí escogía y recogía de esos papelitos de colores y ya regresábamos con el pulque para las tías, que acostumbraban deleitarse con el pulque a la hora de la comida.

Después, este, investigando y conociendo algunas de esa época, estaban los envases que eran de vidrio corriente, de vidrio verde que ahora ya son objetos antiguos; entonces existían varios nombres para esos envases, por ejemplo “el tornillo” que eran como unos tarros con forma de espiral, existía “el camión” que era un vaso pesado y liso, “el chivo” que tenía una cabecita de chivo, “la cacariza” que era toda adornada con bolitas o chipotitos, “la dama” era también una carita realzada de un rostro de mujer y “la jícara” que era la más común o más corriente, se puede decir.

Siempre pintan al pulquero gordo, no se por qué, a lo mejor porque les gustaba beber mucho el pulque [...] entonces en el cuadro él está sirviendo. Uno de los juegos con el que se entretenían en la pulquería era la “rayuela” o le llamaban también la “bailarina”, a una tablita le ponían un resorte de alambre y entonces, en la tabla, marcaban una circunferencia, era un juego muy común, y ahí están los personajes, uno de ellos con monedas atinándole y el que se acercaba más al centro pues era el que ganaba.

[...] los personajes son el licenciado y el oficinista, que convivían con gente popular verdad, están ahí el cargador, el cargador con su mecapal, sus guaraches muy gruesos y su sombrero todo maltratado; los músicos, unos músicos ya grandes que entraban a alegrar el ambiente.

[...] el “Rentoy”, otro juego de baraja que se jugaban mucho en las pulquerías. Entonces también daban un boletito, creo que por cada litro o

los litros que tomaban y esos boletitos los podían cambiar por loza [...] entonces pongo ahí unos platos colgados y también había unos adornos de unas cabecitas de cera de toros con las banderillas cruzadas en una tablita, eso también lo daban como regalo [...] también entraban las damas, el ambiente era más completo porque podían bailar con las damas ya después pusieron un letrero y ya las damas, en un apartado, podían tomar su pulque. El letrero para las pulquerías era “se prohíbe la entrada a mujeres y a uniformados” [...] también, como el pulque provocaba muchos gases, entonces se usaba el bicarbonato para poder seguir, para no empanzonarse y seguir tomando.

Estaba el mingitorio con un letrero ahí medio chistoso, el nombre de la pulquería, que había nombres muy simpáticos en la pulquerías de Puebla como Sales a gatas, Échate la otra, Las Baenas de gaona (*sic*), Gato negro y muchas muchas otras, había muchas pulquerías [...] las damas que pasaban se tapaban la nariz para no oler el olor que salía de la pulquerías, de los antojitos que eran muy comunes afuera; la señora que freía tripas o las gorditas o las chalupas que también se comían, y el platito de sal con chilitos y el bicarbonato, claro.

Imagen 9. *La Cantina*, Fernando Castellanos Centurión, 2010



Acuarela sobre papel, 55 x 75 cm.

En esta obra, que está realizada con la técnica de acuarela, plasmo ahí todo el ambiente de una cantina. Cantinas que han pasado a la historia, cantinas famosas que no recuerdo exactamente, pero estaba La Estrella, todavía existe La Ópera, Mi oficina y tantas otras cantinas que existían en Puebla y ahí presento todo el ambiente de una cantina [...] las botellas formadas en la parte de atrás, las mesas que eran de alambre, los respaldos [de las sillas] de alambre y las patas de las mesas. En las sillas los personajes que asistían o que concurrían, unos eran clientes ya muy formales de las cantinas, no faltaba el trío o el dueto o el trovador que entraba a ofrecer sus canciones para cada uno de los clientes, la mesera que tenía que ser muy atractiva, medio sexi para atraer también a la clientela.

[...] están conviviendo ahí el licenciado, los obreros, la pareja y entre ellos, un poco surrealista, ahí está asomándose Baco el dios del vino y no faltan los meseros, el borracho que está ya dormido en la barra; esas discusiones que comienzan “tu eres mi hermano yo soy tu padre”

Imagen 10. *Salón de Baile*, Fernando Castellanos Centurión, 2010



Acuarela sobre papel, 56 x 75 cm.

y ya mero se besan, que les entra ahí el cariño entre los compañeros y los compadres y luego acaban en pleitos, [un mesero] está limpiando, otros dos sirviendo las copas [...] ahí pero no faltan el niño que entra a vender su mercancía, los chiclets, también los pinto ahí con sus playeras oscuras, largas, algunos en esa época descalzos porque en esas épocas de los 60 o 50, todavía había gente descalza. Entonces está todo el ambiente de cantina y no faltan los perros que se cuelan por todos lados, el calendario también, hay una televisión, el espejo, no faltan los espejos y el mingitorio.

En este cuadro [Salón de Baile] donde represento el baile, tuve que consultar detalles porque algunos otros detalles no los recuerdo, [sobre] los diferentes pasos, las diferentes parejas que están en movimiento, que están bailando. Tiene una cosa muy peculiar este cuadro, es un poco surrealista porque la música hace volar a los músicos que están en la parte de atrás, está tomado con una línea al horizonte alta [...] donde podemos observar un poco hacia abajo todo el ambiente del baile y están todos los músicos con los instrumentos, pero yo creo que la imaginación vuela con la música y estarán tocando algún danzón seguramente. Entonces, uno encuentra parejas muy acarameladas, muy abrazadas, ve uno parejas que están echándole el estilo separándose.

Los personajes vestidos son diferentes con chamarras, con sacos, con trajes o con camisas nada más, todo el ambiente del baile popular posiblemente. El detalle antiguo, era uno muy caballeroso para ir a sacar a las muchachas, muchas veces sacabas a una y se negaba; la que te negaba el baile como que se ponían de acuerdo con las otras, como la primera te negaba el baile ya las otras también y entonces uno estaba ahí, enojado o triste, no sé, así era la cosa de inclinarse y extender la mano y decir “me permite” o “me permite esta pieza” y ya la dama se paraba a bailar.

[...] están unos novios viendo bailar a otros, los perros que no faltan, en las sillas las damas también aconsejándose, a lo mejor diciendo “este señor que viene a sacar a la compañera es casado” o cosas así. Otro detalle, [atrás] de las sillas están los cartones de cerveza y todo el ambiente; han de ser como 30 parejas bailando en este cuadro [...] se ve el

ambiente, la alegría de algunas que están separadas moviendo los brazos y bailando [...] En ese entonces los salones que había en los 70 eran La Paz, que tenía una terraza, eran muy populares los bailes en La Paz en el de Agua Azul. Las tardeadas de Agua Azul eran muy famosas [...] estaba el Club de Leones que ya era un poco más moderno y en ése había bailes también, era muy famoso también otro llamado Los Pinos, pero era cosa de ir hasta la [colonia] la Libertad, pero era muy popular. En ese entonces, el chiste era que tenía que ir uno con zapatos porque se podían quemar con las colillas [de los cigarros].

Agua Azul... Puebla tiene la característica de tener un agua especial, un agua azufrosa, que venía desde unos manantiales allá por el rumbo de Cuatro Caminos y bajaba cruzando la ciudad ese río subterráneo de aguas azufrosas. Cuatro Caminos está sobre la avenida Hermanos Serdán, ahora ya es colonia, pero había unas cuevas en donde iba la gente porque ahí nacía el agua de azufre y también había un balneario, el balneario era creo también Cuatro Caminos y pasaba ese río subterráneo por el Paseo Bravo, por la avenida La Paz y había otro balneario, el balneario La Paz, también muy famoso, había unos baños, los baños San Idelfonso, creo eran, no estoy seguro, pero ahí en los baños también había agua azufrosa. En La Paz sobre la avenida Juárez también había una alberca de agua azufrosa, existe ahí aún un trampolín muy alto que se quedó ahí, ahora es un estacionamiento, con un famoso salvavidas. Cuándo íbamos en los años 60 y 70 [el salvavidas] era un muchacho sordomudo que decíamos que se parecía a Tarzán.

[...] entonces ese río subterráneo pasaba por el Paseo Bravo y había una fuente de agua de azufre, enfrente de donde estaba la estación de bomberos, y pasaba uno y había un botecito con un palo donde estaba brotando [el agua] en medio de la fuente y la gente tomaba de ese bote, se estiraba para agarrar del centro y beber porque según tiene fama de tener propiedades curativas esa agua y llegaba hasta el balneario famoso de Agua Azul junto al río Atoyac. Había un pozo hondo de cinco metros donde brotaba el agua de azufre que llenaba las albercas y pasaba de las albercas a una especie de lago donde se hacían recorridos en lanchas [...] y bueno ahí pinto el ambiente de Agua Azul, en esos años también eran muy famosas las tardeadas con músicos poblanos y de vez en

cuando llegaban músicos de [la Ciudad de] México, eran famosísimas. En la parte de arriba, en la terraza, había música en vivo, eran famosísimas las tardeadas de Agua Azul.

Imagen 11. *Agua Azul*, Fernando Castellanos Centurión, 2022



Acrílico sobre tela, 70 x 50 cm.

[...] entonces eran muy famosas las tardeadas, pero desde muy temprano llegaba gente a nadar y a bañarse ahí, a divertirse en la Semana Santa tenían que poner, no sé si ahora también, carpas y sí, llegaba gente de muchas partes de la República a nadar, a bañarse con las aguas azufrosas. Sonaban los danzones, principalmente, danzones y en ese entonces ya comenzaban el swing, el bugui bugui, pero lo que no faltaban eran los danzones.

Creo que había mesas con refrescos y algún alimento, pero alcohol no. Los sábados la alberca principal que es muy grande tenía un tobogán [...] no había materiales modernos, era un tobogán de cemento [...] era enorme porque Agua Azul está en un nivel más bajo y hacia arriba hay un cerro, entonces desde ahí partía ese tobogán muy muy alto y sólo la gente muy valiente se animaba y se lanzaban y le echaban agua para que la tabla para deslizarse [...] muy peligroso, hasta hubo una persona que falleció porque es muy alto creo que todavía existe no lo sé.

Todo el ambiente está ahí, con detalles humorísticos verdad, el novio ayudando a nadar a la pareja, el que se está ahogando, de todos los cuerpos, personas muy delgadas, gorditos; detalles, la familia que va llegando, el que sale de la escalera ya para entrar a un vestidor y poder salir a nadar [...] Los dueños de Agua Azul era una familia muy tradicional de aquí de Puebla, los Díaz Barriga, que antes de llegar al panteón [Municipal], tenían la hacienda, donde ahora están construyendo unos edificios muy grandes [en la 11 sur y 33 poniente].

La última serie de pinturas seleccionadas para este capítulo es “Personajes”. Como ya se ha hecho referencia, la obra de Castellanos es vasta y en ella ha retratado a un sinnúmero de personajes que forman parte de los paisajes recreados por el artista como *El Fotógrafo*, *El Merolico* o *La Tamalera*, con tres historias que quedan inmortalizadas en estos trabajos. Por ejemplo, en el primer cuadro se refiere a uno de los oficios que ha desaparecido en la ciudad, el cual se podía encontrar en algunos parques de la ciudad, como en el Paseo Bravo o el Zócalo, y que los domingos era muy solicitado por las familias que buscaban ser capturadas por la cámara; pero también por estudiantes y trabajadores que requerían su retrato tamaño infantil, ovalo o credencial para

algún documento oficial. Por otro lado, el pintor recuerda a un personaje muy original que se instalaba en el Parque de San Luis,¹⁷ para ofrecer con gran capacidad verbal un producto que curaba todos los males, que cualquier individuo debía tener: el fosfovitacal. Por último, nos muestra a una vendedora de tamales, en una mañana fría, rodeada de sus clientes, estudiantes y trabajadores, que piden su tamal de mole, de rajas, de dulce o su torta de tamal con atole. Ésta es una escena que aún podemos ver de manera recurrente y casi en cualquier lugar, con un alimento que forma parte de nuestra dieta cotidiana. Finalmente, como en casi todas sus obras sobre la vida en las calles de la ciudad no pueden faltar los perros.

Imagen 12. *El Fotógrafo*, Fernando Castellanos Centurión, 2017



Acrílico sobre tela, 50 x 70 cm.

¹⁷ El Parque de San Luis se localiza en la esquina de la 10 Poniente y Calle 5 de Mayo, centro, ciudad de Puebla.

Este cuadro representa el Paseo Bravo donde había cuatro o cinco fotógrafos instalados ahí y quizá en otros parques, pero principalmente en el Paseo Bravo [...] donde el pueblo en general iba a tomarse la foto. Había un payaso muy famoso por cierto se apellidaba Arenas, que domingo con domingo reunía a mucha gente en los años 60 [...] Las cámaras eran cuadradas y entre otras cosas cargaban varios instrumentos para revelar en ese momento las fotografías, en la parte de abajo o sobre una silla tenían los muestrarios en un marco con vidrio de los tamaños [de las fotos]. El ovalito era muy común y si se requería una foto con urgencia se iba uno directamente desde la escuela [...] entonces también [el fotógrafo] tenía otros artefactos, por ejemplo, las vistas que eran pintadas al temple y que las colocaban al fondo [como escenarios] para que se tomaran las fotografías; también el caballito y los telones de fondo que eran temas de la virgen de Guadalupe, el paisaje de los volcanes, principalmente. El caballito era construido no sé si por ellos [...] de madera y cartón, pintados y tenían una plataforma con ruedas, cuando acababan su trabajo los fotógrafos y tenían que acarrear la cámara llevaban el caballito rodando.

Entonces la gente llegaba a retratarse y tenían ropa para que se vistieran, un sombrero de charro, una falda de china poblana y se trataba de subirse al caballito [...] ahí pinto a las chaluperas, todavía existen, pero en esa época eran muy famosas [...] como en el jardín de San Francisco, que creo comenzaron ahí hace muchos años [...] la gente deleitándose, los niños jugando, el perro, no faltan los perros, en esa época había muchos perros en la ciudad; la familia esperando a la hija que la estaban fotografiando. El fotógrafo se tapaba con una tela la cabeza para afocar la lente y captar a la persona [...] no falta en mis cuadros ese personaje triste, la gente humilde, los niños, los boleros o papeleros que ayudaban al padre, a la familia a llevar un poco de dinero a sus casas [...] recuerdo mucho al bolero, las parejas, los jóvenes, las personas mayores.

Imagen 13. *El Merolico*, Fernando Castellanos Centurión, 2018



Acrílico sobre tela, 50 x 70 cm.

En la juventud caminaba uno o iba uno a comprar algo y pasaba por el parque de San Luis, que era un espacio donde regularmente se ponían los vendedores y los merolicos. El merolico era un personaje que vestía vistosamente para llamar la atención, en la época de los pachucos con unos sacos muy llamativos y muy grandes y unos zapatos de dos colores, como en los 50; entonces [...] él llevaba un tónico muy famoso que vendían en esa época, el fosfovitacal, que según él tenía fósforo, vitaminas y calcio, que era bueno para muchas cosas y para entretener al público tenía una bolsa y leía un verso que no lo recuerdo bien pero decía que iba a mostrar a un animal [...] y le llamaban “animal del

demonio”, no me acuerdo del verso, pero según era una especie de víbora que nunca la mostraba, pero la iba a mostrar [...] al final hacía publicidad de sus tónicos maravillosos y entretenía a la gente, lo rodeaban y tenía dichos muy simpáticos [...] decía “si usted señor amanece con su boca olor a centavito es que padece usted de los riñones el ‘fosfovitacal’ lo va a curar” y “si amanece usted y va al baño y parece que le cortan con una navajita de rasurar es un mal que para ello está el ‘fosfovitacal’” [...] tenían la lengua muy ágil para entretener e intercalar chistes y ofrecer su producto [...] decía “no le va a valer diez pesos, ni cinco pesos, le va a valer la irrisoria cantidad de tres pesos”.

Imagen 14. *La Tاملera*, Fernando Castellanos Centurión, 2012



Acuarela sobre papel, 68 x 48 cm.

Otro personaje que no puede faltar [...] fuera de los sanatorios sobre todo, la tamalera que vende el tamal con torta, la guajolota [...] pinto ahí una mañana un tanto fría, a los clientes pidiendo, a la tamalera parada, a la estudiante que está con su mochila, al oficinista que también está ahí que a lo mejor no alcanzó a desayunar en su casa y pasan a comer un tamal, muchas veces pues ahí también venden el atole [...] el señor que está atrás se ve muy apurado señalando el sabor que quiere y la señora en ese bote con vapor caliente que los tiene que sacar con la punta de los dedos para evitar quemarse y su bote tamalero sobre unos huacales y a un lado una caja de cartón para la basura, las hojas de tamal, las hojas del maíz [...] el bote tamalero está sobre su anafre, el carbón y bueno los perros no faltan comiéndose las sobras y los pedazos de tamal tirados, que ya no le atinaron al cajón.

Conclusión

La Ciudad de Puebla, en particular su Centro Histórico, además de ser territorio urbano es memoria, es como un documento histórico. Es decir, la obra de Fernando Castellanos Centurión como un hecho cultural más allá de su percepción meramente vivencial. El paisaje de la memoria del artista reside en una configuración subjetiva que se completa con la mirada que lo encuadra y le da una dimensión espacial, una perspectiva, además de otorgarle valores estéticos. Por tanto, si sumamos el pasado con la memoria y la identidad con la imagen, nos da como resultado un paisaje cultural, una fórmula que de alguna manera es como un “palimpsesto” cuyas capas históricas y culturales se superponen unas sobre otras y son transformadas en metáforas visuales y en metáforas vivenciales.

De acuerdo con Pierre Norà (1997), la Ciudad de Fernando Castellanos es una unidad significativa, es un lugar de memoria de orden tanto material como simbólico, que con el tiempo va conformando un mecanismo de significación del espacio y construcción de identidad colectiva. Desde este punto de vista, entonces no es la belleza que ostenta su obra pictórica, sino es el hecho de que sus obras constituyen

el más genuino recuerdo de sus orígenes, el vivo testigo de su memoria y de su historia; así como de las tradiciones y la cultura de la comunidad que se ve reflejada en su trabajo artístico. Entonces, es necesario decir, que la historia como sostén de la memoria se convierte en una herramienta para la construcción de un paisaje. Es decir, la memoria organiza el territorio y las narrativas del pasado.

La obra de Fernando Castellanos Centurión constituye una herencia cultural en la que se construye la memoria colectiva a través de los lugares, los personajes y sus historias. Ha creado todo un universo con sus recuerdos en la ciudad, trasportándonos a un pasado que hoy se ve borroso con el crecimiento demográfico y urbano; donde la ciudad de Fernando Castellanos se ha quedado fuera del horizonte de los habitantes, por la creación de nuevas centralidades comerciales que, como imanes, atraen a una sociedad de consumo. Por lo anterior, es imprescindible aprehender la historia de la ciudad, ya que con ella podremos no sólo conocer nuestro pasado, sino comprender nuestro presente a través del arte de uno de los artistas vivos más importantes que ha dejado un estilo, una escuela y una manera de vernos a nosotros mismos, nos ha dejado un paisaje de la memoria.

Referencias

- CASTELLANOS C., Fernando (2022). *Descripción de la obra*. Entrevista en persona por Mariano Castellanos Arenas. México.
- CASTRO, Efraín (1982). "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la región Puebla, Tlaxcala y Veracruz". *Historia del arte mexicano*, Tomo VI. México: Salvat / Secretaría de Educación Pública (SEP) / Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) (p. 52).
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES (s.f.). *Manuel Centurión*. Consultado en: <https://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/puebla/personalidades/centurion.htm>.
- CORAZÓN DE PUEBLA.COM.MX (s.f.). *Barrio del Artista*. Consultado en: <<https://www.corazondepuebla.com.mx/descubre/barrio-del-artista/>>.
- CUPREDER (Centro Universitario para la Prevención de Desastres Regionales) (s.f.). *Recordando el Sismo de Tehuacán del 15 de junio de 1999*. Consultado en: <<https://cupreder.buap.mx/desastres/?q=sismo-de-tehuacan-1999>>.

- EL SOL DE PUEBLA (2021). *Cementos Atoyac, de fábrica a archivo histórico de Puebla / Los tiempos idos*. Consultado en: <<https://www.elsoldepuebla.com.mx/cultura/cementos-atoyac-de-fabrica-a-archivo-historico-de-puebla-los-tiempos-idos-6834322.html>>.
- ESTRADA, Rosalina (1997). *Del telar a la cadena de montaje. La condición obrera en Puebla 1940-1976*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).
- FRAILE, Isabel (2014). "Pintores mexicanos en España: reconstruyendo la vida y la obra de Mariano Centurión". *Quiroga Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 6: 24-34.
- GLOCKNER, Julio (2022). *Fernando Castellanos Centurión. La Jornada de Oriente*. Puebla, 17 de enero de 2022. Consultado en: <<https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/fernando-castellanos-centurion/>>.
- HARING, Clarence Henry (1947). *El imperio español en América*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) / Alianza Editorial Mexicana.
- MEYER, Lorenzo (1994). "La encrucijada". En El Colegio de México, *Historia general de México Tomo 2*. México: Colegio de México, pp. 1273-1355.
- MONTERO, Carlos (2002). *La renovación Urbana. Puebla y Guadalajara: un estudio comparativo*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).
- MONTERO, Carlos (2013). *La arquitectura del saber. Los colegios de Puebla 1531-1917*. México: Ediciones de Educación y Cultura (EyC) / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).
- MORALES, Velia (2001). "La Casa de las Bóvedas, esplendor del siglo XVII". *Tiempo Universitario* 4(15). Consultado en: <<https://archivohistorico.buap.mx/sites/default/files/Tiempo%20Universitario/2001/15/index.html>>.
- MORSE, Richard M. (1973). "La dicotomía preindustrial-industrial". En Richard M. Morse, *Las ciudades latinoamericanas*. México: SepSetentas / Secretaría de Educación Pública (SEP).
- NORÀ, Pierre (1997). *Lieux de memorie (1984-1992)*. París: Gallimard.
- OSORIO, Fernando (2005). "Juan C. Méndez Ávalos, fotógrafo de las calles de Puebla". *Boletín del Archivo General de la Nación* 6(9): 165-169. Consultado en: <<https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/806/776>>.
- PULSO. DIARIO DE SAN LUIS (2018). *El Cancionero Picot, identidad mexicana en papel*. Consultado en: <<https://pulsoslp.com.mx/cultura/el-cancionero-picot-identidad-mexicana-en-papel/846963>>.
- REPOSITORIO INSTITUCIONAL BUAP (1820). *Estado que Guarda la Real Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la Buena Educación de la Juventud de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la América Septentrional*. Puebla: Oficina del Oratorio de S.

FelipeNéri. Consultado en: <<https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/6915>>.

SJOBER, Gideon (1988) *The Preindustrial City: Past and Present*. Estados Unidos: Free Press.

TURISMO PUEBLA.ES (s.f.). *Ex Convento de Santa Rosa*. Consultado en: <<https://www.turismopuebla.es/ex-convento-de-santa-rosa>>.

URIARTE TALAVERA (s.f.). *Testimonio Vivo de la Artesanía Mexicana*. Consultado en: <<https://www.uriartetalavera.com.mx/acerca.php>>.

El arte urbano generador de identidades en el paisaje patrimonial, Ciudad de México

Anali Medrano Zetina
Diana Karina Meneses Ocaña
Blanca Margarita Gallegos Navarrete

Introducción

Definir al ser humano y sus necesidades es complejo, pues de su existencia biológica emerge el ser racional que toma conciencia de las cosas y su dimensión propiamente humana y espiritual. Pero más allá de esta combinación (como ser biológico y racional), es un ente hipercomplejo que, a través de su percepción sensible, adquiere la información de su entorno y la organiza, dotándola de significado. Como constructor, no sólo percibe su entorno, también lo construye o modifica dotándolo de cualidades estéticas que plasmen la parte intrínseca de su ser.

A los aspectos ser biológico y ser psicológico se suma un tercer aspecto igualmente importante: la necesidad de vivir en grupo, es decir, la necesidad de la socialización. De ahí que el ser humano se conciba como un ser biopsicosocial, en el que cada una de estas dimensiones están ligadas e interactúan de tal manera que no pueden ser reductibles y forman un todo estructurado. De esta forma, el ser humano al organizarse socialmente construye su propio hábitat (pueblos, aldeas, ciudades, etcétera). Es así que, en combinación con los elementos naturales,

ha construido nuevos paisajes que con el transcurrir del tiempo se convierten en la memoria de cada época y en los cuales se plasman sus propias características culturales, constituyendo así la identidad de cada lugar.

Las formas de las ciudades no son, pues, dadas por la casualidad, sino son signo de una cultura que habla del pensamiento del ser humano concretado en su obra.

El arte urbano como elemento significativo, estético y funcional en la ciudad

A lo largo de la historia, en las ciudades se han dado espacios con una intención estética, pero generalmente han sido sólo para los grupos privilegiados y no pensando en la totalidad de la población. A pesar de esto, los espacios mencionados permitían la identificación de las personas con su entorno, ya que significaron algo para sus habitantes. Sin embargo, en las modernas ciudades la intención estética cada vez es menos tomada en cuenta, como si no fuera parte de las necesidades humanas. El espacio público se vuelve agresivo y los pocos esfuerzos por lograr un ambiente estético van más encaminados a esfuerzos turísticos –comerciales o demostraciones de poder–, que a lograr el bienestar de los habitantes.

No obstante, el arte urbano ha estado presente desde épocas tempranas en los espacios públicos. Su importancia radica, en cuanto se constituye como elemento focal que identifica el área en la que se encuentra inscrito y le da relevancia urbana o simbólica. Por lo mismo, se convierte en elemento significativo para la comunidad (Gallegos, 2009).

El arte urbano es el arte que se da en los espacios públicos. De ahí que algunos estudiosos como Domingo García Ramos, uno de los pioneros del urbanismo moderno en México, considera que el arte urbano tiene como función específica el aspecto formal de la ciudad, mientras que la aplicación del urbanismo como una disciplina científica de

remodelación de los espacios habitables, provoca paisajes. También nos hace ver que si hacemos una retrospectiva en el desarrollo de las ciudades, en la antigüedad, se daban las trazas como un urbanismo empírico, pero se cuidaban los aspectos de paisaje, en cambio, en la actualidad el materialismo notorio en nuestras ciudades ha tenido como consecuencia la pobreza estética. Sin embargo, cabe hacer notar, que el arte urbano ha estado presente –con mayor o menor énfasis– como un elemento estético e ideológico importante en el paisaje urbano. Al deslindar el campo del urbanismo –plan– y del arte urbano –efecto plástico–, hace énfasis en no confundir con “diseño urbano” lo que en verdad es arte urbano. Considera que el paisaje artificial lo crea el ser humano mediante la obra de arquitectura y su entorno, que constituye el marco o envoltura donde incide definitivamente el arte urbano. Otra característica que Domingo García Ramos atribuye al arte en general, es el valor que adquiere la obra de arte por encima de los trabajos en serie.¹ Una precisión importante que hacía en pláticas con sus alumnos es que el arte urbano no es de y para intelectuales, no es de élites, sino que debe ser grato en forma colectiva (*Idem*).

El arte como concepto es un término abstracto con diversas significaciones, pero cuando se convierte en acción “hacer arte” produce algo tangible que es “la obra de arte”. Para Juan Acha, crítico de arte contemporáneo, el arte urbano es el arte de estructurar bellamente los lugares o espacios transitables de la ciudad. Para este crítico, dentro de las artes visuales, la obra de arte tiene tres funciones comunicativas o apreciaciones: la temática (lo que significan las figuras o lo que ellas representan); la estética (como lo sensitivo de las figuras, formas y trazos que pueden ser traducidos en términos de belleza), y la pictórica

¹ En este sentido, entiendo que Domingo García Ramos se refiere especialmente a los productos industrializados que cumplen con un fin utilitario, pero carecen de toda intención estética. Ya que en una época de “reproductibilidad técnica” no se puede negar el valor que han adquirido la ilustración o la caricatura dentro del terreno de las artes, así como artistas como Warhol y Liechtenstein. En todo caso, es de considerar que la imagen, aunque se reproduzca técnicamente con fines comerciales utilizando medios de comunicación masiva, es singularizada por la acción del artista, retomando con ello la unicidad que menciona Domingo García Ramos como característica del ámbito del arte.

(como el lenguaje de las semejanzas o diferencias con sus similares en tiempo y espacio).

Otro autor que habla sobre las artes visuales y específicamente sobre el arte urbano es Óscar Olea que, en su libro *Arte Urbano*, hace una diferenciación entre la práctica estética como función de todos los habitantes en su vida cotidiana y la práctica artística en la que se asienta la actividad profesional del artista que incide en el espacio urbano, y hace énfasis en que las artes visuales tienen un carácter objetual² que no tiene la música ni la danza.

La estética como forjadora de identidad

El estudio de lo estético tiene su primera aproximación en la preocupación por explorar en las personas las satisfacciones visuales desde los inicios mismos de la naturaleza humana. El término “estética” abordándolo como ciencia sobre el conocimiento sensorial fue acuñado por primera vez por el filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten, en 1753. En cuanto a la estética, en la psicología, ésta busca las cualidades a las que se expresa toda manifestación artística, al observar la cotidianidad y la naturaleza. Es decir, percibir y apreciar lo que podemos observar desde nuestro alcance psicológico. De ahí la importancia que tiene el estudio de las cosas, ya que de esto depende la belleza que podemos percibir. Belleza en múltiples facetas y de ángulos diversos que, en muchos casos, responde a otros estereotipos no convencionales y determinados por los grupos humanos diversos. En ese sentido, su respuesta frente a una situación tiene contestaciones diferentes y sensaciones particulares de quien la observa. La sensación es un elemento que cada uno lo percibimos con la objetividad de garantizar mejor la percepción de las cosas. La teoría estética formulada por Platón consideraba

² Cabe aclarar que esta concepción de Óscar Olea ha sido rebasada, pues ya se habla dentro de la corriente “Street art” de la escultura urbana efímera o grafiti tridimensional. En lo que se utilizan materiales que no ofrecen una larga resistencia a la intemperie o son tratadas como basura por los operarios de limpieza, lo que les confiere una limitada duración en el tiempo de exposición.

en varios aspectos que la realidad está compuesta por las sensaciones de los seres humanos y que todas éstas forman parte de la experiencia humana.

Sergio García (2015), en la revista *Arte y Ciudad*, núm. 7, plantea la evolución del concepto de estética en el urbanismo y la arquitectura a través de la historia, asevera que la visión de lo estético y la planificación de la ciudad hasta el siglo XIX estuvo a cargo de los arquitectos, los cuales tenían una formación artística que compartían con escultores y pintores. Tras la revolución industrial se puso en crisis la relación arte-ciudad, pues la idea del arte pasó a ser sólo un elemento decorativo y hubo una evidente especialización en las disciplinas profesionales. La arquitectura se aproximó a lo técnico más que a lo bello. Con la industrialización, el arte y la arquitectura siguieron caminos diferentes, los procesos constructivos, la innovación en los materiales reorientaron la arquitectura hacia la función. La pintura y escultura encontraron su lugar entre los coleccionistas y se convirtieron en objetos de lujo. La teoría de Camilo Sitte se comenzó a utilizar como estandarte de un movimiento que buscaba recuperar los valores estéticos del espacio público como reacción al rígido funcionalismo. Desde los años 1950, los artistas urbanos han buscado una nueva relación con el arte y la ciudad. La variable artística ha pasado a ser parte de las actuaciones de regeneración urbana, y ahora la estética urbana no sólo se concibe en términos de apreciación, sino como catalizador que relaciona el espacio urbano con quienes lo pueblan, ofreciendo así un valor añadido a la calidad de vida. La estética urbana se define entonces como un conjunto de elementos simbólicos que sirven de referencia y orientación en la ciudad. Compuesto por la relación entre forma, color, textura, movimiento y otras variables que son imágenes evocativas de sentimientos, se afirma que, a partir de estas relaciones establecidas entre objetos y entorno, la estética de la ciudad toma forma en el espacio urbano. Arte urbano, arquitectura y espacio público hacen parte de esta composición del juego estético de la ciudad. Ese sistema complejo del espacio público es el que realmente conforma el tejido social urbano que percibimos como la relación entre tiempo (lugar y posición) e interacción (individuo y sociedad).

La estética, definida como la percepción de un objeto, nos habla de una construcción mental de lo que observamos y los sentimientos que en nosotros producen las imágenes. La estética urbana es entonces la relación que establece el observador con el paisaje urbano y que da como resultado complejos procesos sensoriales, emocionales y racionales. Intervenido por la cultura, las propias experiencias cognitivas y emotivas del observador (Buraglia, 1998: 42).

Cuando caminamos por la ciudad, surgen elementos, imágenes, sonidos, formas, etcétera, que nos predisponen, aparentemente, sin criterio. Nos sentimos atraídos por lo bello de manera instintiva e inconsciente. La cultura, el contexto, las experiencias de cada individuo hacen que este sentimiento evolucione a través del tiempo, influyendo en nuestras motivaciones más profundas.

La estética urbana, a diferencia de otras manifestaciones artísticas que se explican por sí mismas, requiere justificaciones adicionales a la propia emoción. Así, los componentes sociales y culturales inciden sobre dicho fenómeno. Por lo tanto, el resultado estético del espacio público se conforma por la actividad colectiva y por el acervo cultural que promueve ese conjunto de actos. Desde esa óptica, la estética cumple una función de caracterización del espacio público que nos facilita la comprensión del paisaje urbano a través del análisis de sus componentes, lo que Lynch denominó *place legibility* (Lynch, 1960). Ahí ya se podría hablar de una cierta influencia social de la estética urbana. Respecto al enfoque sobre paisaje urbano, la mirada subjetiva y fenomenológica se ampara en la percepción emocional mediante la combinación de la visión tanto estática como dinámica, lo que Cullen denominó *serial vision* (Cullen, 1971), es decir, una sucesión de imágenes que inciden en nuestras emociones estéticas a través del recorrido itinerante y de la multiplicidad sensorial. En este caso, la estética adquiere un enfoque más centrado en los aspectos emocionales que puede despertar un lugar determinado, por lo que el cometido del diseño urbano debería tender a crear o componer espacios que susciten emociones positivas. Al hablar de la experiencia grupal de un conjunto de personas que concurren en un mismo lugar urbano expresando las mismas percepciones y

experiencias, podemos decir que la estética urbana es interpretable como valor social, como percepción construida y como experiencia colectiva compartida. En ese sentido, y al igual que con el trabajo de Lynch, volvemos a advertir la influencia del factor social en la estética urbana. Por otra parte, al estudiar la importancia de la estética en el diseño urbano, Alan Alcock propone un nuevo término con carácter híbrido: “socio-estética” (*Socio-Aesthetic*), a través del cual analiza la influencia del factor social en la percepción estética del espacio urbano, haciendo propuestas para el diseño de éste (Alcock, 1993: 47-49). La estética urbana tiene como objetivo el diseño físico de la ciudad, pero también su correcta percepción e interpretación. En ese contexto, la adecuada relación entre estética urbana y su percepción no es un objetivo, sino un medio de técnica participativa (Hein, 2006: 75).

De acuerdo con Duarte (1998), se plantean más preguntas que respuestas en el estudio de la estética urbana, lo cual fomenta la crítica y la discusión, pero sobre todo la participación y colaboración entre los actores principales de la ciudad, es decir, los urbanitas y los diseñadores, dando como resultado una cooperación interactiva que recupera el sentido definiendo la estética urbana como un valor añadido en la sociedad.

Una correcta estética urbana no puede conseguirse de espaldas a quienes han de percibirla. Sólo las imágenes y valores urbanos interpretados como propios podrán generar actitudes y comportamientos sociales que acaben por definir y dar sentido al lugar urbano. El urbanita ha de poder reconocer la identidad del espacio público y para ello resulta fundamental su participación, tanto en la conformación del significante material, como en la del significado otorgado mediante su cotidiano uso y disfrute. La ejecución de un plan o proyecto urbano no se corresponde simplemente con la realización de un artefacto, sino que también se nutre de la interacción entre los diferentes implicados. En ese sentido, la especial dinámica participativa y de colaboración comunitaria presente en toda experiencia de arte público, fomenta el desarrollo de un tejido relacional en la sociedad, ya sea entre los propios usuarios del espacio público, como entre éstos y el resto de los actores que intervienen en el proceso.

La apariencia y forma de los lugares ejerce sobre las personas un poder mayor que el que generalmente se le atribuye: como escenario donde transcurre la vida cotidiana, se recorre, de forma voluntaria o no, la estética de los lugares, que es mucho más que un problema del “buen gusto”. Resulta siendo apropiada y “sufrida” socialmente. Desde esta perspectiva el valor de la “estética urbana” no reside en el carácter de un estilo o estilos particulares. Su utilidad es más amplia que producir sensaciones o percepciones.

Es principalmente un importante factor de orientación y de formación de sentido de lugar, contribuye a la formación del valor inmobiliario y es el medio que permite la materialización de los valores simbólicos de una determinada sociedad, motivo de orgullo e identidad y sentido de pertenencia y apropiación. Se refiere más bien a una serie de atributos y valores que contribuyen a hacer más fácil y llevadera la existencia humana en las ciudades para enriquecer su experiencia y que la respuesta que suscite en el observador sea clara, explícita y sensorialmente agradable. Estos atributos son la coherencia entre sus componentes y la adecuación de respuesta al usuario. La adecuación de respuesta en el usuario se refiere a la capacidad de suscitar emociones, sentimientos o comportamientos adecuados en el observador.

En el plano social y político, la estética urbana surge como un asunto de derechos y deberes, el derecho a habitar lugares dignos y confortables, con disfrutar de la ciudad como un patrimonio colectivo y como un medio para difundir y afianzar los valores culturales autóctonos y singulares y como deberes a la obligación de respetar y enriquecer el patrimonio edificado con nuevos elementos y propuestas que permitan la manifestación de los valores y la cultura de cada sociedad que la habita y construye. Por su impacto social y económico, la estética urbana es un asunto de interés público y por ello merece una discusión adicional sobre la forma como se produce o transforma su valor. La producción y transformación del paisaje, como resultado de múltiples acciones individuales, convenidas o no, reguladas o no, pueden enriquecer o dilapidar los valores del paisaje urbano según las formas como se vayan transformando o conservando sus características básicas (Duarte, 1998).

El mural “México: cultura y sociedad que renace” en el paisaje patrimonial de Plaza Tlaxcoaque, Ciudad de México

Actualmente, el arte urbano se concibe como factor productor de cambios clave para el paisaje, ya que la percepción, la apreciación, el análisis y el conocimiento de la naturaleza de los lugares juegan papeles fundamentales en la concreción de una identidad. En este caso, se utilizó la Plaza de Tlaxcoaque, en la Alcaldía Cuauhtémoc, como caso de estudio.

Para la investigación, y en particular para el caso de estudio específico, se asumió la siguiente hipótesis inicial: la implantación del arte urbano en determinados espacios urbanos puede llegar a ser latente-mente una variable de cambio, un descubridor de nuevos significados tanto sociales como urbanos; se pueden generar factores identitarios, especialmente, a partir de murales urbanos emplazados en territorios urbanos.

Este es el caso de la Plaza Tlaxcoaque: es una plaza pública ubicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México (CDMX), en la alcaldía Cuauhtémoc. Su nombre proviene del término náhuatl *tlaxco* que significa taller y *coaque* que significa gente o comunidad, por lo que su nombre podría traducirse como “comunidad de talleres”.

La historia de la Plaza Tlaxcoaque se remonta a la época prehispánica, cuando en el lugar en el que se encuentra hoy la plaza había un mercado donde se intercambiaban productos agrícolas y artesanales. Durante la época colonial, la plaza se convirtió en un lugar de reunión para los indígenas tlaxcaltecas, aliados de los españoles durante la Conquista de México. Este barrio nació como zona periférica de la ciudad. En el siglo XVII, la plaza consistía en un espacio abierto rodeado de callejuelas estrechas y que funcionaba como atrio de la Capilla de la Concepción (templo barroco del siglo XVII). Posteriormente, en el siglo XIX, la plaza se convirtió en un lugar popular para la venta de productos informales, como artesanías, ropa y comida. En el siglo XX, cuando se abrió la Avenida 20 de noviembre, en 1938, demolieron el pueblo que rodeaba la capilla y entonces la plaza se delineó con su forma actual.

La Plaza Tlaxcoaque, que tiene una posición que da acceso al Centro Histórico, es afectada por obras viales que buscaban ampliar la conectividad del Centro con el resto de la ciudad, convirtiéndola en poco más que un espacio residual.

Durante su historia, la Plaza Tlaxcoaque ha sido un lugar de reunión para diversas manifestaciones culturales y sociales. En 1968, en esta plaza se ubicó el edificio de Policía y Tránsito del entonces Departamento del Distrito Federal, espacio que fue escenario de un mitin estudiantil durante los Juegos Olímpicos de México, que posteriormente desembocaría en la masacre de Tlatelolco.

En los últimos años, la plaza ha sido objeto de varias iniciativas para su renovación y modernización. En 2008, el Gobierno de la Ciudad de México convocó a un concurso internacional de diseño urbano para la renovación de la Plaza Tlaxcoaque y su entorno. La finalidad del concurso era transformar la plaza en un espacio público más atractivo, funcional y seguro, que pudiera ser utilizado por la comunidad y contribuir al mejoramiento del Centro Histórico de la ciudad. Sin embargo, la propuesta ganadora para renovar la Plaza Tlaxcoaque no se llevó a cabo.

El gobierno de Azerbaiyán y el gobierno del Distrito Federal firmaron un convenio de colaboración en 2011. En este lugar se inician trabajos de remodelación, en los que el paisaje urbano fue factor determinante de la transformación espacial de este lugar, en los que el punto central de los trabajos giró en torno a la capilla ubicada en el lugar. En este sentido, se trataba de recuperar un espacio que había quedado abandonado tras el terremoto de 1985.

En la transformación jugaron un papel importante los elementos que resaltaban la belleza de dicho lugar, como el juego geométrico integrado en el diseño del pavimento, el acomodo de la vegetación, en torno del mobiliario e iluminación, los materiales que con su textura y colorido proporcionan un toque de armonía para este espacio.

Lo que destaca es también el diseño de una fuente formada por 73 chorros de agua que salen del piso iluminado con luces de colores, resaltando este espacio por las noches. Al oriente, se encuentra una escultura de más de tres metros de altura, que representa a una mujer

llorando por la muerte de sus hijos (escultura donada por el gobierno de Azerbaiyán). Hace tiempo que esta remodelación resulta insuficiente ante el deterioro del paisaje urbano componente del sistema complejo de la ciudad, pues la plaza ha quedado rodeada por edificios de estilo neocolonial desocupados o subutilizados como estacionamientos y bodegas, predios baldíos, edificios de estilo moderno de los años 1950 con daños estructurales considerables subutilizados como bodegas y fábricas de ropa sin valor arquitectónico.

Esta plaza, contrario a lo que se pronosticaba, atrae a diferentes grupos sociales, desde los vecinos de zonas aledañas, oficinistas de los alrededores, obreros, empleados, comerciantes y personas que gustan de sentarse a contemplar este espacio. En los fines de semana, se pueden ver grupos diferentes entre scouts, danzantes autóctonos, jóvenes que buscan el esparcimiento en este lugar, niños que juegan en torno a la fuente, un espacio multifacético entre edificios, la plaza y las calles

Figura 1. Plaza de Tlaxcoaque, CDMX



Elaboración: Anali Medrano Zetina.

que busca promover la sostenibilidad y mejorar la calidad de vida en la ciudad.

La remodelación cambió la imagen del acceso a la Ciudad de México. Mural de gran formato, en donde el arte urbano hace presencia en el espacio aledaño a la plaza Tlaxcoaque, es el referente de acceso. El mural que refleja los colores verdes, azules y violetas está situado en el edificio Jeanne D'arc (Juana de Arco), que alberga la Dirección General de Gestión de la Calidad del Aire.

El mural, concebido por el artista urbano Seher One,³ “México: Cultura y sociedad que renace”, se inspira en los acontecimientos del sismo ocurrido en la Ciudad de México el 19 de septiembre del 2017.

Este mural, con una ubicación de 19° 25' 23.1"N 99° 08' 02.7", nace de la invitación por parte del Gobierno de la CDMX para realizar un corredor turístico de murales, la propuesta fue cubrir un área de 500 metros cuadrados. El mural que está presente en este momento es el resultado de una segunda intervención. Ya que el primer mural que se pintó se dañó por el sismo del 2017, por lo que se repararon estos muros y se solicitó que se volviera a pintar.

El artista bautizó el primer mural como *Quetzalcóatl danza con sus hijos al Mictlán*, la colorimetría la determinó el artista de acuerdo con lo que se quería plasmar. El fondo negro, amarillos, verdes, azules, rojos, violetas; hablaba de la fauna en peligro de extinción.

La colorimetría se basó en una gama tonal que se adaptara al espacio que incluye los restos del primer mural. Éste es un tríptico que trata del sismo que acababa de ocurrir de manera específica, en el que se solicita además agregar un par de muros que en su momento no se habían pintado. Cada mural contiene una historia en esencia.

El mural fue construido en pedazos, debido a que no se disponía de la infraestructura necesaria para su ejecución. Finalmente, usó un proyector para marcar imágenes sobre la pared y, a continuación, fue dibujando todo con la ayuda de la prueba y el error. La ejecución del

³ David Piñón Hernández. Egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. El artista propuso el tema de la reconstrucción de la sociedad a consecuencia del sismo sufrido en septiembre del 2017 y en donde el papel de la mujer es más que relevante.

mural fue producto de un trabajo interdisciplinario, donde intervinieron un artista urbano y tres ayudantes. Tardaron 40 días en hacerlo.

Se usó la pintura de marca Comex, Vinimex Total, debido a su facilidad de venta y durabilidad frente a las inclemencias del tiempo. Cada tono fue extraído de la mezcla de diversos tonos, para en su caso extraer luces y sombras precisas para encajar los colores exactos en el espacio.

El mural muestra el desarrollo de una temática en la que se conjugan aspectos arquitectónicos, artísticos, de diseño e históricos; en donde el tema está cargado de significados históricos, barriales y sociales. Con vista hacia la calle de Tlaxcoaque, fue concebido para establecer una relación espacial-formal en un diálogo abierto con el entorno urbano, repleto de signos y connotaciones de manera particular.

El mural tiene elementos como: la percepción, la lectura rápida, la significación, la pregnancia (forma y color), la circulación, el recorrido, los mensajes, los más resaltantes, característicos y emblemáticos del mural, situados en la base de la composición simétrica de la obra.

La imagen del mural, de aproximadamente 760.10 m²,⁴ en un formato trabajado en horizontal, en la que –en el sentido horizontal– los elementos surgen de un centro focal; en tanto, la temática entre flora y fauna cumplen con una función simbólica. La cromática, definida por un fondo en diversos tonos verdes que se acercan a los violáceos, permite resaltar los brillos de los elementos narrativos en su composición.

En la imagen se representan elementos icónicos como la fortaleza y el sentido de lucha, representados en la parte media por un corazón, así como de raíces prehispánicas, la muerte, la conquista española, el águila azteca; y el renacer del México actual, representado por la equidad de género, la mujer brigadista, la fortaleza ante la adversidad del suceso acontecido el 19 de septiembre del 2017. Además de la diversidad de la flora y fauna característica de las diferentes regiones de México, tales como el jaguar, la mantarraya, los corales, el manatí.

⁴ Mural superficie total: imagen del nacionalismo (representado por un águila, mide 9.48 x 16.05 = 152.15 m²); mural imagen de serpiente (9.10 x 22.00 = 200.20 m²), lo que hace un total de 1 112.45 m², incluyendo el mural de Quetzalcóatl.

Mural de gran formato que se realizó con métodos sencillos. Se calca la superficie con pintura en aerosol, se rellena con brocha. Se ayuda con escaleras de todas las dimensiones hasta llegar a las telescópicas. El mural, por sus características de monumentalidad, impone ante el público espectador, quedando en la imagen una idea proyectada difícil de olvidar. En donde se integran elementos visuales, narrativos, gráficos, icónicos y cromáticos que forman parte de un lenguaje visual.

Es fundamental recalcar el papel que desempeña la cultura en la formación de la identidad y su importancia para la conservación y el desarrollo del paisaje urbano. Con respecto a esto, Tena menciona:

Urbanización sociocultural se refiere al conjunto de efectos culturales que genera el espacio urbano en la sociedad que lo habita [...] es el espacio que modela sus formas de vida, la territorializa y le brinda una adscripción (identidad) urbana particular que opera a distinta escala y bajo diversas modalidades sociales y culturales (Tena, 2017).

Por ello, para llevar a cabo la presente investigación se utilizó un método etnográfico que permitió observar y registrar las prácticas sociales que se llevan a cabo en el sitio del mural, así como elementos contiguos del paisaje urbano circundante.

Se diseñaron entrevistas dirigidas a los habitantes cotidianos (habitantes de los alrededores, gente que trabaja en las inmediaciones) y a los ocasionales. Además de una guía para realizar entrevistas a profundidad de actores clave (artistas urbanos).

Para analizar el efecto e impacto del color del mural en la Plaza de Tlaxcoaque, se llevaron a cabo mediciones con aparatos para registrar la sensibilidad de la luz, considerando la iluminación natural y artificial. En el programa se incluyeron tipos de luminarias, iluminación con relación a los edificios contiguos, también dirección y proyección de sombras.

El factor más importante en el caso de estudio es la contaminación ambiental, en la que inciden el clima, la temperatura, la humedad y la presión atmosférica. En qué época del año se presentan las temperaturas extremas (frío -10 °C o más de 27 °C). Y se precisa identificar de

Figura 2. Mural urbano Plaza de Tlaxcoaque



Elaboración: Anali Medrano Zetina.

acuerdo con la temperatura y contaminación la afectación del color en los murales. ¿En qué época del año concurre más gente? ¿Qué percepción y sensación experimentan los actores debido a las condiciones climáticas al ver el mural? ¿Qué actores son los que más frecuentan la zona donde se encuentra el mural y les resulta atractivo? ¿Qué simboliza el mural para los actores? ¿Cómo interpretan los actores el contenido y la forma del mural?

A manera de conclusión

La Plaza Tlaxcoaque, situada en una zona plana, limita al norte con la avenida Fray Servando Teresa de Mier, al sur con Chimalpopoca, al noreste con calle Tlaxcoaque y al noroeste con calle Chimalpopoca. Se encuentra rodeada de edificios gubernamentales de tres a cuatro

niveles y en los alrededores aún se encuentra el uso habitacional. Se encuentra rodeada de vialidades primarias y secundarias que dan acceso al corazón del Centro Histórico de la Ciudad de México.

El Gran Mural de aproximadamente 760 m de largo se contempla de espaldas cuando la vialidad fluye rápidamente, luego se observa en la avenida calzada de Tlalpan cuando ésta sale a Fray Servando; y también por la calle Chimalpopoca representando un gran punto de cruce de gran cantidad de vehículos.

El tipo de actores que entran en la plaza es diverso. En la semana, durante el día, predominan los oficinistas y los usuarios ocasionales que sólo van de paso, mientras que al atardecer los jóvenes habitantes de la zona encuentran en este espacio su lugar de recreación. En cambio, los fines de semana, grupos organizados como los scouts y familias con niños ingresan.

La legibilidad incluye el entorno rodeado por vegetación por zonas abundantes (de la plaza el 30 % tiene vegetación), compuesta por árboles de fronda espesa conocidos como ficus y jacarandas, de aproximadamente 1.50 a los 2.50 m. Arbustos de setos de 40 cm y arbustos con flores que sirven para proteger áreas con pasto. La vegetación es un elemento más de la estética del lugar y mejora el paisaje urbano.

Las actuales condiciones de la plaza favorecen su uso para el descanso y la contemplación, al ser un lugar de culto y reunión para muchos sectores de la población. Esta plaza es un ejemplo de lugar en donde las personas se relacionan espontáneamente con su entorno físico y social; es en ese lugar en donde se visualizan tradiciones, costumbres, gustos, tristezas, melancolías, alegrías y motivos de vida que son elementos de identidad de cada lugar.

En los muros del edificio Juana de Arco, se encuentran obras de arte urbano que, contrario a los desarrollados por especialistas en el tema, maneja un mensaje claro que retoma elementos significantes del pasado de nuestra cultura.

Respondiendo así a una razón social en la que el artista invita a la reflexión de la realidad vivida, evitando la imitación de tendencias globalizadas que poco tienen que ver con nuestra cultura.⁵

Por otro lado, cumple la función social del arte que busca lograr el rescate de un arte transformador, que descubre cambios sociales. En parte, sin llegar a las imitaciones, da continuidad a la tradición que sembraron muralistas mexicanos como David Alfaro Siqueiros, en su ideología y producción artística. “A nadie puede ocultarse la fuerza de la gráfica satírica, o simplemente de la plástica, como arma social...” (Tibol, 1974: 30).

Además, el mural en estudio, aunque fue una acción gubernamental, se puede decir que responde, desde otra perspectiva, a lo que Óscar Olea dice cuando se refiere a las actividades producidas por lo que denomina “arte útil para la comunidad” en tanto que regenera espacios urbanos con la participación de la comunidad (Olea, 1980: 41), resignificando de esta forma el espacio urbano.

Esta investigación confirma la idea de Jordy Borja de que “El espacio público no provoca ni genera peligros, es el lugar donde se expresa la injusticia social y la diferencia política y económica y cultural” y, además, posee características diferentes de aquéllas que nacen en el florecimiento de la cultura. Algunos murales son hitos urbanísticos por su ubicación, su tamaño, su significación o simplemente por su colorida expresión, transmitiendo diversos significados a través de un lenguaje simbólico que, en ocasiones, no es aceptado ni comprendido por todos y que, con el paso del tiempo, terminan siendo invisibles e insignificantes en los territorios. Y en otros casos, como el mural que nos ocupa, es el tiempo el que deteriora los elementos significantes, pero cuyos elementos significan una identidad a aquéllos que lo observan.

⁵ Françoise Choay señala que en el momento en que la ciudad del siglo XIX adquiere su propia fisionomía, provoca un fenómeno que incita a la “observación” y “reflexión”, ya que aparece como un primer *efecto cultural* de la urbanización.

Referencias

- BURAGLIA, Pedro (1998). "Estética urbana y participación ciudadana". *Bitácora urbano territorial* 2(1): 42-47.
- CULLEN, Gordon (1971). *El paisaje urbano. Tratado de Estética Urbanística*. Barcelona: Editorial Blume.
- GALLEGOS B., Margarita (2009). *La Ruta de la Amistad, un hito del arte urbano en México*. Tesis de Maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- GARCÍA-DOMÉNECH, Sergio (2015). "Estética e interacción social en la identidad del espacio público". *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, 7: 195-212. España: Universidad Complutense de Madrid.
- GÓMEZ PELTIER, Gustavo (2012). *Plaza Azerbaiyán y Tlaxcoaque*. Consultado el 14 de marzo de 2022 en : <<http://fotobicentenariomexico.blogspot.com/2012/09/plaza-azerbaijan-y-tlaxcoaque.html>>.
- HEIN, Hilde (2006). *Public Art: Thinking Museums Differently*. Lanham, Nueva York, Toronto y Oxford: Altamira Press, a division of Roeman & Littlefield Publishers Inc.
- LYNCH, Kevin (1964). *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology (MIT) Press.
- OLEA, Óscar (1980). *El arte urbano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- TENA, Ricardo A. (2007). *Ciudad, Cultura y Urbanización Sociocultural. Conceptos y Métodos de Análisis Urbano*. México: Plaza y Valdés Editores.
- TIBOL, Raquel (1974). *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- VERGARA, Abilio (2016). *Etnografía de los lugares*. México: Navarra Ediciones.

La acuarela, técnica significativa en el registro del paisaje urbano histórico de Guanajuato en el siglo XXI

Víctor Hugo Aboytes Noria
Miriam Roldán González

Introducción

Al indagar sobre el estudio del paisaje se identifica a éste como representación gráfica de un tiempo y espacio mismo, que nace desde el arte a través de la cual se expresa el poder de un territorio o nación. Es esta manifestación en la que se construyen valores, significados y significantes. El paisaje es concebido además como una construcción social, patrimonio territorial con valores culturales, ambientales, simbólicos y productivos. Es el resultado de la interacción social con el medioambiente, producto de múltiples procesos históricos que van dejando permanencias materiales e inmateriales en el territorio, como parte indisoluble de su identidad.

Los antecedentes del paisaje en el arte se remontan al siglo xv como término pictórico de la época, se observa que entonces se buscaba valorar la naturaleza entendiéndola como paisaje. Pero no es sino hasta el siglo xviii que se acuña el término paisaje dentro del ámbito de la cultura occidental. En el siglo xix el concepto paisaje es descriptivo, utilizado en varios países bajo los términos de: *landschap*, *ladschaft*,

landscape, paesaggio o paysage. Estos conceptos hacen referencia al territorio y su configuración, así como a la identidad del lugar.

En el caso de México, es a mediados del siglo XIX cuando la Academia de San Carlos introduce la pintura de paisaje como actividad. Molla (2010) señala:

La pintura General o de Paisaje, es la representación de todo lo que puede existir en la naturaleza bajo la forma visible o artística [...] comprende dos ramas: localidades (celajes, follajes, terrenos, edificios) y episodios (historia, escenas populares, militares, familiares, retratos y animales) [...] el doble fin de dar una completa idea de las bellezas y caracteres naturales y artificiales que constituyen la localidad, como de sus moradores, ya exponiéndolos en asuntos familiares y sencillos, ya con la gravedad e interés histórico (p. 109).

Cabe mencionar que, para finales del siglo XIX, Landesio, quien fuera un importante conocedor de la técnica del paisaje en Europa, concedía importancia al uso de las ciencias para la correcta representación de los diversos aspectos de la naturaleza (Gómez, 1996). Bajo su tutela, realizó estudios José María Velasco (1840-1912), quien a la postre se convirtió en el principal exponente en México.

Este autor realiza la mayor parte de su obra en el Valle de México, teniendo la iconografía volcánica como símbolo en la historia del país (Medina, 2006: 84). Incluye en su obra otros sitios como Veracruz, Oaxaca, Querétaro, Cuernavaca y Puebla. Velasco es considerado un pintor realista o naturalista (De la Encina, 2013: 88-90). En buena medida esto se debe a su formación en la disciplina pictórica del paisaje en la que conjunta con maestría ciencia y arte (Boadella, 2013: 86), lo que se puede apreciar en sus obras. Aquéllas que al ser tomadas como emblema de nacionalidad (Gutiérrez, 2010: 6), dieron nuevos valores al paisaje en el territorio mexicano (Larrucea, 2010: 68).

Como parte de los esfuerzos en el conocimiento del territorio de México, a partir de la primera mitad del siglo XIX se integran los medios para el desarrollo de trabajos de catalogación, estudio y difusión de los bienes naturales e históricos.

En 1831, se funda el Museo Nacional. Para 1866, se dividió en tres departamentos: Historia Natural, Arqueología e Historia. A partir del año de 1877, se contrata al paisajista José María Velasco para colaborar en la documentación gráfica de las zonas arqueológicas en exploración, material que complementaba las publicaciones en los artículos de la revista *Anales*, órgano de difusión del Museo Nacional. Velasco es considerado como el primer artista mexicano en realizar la obra con un interés científico (Altamirano, 1994: 55-56).

Colaboró además en: *La Flora del Valle de México*, obra botánica en la que ilustró sus fascículos; *La naturaleza*, órgano de la Sociedad Mexicana de Historia Natural (de la que fue nombrado socio de número); pintó diez lienzos para el Instituto Geológico de México (Altamirano, 1997: 34-35).

Otros pintores del género del paisaje en México, en el siglo XIX, fueron: José María Fernández, quien destacó en paisaje urbano; Pedro Gualdi con óleos de monumentos tomados al natural; José María Medina y Mariano de Jesús Tovar, quienes plasmaron en sus obras edificios y monumentos coloniales; Francisco de Paula Mendoza inmortalizó algunos acontecimientos históricos de la época; Casimiro Castro, J. Campillo, L. Anda y G. Rodríguez, quienes realizaron el álbum de litografías *México y sus Alrededores*; y Casimiro Castro con el *Álbum del Ferrocarril Mexicano*.

Las riquezas naturales y culturales de México fueron tema recurrente en pinturas de artistas extranjeros, como Johann Moritz Rugendas y Pedro Gualdi, quienes plasmaron los paisajes mexicanos. Las obras de éste último se pueden apreciar en el libro *Monumentos de México tomados del natural* (1841); Emily Elizabeth Ward contribuyó a este acervo con *Six Views of the Most Important Towns and Mining Districts upon the table Land of Mexico*, donde se incluye a Guanajuato.

De ahí se tiende a una visión del territorio como patrimonio histórico y cultural del que se destacan su aspecto material –monumentos, naturaleza– e inmaterial –acontecimientos, memoria–, éste último inserto en un marco al que se llama paisaje. Actualmente, a nivel internacional, desde estudios territoriales y con la conjunción de múltiples disciplinas se ha tomado al estudio del paisaje como un instrumento

clave en la gestión de políticas urbanas, territoriales y de protección del patrimonio natural y cultural. Así como el entendimiento de las dinámicas sociales en el territorio.

Cada una de estas formas de representación tuvo un fin común: el traducir o representar la realidad. Como resultado se tienen imágenes en las que se identifican formas de vida, la arquitectura de un sitio (identificando cada uno de los elementos constructivos, proporciones y formas); se trata entonces de la imagen de un paisaje urbano histórico¹, que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) lo define como: “la zona urbana resultante de una estratificación histórica de valores y atributos culturales y naturales, lo que trasciende la noción de ‘conjunto’ o ‘centro histórico’ para abarcar el contexto urbano general y su entorno geográfico” (UNESCO, 2011). Al que se ha otorgado un valor en el tiempo de acuerdo a sus características físicas, las expresiones culturales y hechos históricos relevantes para la población en dicho territorio.

El objetivo general de este trabajo es destacar el paisaje desde el arte, considerando la técnica de la acuarela como una herramienta útil en el siglo XXI para visibilizar los valores del territorio y las posibilidades de esta forma de expresión en la divulgación del conocimiento de la ciudad. Se presenta como caso particular el municipio de Guanajuato, un ejemplo del registro de la arquitectura patrimonial, para su conservación a través de la investigación histórica documental y el trabajo de campo; dentro de un proyecto que se encuentra en proceso y al que se ha vinculado la participación en publicaciones en revistas arbitradas y libros, así como proyectos académicos con universidades nacionales.

¹ Ésta es la definición de paisaje urbano histórico recomendada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO por sus siglas en inglés).

La representación gráfica del paisaje a través de la técnica de la acuarela

La representación gráfica en el siglo pasado ha ido del dibujo en papel a lápiz o tinta, la impresión a través de otros formatos hasta el dibujo con herramientas digitales a aquéllos en tercera dimensión en el siglo XXI.

La acuarela como técnica de representación surge desde que el hombre de la prehistoria descubrió la manera de mezclar agua con pigmentos obtenidos de la tierra y de las hogueras usando su cuerpo como herramienta de pintura. Al paso del tiempo nuevas civilizaciones como la egipcia utilizaron los pigmentos mezclados con goma, almidón o miel, haciendo una mezcla para pintar y decorar sus muros y cerámicas, esto es lo que antecedería a la pintura al fresco. La cultura china, responsable de la invención del papel, motivaría otras posibilidades de usar estos medios como técnica pictórica (Museo Nacional de la Acuarela, 2020).

En la actualidad, la técnica de la acuarela tiene formas diversas de manifestarse, desde sesiones de *sketch* urbano (al aire libre), acuarela profesional,

Figura 1. *La plaza de la Sorbonne*, Thierry Duval



Fuente: Colección privada, Suiha Galerie (Tokyo, Japón).

Figura 2. *Calle en San Miguel,*
Cuauhtémoc Velázquez



Fuente: <<https://www.cuauhtemoc.site/paisaje-urbano?lightbox=dataItem-isylckge1>>.

apuntes como proceso creativo en la arquitectura para la solución de una obra arquitectónica, empleo de la acuarela en la moda y en la ilustración de publicaciones. Artistas que son referentes importantes en el desarrollo de la acuarela, que aportan una visión del ser humano y su relación con el patrimonio, están por ejemplo el francés Thierry Duval y sus detalladas obras de paisajes urbanos en acuarela (ver figura 1). En el ámbito local, está el artista guanajuatense Cuauhtémoc Velázquez Luna (presidente de la Asociación de Acuarelistas de Guanajuato), con larga trayectoria en la técnica de la acuarela, mostrando los paisajes de ese estado, con una atmósfera que invita a visitar el sitio (ver figura 2).

La decisión de seleccionar la técnica de la acuarela, entre tantas formas de representación artística, viene de la definición de los objetivos del proyecto de investigación al plantear cuál era el resultado final esperado; los aspectos considerados fueron tres: el primero, que al realizar las visitas o recorridos a los lugares patrimoniales analizados, se tomaban los registros tanto fotográficos como algunos apuntes gráficos del lugar y quedó claro que la técnica de la acuarela tiene una gran facilidad de portabilidad, lo que quiere decir que nos permite de manera muy fácil trasladar los elementos de trabajo a cualquier sitio, con una

versatilidad para poder hacer cualquier registro gráfico en campo. El segundo aspecto importante es que la acuarela es una técnica muy noble, de fácil acceso donde el medio principal es el agua, misma que permite conseguir infinidad de colores en beneficio de la representación. Y el tercer aspecto es que la técnica es muy útil en el registro del patrimonio, permite realizar estudios del contexto o detalles específicos de un sitio, desarrollar la habilidad del dibujo a mano alzada, tener un momento de reflexión en el que nos permitamos más el hábito de observar, valorar y analizar cualquier lugar que nos rodea. Además de que esta técnica no es exclusiva de artistas o profesionales, esto permite que podamos realizar actividades en campo o talleres, donde cualquier persona, independientemente del nivel de dibujo que tenga, pueda experimentar y transmitir su visión de cómo percibe el paisaje que observa.

Propuesta metodológica para el registro del paisaje urbano histórico

Tomando en cuenta que entre las herramientas que se proponen en la recomendación de la UNESCO sobre el paisaje urbano histórico (2011) está la de “registrar e inventariar las características culturales y naturales”, se consideró al patrimonio edificado y su contexto natural como elementos significativos en la lectura del paisaje municipal de Guanajuato. Algunos de los ejemplos que se presentan en este documento son de la localidad urbana de Marfil, producto de la tesis doctoral “El paisaje de Marfil como patrimonio territorial de Guanajuato en el siglo XXI” elaborada entre los años de 2012 y 2017; con recursos del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), a través del Programa Interinstitucional de Doctorado en Arquitectura (PIDA) desde la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en colaboración con el taller Arte 31, dentro de un proyecto de divulgación del patrimonio municipal que se desarrolla hasta la actualidad con recursos propios. El trabajo se apoya en la “Metodología para el registro de bienes inmuebles patrimoniales” (Aboytes, 2020). En éste se considera la representación gráfica a través de:

- a) Croquis o bocetos. Dibujo preliminar como primer acercamiento, en donde se puede entender la estructura del edificio y sus características principales. Se pueden tomar algunas medidas de referencia para revisar su escala, analizar el tipo de material, sistemas constructivos y entender el entorno del lugar. Este proceso es el más importante, como parte del análisis del sitio y la información que el mismo inmueble nos proporciona, conformando la base para la elaboración del documento gráfico.

Cabe mencionar que previamente se realiza una visita al sitio, con el fin de conocer el contexto inmediato. Al mismo tiempo de que ya se ha trabajado en la investigación histórica, ya que es importante reconocer al inmueble en un contexto de tiempo (su construcción, intervenciones, alteraciones y pérdidas) en el que múltiples hechos van definiendo su funcionalidad, quiénes son sus usuarios y cuál es el valor otorgado por la sociedad en cada uno de estos momentos.

- b) Levantamiento arquitectónico y fotográfico. La planimetría permite proporcionar a los croquis iniciales y levantamiento fotográfico los datos necesarios para entender la escala y las dimensiones de la obra arquitectónica. Con ellos es posible graficar de forma precisa y apegada a la realidad el inmueble en cuestión, lo que es útil para entender por un lado el estado actual del edificio, así como sus alteraciones, deterioros e incluso la desaparición de algunos elementos; que junto con la información histórica, constructiva, estilística nos ayudan en una comprensión integral del patrimonio.

Junto con esta actividad se seleccionan previamente una serie de fotografías históricas, se realizan entrevistas semiestructuradas en campo, con el fin de contar con la mayor cantidad de información respecto del contexto, así como del inmueble en cuestión. Se ubican planos antiguos de la localidad en la cual se está trabajando, algunos registros como el Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y otros más en archivos locales y nacionales.

- c) Digitalización de la información. Se procede a organizar la información para integrarla como parte de la digitalización considerando los elementos más importantes de acuerdo a los intereses convenientes al estudio a realizar. En este caso, el de representar de la manera más clara posible en programas de diseño para procesar toda la información como Autocad, Photoshop.

La digitalización es un documento gráfico y complemento a la investigación histórica, el estudio de proporciones (sección aurea) e iconografía; apoyo en la difusión y conservación del patrimonio; así como la elaboración de un registro gráfico de las intervenciones o estado actual del edificio.

- d) Aplicación de la técnica de acuarela. Para la elaboración de la representación gráfica con la técnica en acuarela existen varios procedimientos que se denominan de la manera siguiente: “seco sobre seco”, que consiste en aplicar la acuarela sin tanta agua sobre el papel seco; “húmedo sobre seco”, que consiste en aplicar la acuarela con suficiente agua en el papel seco, y “húmedo sobre húmedo”, que consiste en aplicar la acuarela con suficiente agua en el papel mojado. Cada uno de los procedimientos dan resultados diferentes. En el caso del ejercicio que se presenta para el municipio de Guanajuato, se optó por “húmedo sobre seco” y “seco sobre seco”, ya que eran las opciones que más se adaptaban al resultado que se quería buscar, previas pruebas de pigmento para anticipar el resultado final.

Marfil, Guanajuato, ejemplo de registro y caracterización del paisaje urbano histórico

La localidad urbana de Marfil tiene su antecedente en el Real de Minas de Santiago (uno de los cuatro que conformaron el asentamiento inicial de la ciudad de Guanajuato en el siglo XVI). Por su ubicación geográfica y topografía, favorecía la transportación del material extraído de las minas,

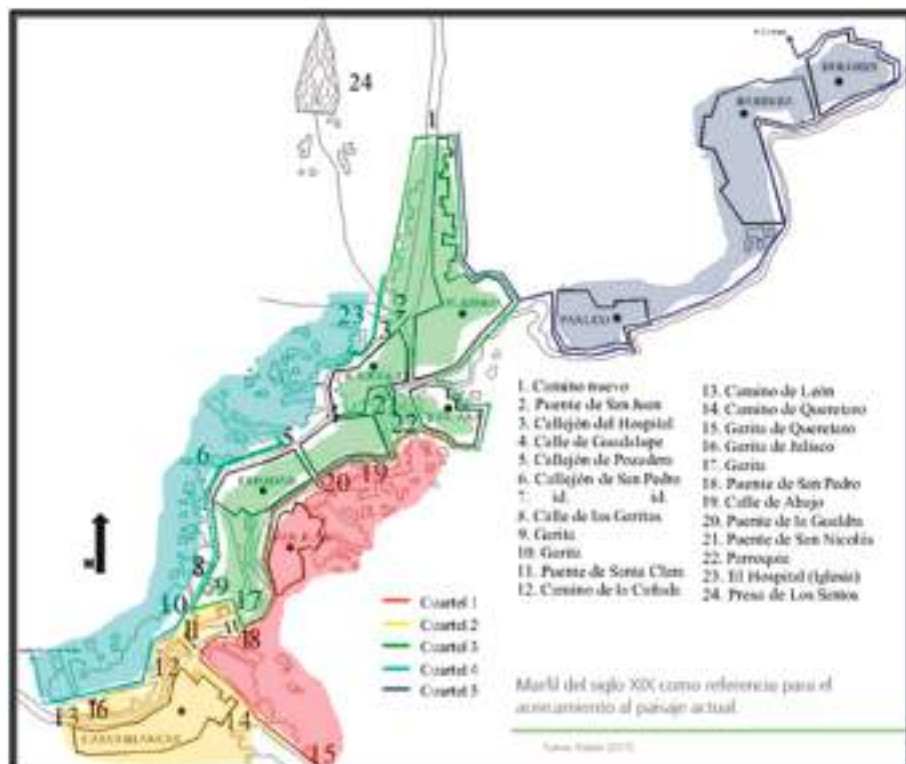
por lo que para el siglo xvii y xviii lo integraban más de una decena de haciendas de beneficio, asentadas en la ladera del río Guanajuato. A lo anterior se suma la infraestructura de caminos, puentes, presas y la primera estación de ferrocarril a finales del siglo xix.

El área delimitada para el registro fue aquélla ocupada para finales del siglo xix, apoyado en la información recavada en archivos locales y nacionales, así como la mapoteca “Manuel Orozco y Berra”. Se tomó como base el plano topográfico de la ciudad de Guanajuato del año de 1873 (ver figura 3), en el que se destacaron aquellos elementos que estructuraban su paisaje, para contrastar las transformaciones y permanencias en el paisaje urbano histórico actual. Los sedimentos encontrados fueron: a) elementos naturales de carácter estructural (lomeríos, río, especies de flora y fauna nativa); b) infraestructura (vías de comunicación, puentes, presas); c) la arquitectura religiosa y las haciendas de beneficio (edificios simbólicos y de actividades productivas); d) algunos elementos aislados, relacionados con la vivienda del siglo xix.

El plano antes mencionado aporta datos significativos sobre la organización de cuarteles y manzanas de la época. A lo anterior se suma la información encontrada en documentos (textos como *Efemérides Guanajuatenses* y medios impresos de principios del siglo xx) y gráfica (fotografías del fotógrafo Gustavo F. Solís entre los años de 1890 y 1910, acervo localizado en la Mediateca del INAH y las fotografías de la colección Isauro Rionda en el Archivo General del Poder Judicial del estado de Guanajuato).

En la actualidad, se mantienen como hitos en el paisaje urbano histórico los templos de San José y Señor Santiago; la capilla del Señor del Agua; el templo de San José y Purísima Concepción. Todos ellos han sido mantenidos por la comunidad que participa de las actividades religiosas en cada uno de los barrios, a través de acciones de reconstrucción, restauración y mantenimiento, apoyados por personal del INAH y especialistas en restauración desde la segunda mitad del siglo xx. Se observan, además de los cascos de las antiguas haciendas (que han sido seccionados con una funcionalidad de servicios), presas, norias, el

Figura 3. Área ocupada por el asentamiento en Marfil



Fuente: elaboración propia a partir del Plano Topográfico de la ciudad de Guanajuato del año de 1873, Mapoteca Manuel Orozco y Berra.

Se marcan los cuarteles de acuerdo a lo señalado en las *Efemérides Guanajuatenses* (Marmolejo, 1967).

camino y cauce del río que conservan su contexto natural a pesar de las múltiples intervenciones y daños.

A continuación, se presentan una serie de figuras que ejemplifican algunas de las permanencias en el paisaje urbano histórico de Marfil, evidenciando el proceso antes señalado del registro (ver figuras 4 a 8).

Figura 4. Dibujo a lápiz y acuarela de la presa de Los Santos,
en la localidad urbana de Marfil



Autor: Arq. Víctor Hugo Aboytes Noria (2013).

Figura 5. Acuarela, tomando como referencia la fotografía del antiguo camino de Marfil a Guanajuato en el siglo XIX



Autor: Arq. Víctor Hugo Aboytes Noria (2019).

Figura 6. Dibujo digital y acuarela del Templo de San José y Señor Santiago, Marfil, Guanajuato



Autor: Arq. Víctor Hugo Aboytes Noria (2015).

La información que se obtiene del levantamiento arquitectónico y fotográfico es una herramienta valiosa en la lectura del inmueble, en este caso religioso; el registro de daños y deterioros; las posibles propuestas de intervención, es decir, una referencia gráfica del estado de conservación del patrimonio edificado.

Además de los aspectos materiales, se debe considerar la relación de la sociedad con su patrimonio. En el caso de Marfil, los inmuebles de uso religioso que a la fecha continúan con su funcionalidad, son hitos en la localidad, en los que las tradiciones se conservan. Como señalan los principios de La Valeta (2011), “Los valores inmateriales que contribuyen a la identidad y al espíritu de los lugares deben ser definidos y preservados puesto que ayudan a la determinación del carácter de un territorio y de su espíritu”.

Figura 7. Fotografía y acuarela de la fachada posterior del Museo Gene Byron, antigua hacienda de beneficio en Marfil, Guanajuato



Autor: Arq. Víctor Hugo Aboytes Noria (2018).

En la actualidad esta fachada no es visible, tras la construcción de un inmueble de uso habitacional residencial, situación que se ha repetido a lo largo del cauce del río en esta localidad, a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Figura 8. Litografía coloreada, Hacienda de Barrera, 1840.

Autor: Daniel Thomas Egerton



Acuarela del estado actual del inmueble en Marfil,
Guanajuato. Autor: Arq. Víctor Hugo Aboytes Noria (2015).

Figura 9. El contexto natural y urbano del antiguo camino de Marfil en el siglo XXI



Autor: Arq. Víctor Hugo Aboytes Noria (2018).

Conclusiones

La técnica de la acuarela ha sido el medio a través del cual se han plasmado los paisajes urbanos históricos del municipio de Guanajuato, pensando que a través de esas imágenes se puede acercar el patrimonio a quienes las observan, destacando la necesidad de conocer para valorar y proteger. Resultado de lo anterior se destacan los valores de contextos naturales y contruidos, entre inmuebles religiosos, infraestructura de caminos y puentes; así como el patrimonio cultural inmaterial, con el fin de generar conocimiento sobre el estado actual de dichos bienes para su gestión y conservación. El caso específico presentado de la localidad urbana de Marfil, sitio que se encuentra dentro de la poligonal de la declaratoria de la UNESCO para la Ciudad histórica de Guanajuato y minas adyacentes, desde el año de 1988.

La información generada ha sido útil en la divulgación del patrimonio cultural del municipio a través de: artículos en revistas nacionales y locales; participación en foros académicos, exposiciones individuales y colectivas; charlas a la comunidad; colaboración con asociaciones civiles locales en actividades educativas y de concientización sobre la conservación del patrimonio; así como talleres sobre la técnica de la acuarela para niños y jóvenes. Asimismo se ha trabajado a través de redes sociales, por medio del taller Arte31, en la elaboración de productos sublimados y la venta de obras de arte relacionadas con acuarelas en el estado de Guanajuato, Jalisco, Sonora y Estado de México, con el fin de dar continuidad al proyecto de registro tanto en el estado de Guanajuato como en otros sitios de la República Mexicana.

En la búsqueda de crear lazos de colaboración, se participa de forma activa en la asociación civil Participación para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural y Natural, A.C. (PATRIMONIARE), dentro de un equipo multidisciplinario cuyo objetivo se basa en acciones de difusión, formación y capacitación, en coordinación con la sociedad civil e instituciones públicas y privadas en la conservación del patrimonio cultural de Guanajuato.

Ante los impactos del crecimiento urbano, desarrollos inmobiliarios, los cambios de uso de suelo y transformaciones en inmuebles patrimoniales, nuevas funcionalidades y escasas políticas de conservación, el registro del paisaje urbano histórico es una tarea que debe considerarse como herramienta útil en la lectura del territorio, el análisis y medio de divulgación de los valores de un sitio. Un documento gráfico que nos habla de una época que, en conjunto con la investigación documental y trabajo de campo, otorga datos relevantes sobre el paisaje, el porqué de las transformaciones y permanencias en el tiempo de los elementos estructurales, así como de las funcionalidades y la relación que tienen dentro del sistema territorial al que pertenecen.

Referencias

- ABOYTES, Víctor Hugo (2020). *Arquitectura religiosa en la zona metropolitana de Guadalajara. Un ejemplo de registro de inmuebles patrimoniales para su conservación*. Tesis de Licenciatura en Arquitectura por la Universidad de Guanajuato. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- ALTAMIRANO, María Elena (1994). “José María Velasco en Teotihuacán”. *Revista de la Universidad de México* 49(525-526): 54-56.
- ALTAMIRANO, María Elena (1997). “José María Velasco. Científico”. *Revista Ciencias*, 45: 32-35.
- DE LA ENCINA, Juan (1883-1963). “El paisajista José María Velasco (1840-1912)”. Edición digital a partir de *Ensayos críticos sobre arte mexicano* vol. I, El Colegio de México. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat (1998). “De cómo José María Velasco descubrió los volcanes”. *Elementos* 5(30): 36-40.
- GÓMEZ DEL CAMPO, J. (1996). *Eugenio Landeio y la pintura de paisaje en México*. Tesis de Licenciatura en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana. México: Universidad Iberoamericana (UIA).
- GUTIÉRREZ, Rodrigo (2010). “Itinerarios en la pintura de paisaje en Latinoamérica. Siglos XIX y XX”. En María Amelia Bulhões y María Lúcia Bastos Kern (coords), *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, pp. 37-59.
- ICOMOS (2011). *Principios de La Valeta para la salvaguardia y gestión de las poblaciones y áreas urbanas históricas*. Adoptado por la XVII Asamblea General del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, el 28 de noviembre de 2011. Consultado en: <http://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2011_Principios_La_Valeta.pdf>.
- LARRUCEA, Amaya (2010). “La arquitectura de paisaje en los 100 años de la UNAM. El reto de diseñar el paisaje mexicano”. *Bitácora Arquitectura*, 21: 62-75.
- MARMOLEJO, Lucio (1967). *Efemérides guanajuatenses, o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato. Volumen I, Tomos I y II*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- MEDINA, Rebeca (2006). *La Poética del “pathos” en la iconografía de la pintura mejicana del siglo XX*. Tesis de Doctorado en Expresión Artística por la Universidad de Barcelona. Barcelona, España: Universidad de Barcelona.

- MOLLÁ, Manuel (2010). "Paisajes identitarios: México". En Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero (eds.), *El Paisaje: valores e identidades*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid Ediciones / Fundación Duques de Soria.
- ROLDÁN GONZÁLEZ, Miriam (2017). *El paisaje de Marfil como patrimonio territorial de Guanajuato en el siglo XXI*. Tesis de Doctorado en Arquitectura por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Morelia, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- UNESCO (2011). "Recomendación sobre el paisaje urbano histórico, con inclusión de un glosario de definiciones". En Actas de la Conferencia General, 36ª reunión de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), 25 de octubre a 10 de noviembre de 2011. París: UNESCO, pp. 60-65. Consultado en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000215084_spa.page=65>.

Archivos

- ARCHIVO DE LA SECCIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Guanajuato, Guanajuato, México.
- ARCHIVO HISTÓRICO DE LA UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO, Guanajuato, México.
- ARCHIVO HISTÓRICO DEL ARCHIVO GENERAL DEL PODER EJECUTIVO DE GUANAJUATO, Guanajuato, México.
- MAPOTECA MANUEL OROZCO Y BERRA, Ciudad de México, México.
- MUSEO NACIONAL DE LA ACUARELA, "Alfredo Guati Rojo", Ciudad de México, México.

Manifestaciones gráfico-rupestres de la región Ciénega de Chapala y su relación con el paisaje

Ignacio Moreno Nava
Juan Rodrigo Esparza López
José Martínez Reyes

Para entrar en tema

El paisaje patrimonial entendido como producto de una construcción colectiva en el devenir de los procesos históricos a través del tiempo, es también el marco en el que se encuentran huellas de anteriores existencias humanas. En enclaves específicos perduran vestigios milenarios con significados y formas culturales del pasado: petrograbados, pictografías y pinturas rupestres, las cuales se clasifican como manifestaciones gráfico-rupestres (MGR), un tipo de patrimonio arqueológico con amplias posibilidades de generar investigación innovadora utilizando nuevas tecnologías, desde enfoques del ámbito de la gestión cultural patrimonial y el ámbito transdisciplinar de las humanidades digitales. La relación de las MGR con elementos del paisaje constituye un filón de investigación con amplio potencial de profundización, pero la presencia de estos vestigios se ve amenazada constantemente, aunque representan objetos de investigación con muchas posibilidades de integración inter y transdisciplinar, por ejemplo, desde las humanidades digitales y la arqueometría.

La tecnología contemporánea nos brinda herramientas para la digitalización y reconstrucción tridimensional de las MGR, posibilitando un estudio detallado y accesible sin intervenir directamente en las piezas originales, lo cual constituye posibilidades técnicas totalmente no invasivas. Estas metodologías no sólo evitan el contacto con estas expresiones ancestrales, sino que abren la puerta para la producción de contenidos educativos, preservando la integridad de los originales. Complementando lo anterior y más allá del registro digital, se considera relevante la relación de las MGR con el paisaje y entorno donde se encuentran.

En algunos países donde existe cultura de preservación del patrimonio cultural se designan áreas específicas donde se encuentren MGR como parques o reservas protegidas. Estas áreas pueden ser supervisadas y gestionadas por profesionales en conservación y arqueología, garantizando un acceso controlado y una preservación adecuada. Además, se pueden establecer rutas y recorridos específicos para visitantes, evitando que se acerquen demasiado a los vestigios y garantizando que la interacción humana no degrade las obras.

La educación se presenta como una estrategia fundamental para la valorización y preservación del arte rupestre. Propiciar espacios de aprendizaje para comunidades y turistas que resalten la dimensión cultural e histórica de estas expresiones, favorece un entendimiento profundo y una apreciación responsable. Esta vinculación educativa puede construir un vínculo de respeto y compromiso colectivo con el legado de nuestros antepasados.

El desconocimiento, el vandalismo y el cambio de uso de suelo han sido factores muy comunes que inciden en el deterioro de las MGR. De manera muy frecuente, cuando las personas encuentran un petrograbado, relacionan los dibujos, diseños o patrones con “tesoros escondidos” o tumbas de donde se podría obtener alguna ganancia (Esparza-López y Rodríguez-Mota, 2019).

Para conformar el apartado correspondiente a la delimitación se propuso una segmentación utilizada en proyectos de gestión cultural basada en los aspectos geográficos y sustanciales.

Tabla 1. Delimitación de población objetivo

Segmentación	Indicadores	Información de la población objetivo
Delimitación geográfica	Sistema de relaciones humanas	Estudiantes y habitantes de la región Ciénega de Chapala
	Sustrato territorial	Sahuayo, Michoacán y municipios aledaños
	Actividades o vida regional	Interesados en conocer o ampliar sus conocimientos sobre manifestaciones gráfico-rupestres (MGR)
Delimitación sustancial	Sexo	No aplica
	Rango de edad	15 - 75 años
	Nivel socioeconómico	No aplica
	Grado de estudios	Público primario: estudiantes de último grado de secundaria, de nivel medio superior y universitarios
		Público secundario: público en general
	Rasgos físicos	No aplica
	Preferencias	Afición, gusto o interés por conocer el patrimonio arqueológico

Fuente: elaboración propia, basada en la propuesta de Mariscal Orozco, Ochoa Oroz, Aguilar Velasco y Hernández Valencia (2012).

Figura 1. Mapa de la parte michoacana de la región Ciénega de Chapala



Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI, 2023).

Mapa Digital de México v6.

Con base en lo anterior se plantearon una serie de interrogantes: ¿En qué zonas de la región michoacana de la Ciénega de Chapala existen MGR? ¿Qué características presentan? ¿Cuál es su interacción con el entorno paisajístico? ¿Por qué resulta vital salvaguardar estas manifestaciones? ¿De qué manera se podría fomentar un mayor aprecio hacia este legado patrimonial?

Se partió de la hipótesis de que existen diversas MGR en la parte michoacana de la región Ciénega de Chapala, las cuales están constantemente expuestas a riesgos en cuanto a su preservación, por lo tanto, registrarlas para poder profundizar su investigación y avanzar en temáticas de educación patrimonial es una acción urgente que nos permitirá conocer más sobre el patrimonio arqueológico regional y la que relación que éste tiene con el paisaje. La delimitación geográfica incluyó la parte michoacana de la Ciénega de Chapala, al sur del lago y límite con el estado de Jalisco, debido a que se enmarca en el área de influencia de la Universidad de la Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo (UCEMICH).

Razones y motivaciones

El paisaje, fundamental tanto en términos naturales como culturales, es el lienzo de las actividades y relaciones humanas. Actúa como testigo de la actividad histórica humana, mostrando usos del suelo y asentamientos. En la arqueología, ofrece un contexto para interpretar hallazgos, siendo vital para la conservación de sitios. Muchos paisajes que han sido intervenidos por la presencia humana tienen connotaciones espirituales y simbólicas en diversas culturas, a estos sitios la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) los clasifica como paisajes culturales, testimonios de la interacción humana-naturaleza. Adicionalmente, la arqueología, al analizar paisajes, brinda información sobre antiguos cambios ambientales y vincula elementos materiales que se encuentran en el entorno.

El registro digital de las MGR es relevante porque se encuentran en exteriores, expuestas a la influencia de la actividad humana y a factores naturales como la erosión, por otra parte, su estudio conjunto con el paisaje puede aportar datos para entender su relación. Si las MGR son destruidas o dañadas –y de no existir un registro digital– es probable que se produzca la pérdida irrecuperable de estos elementos arqueológicos, constituyendo un golpe significativo al legado patrimonial de la región. Una parte de la razón de ser de la UCEMICH (desde donde se originan estas acciones con asesoría y en colaboración con el Centro de Estudios Arqueológicos del Colegio de Michoacán) es impulsar investigaciones con repercusión en la región, especialmente cuando éstas se alinean con la salvaguarda cultural. Las acciones emprendidas se encuadran dentro del eje formativo de Gestión Cultural de la Licenciatura en Estudios Multiculturales y se vincula en algunos aspectos con la línea de Nuevas Tecnologías para la Enseñanza-Aprendizaje de la Licenciatura en Innovación Educativa.

Remitiendo a una justificación que busca coadyuvar en la vinculación por medio de los convenios marco con ayuntamientos y alinearse con la *Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Michoacán De Ocampo*, última reforma publicada en el periódico oficial del Estado, el 18 de marzo de 2016, tomo: CLXIV, número: 27, séptima sección y publicada en el Periódico Oficial del Estado de Michoacán, el miércoles 26 de septiembre de 2007, se menciona en su Artículo 8 (p. 9), que los ayuntamientos procurarán:

vii. Definir e identificar su patrimonio cultural y efectuar un inventario de éste a fin de que los habitantes lo conozcan;

[...]

x. Establecer mecanismos y acciones para que el Municipio coadyuve al rescate y preservación del patrimonio cultural de su región;

De igual manera la ley en su “Capítulo segundo, Del patrimonio cultural” (p. 11), hace énfasis en los siguientes artículos:

Artículo 20. Es de utilidad e interés público la investigación, protección, conservación, restauración, recuperación, preservación, promoción, difusión y enriquecimiento del patrimonio cultural.

Artículo 21. Las dependencias y entidades de la administración pública estatal y municipal, convendrán los criterios para la investigación, protección, conservación, restauración, recuperación, promoción, difusión, enriquecimiento y usufructo sustentable del patrimonio cultural cuya preservación sea relevante para el ámbito estatal o municipal.

En su “Título tercero, De la política cultural, capítulo primero, De las bases de la política cultural” (p. 12), menciona que:

ii. Adoptará políticas y acciones encaminadas a la eliminación de condiciones de riesgo, y a la defensa, preservación, salvaguardia y enriquecimiento de la diversidad y el patrimonio culturales;

Por último, en su “Capítulo segundo. Del programa estatal de cultura”, Artículo 30 (p. 14), se menciona que son programas y acciones prioritarias para el desarrollo cultural, entre otros, los siguientes: “I. La investigación, protección, restauración, recuperación, conservación, preservación y enriquecimiento sustentable del patrimonio cultural”.

Así como en su Artículo 38, sección v (p. 17): “El fomento y difusión del conocimiento, respeto, preservación, conservación y enriquecimiento de los valores de la diversidad cultural y de su patrimonio cultural”.

Referentes teóricos

El presente texto aporta, en un primer momento, aspectos relacionados con la gestión e investigación del patrimonio arqueológico, encontrando elementos de apoyo en la tecnología, la cual es utilizada para realizar el registro digital de los vestigios –enfaticando el uso de procedimientos no invasivos– y generando contenidos que pueden integrarse en propuestas de educación patrimonial y, en un segundo momento, aspectos vinculados de manera relacional con el paisaje.

De acuerdo con el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS, 2011), la arqueología virtual, a veces llamada también arqueología digital, es un campo dentro de la arqueología que aplica herramientas informáticas para investigar, mantener y administrar el patrimonio, ofreciendo oportunidades para implementar tecnologías avanzadas en la difusión del saber, el aprovechamiento social del patrimonio arqueológico y su conservación. Se relaciona con el uso de técnicas de corte digital, que en esencia consisten en la utilización de métodos y herramientas de las ciencias exactas para la investigación arqueológica, lo que implica un enfoque multi, inter y transdisciplinario, lo cual genera aproximación con la arqueometría.

En el caso particular de este estudio, el acercamiento a las MGR parte de acercamientos relacionados con la arqueometría. De acuerdo con Guirao (2015), la arqueometría, cuyo nombre proviene de las palabras griegas *ἀρχαίος* (antiguo) y *μετρία* (medida), es una disciplina que utiliza técnicas analíticas físicas y químicas para examinar materiales arqueológicos, contribuyendo así al conocimiento histórico y sirviendo como un complemento valioso para la arqueología y la historia. Partiendo de su etimología, la arqueometría incorpora técnicas de las ciencias exactas para analizar los vestigios arqueológicos y desde esta perspectiva podría considerarse a la fotogrametría una técnica arqueométrica.

Acorde con Rubio Rivera *et al.* (2021), la fotogrametría es una técnica que combina matemáticas, óptica y fotografía para generar modelos tridimensionales de estructuras u objetos a través de la superposición de pares estereoscópicos. Es la ciencia de realizar mediciones

e interpretaciones confiables por medio de las fotografías, para de esa manera obtener características métricas y geométricas como dimensión, forma y posición (García Vegas, 2017), utilizando principios trigonométricos para determinar las propiedades geométricas de los objetos capturados en las imágenes (Valero Tévar, 2019).

Es necesario que el patrimonio cultural se vincule con procesos relacionados con su investigación y gestión, pudiendo hablarse de acciones encaminadas a la gestión del patrimonio cultural, en este caso de tipo arqueológico. Cañola (2013) afirma que la gestión cultural requiere la aplicación de técnicas de gestión convencionales, pero con una comprensión profunda de las particularidades del ámbito cultural y de la importancia de la cultura en el contexto social. Como se menciona en este texto las dimensiones de la gestión deben considerar especificidades del patrimonio cultural arqueológico, por lo que con ello en mente se optó por explorar avances en el tema de la educación patrimonial apoyada en tecnologías. De acuerdo con García Valecillo (2009), la enseñanza en torno al patrimonio constituye un dominio fundamental para forjar un ámbito dedicado a la memoria compartida, el intercambio y el diálogo, además actúa como un conector entre el patrimonio y la población, así como entre el pasado y un futuro repleto de significados que ancle el patrimonio en los sistemas valorativos de la sociedad contemporánea.

En armonía con enfoques de la arqueología virtual, la educación patrimonial es fundamental en la gestión del patrimonio, ya que facilita la transmisión del legado cultural, permitiendo que los ciudadanos, como propietarios simbólicos, comprendan, valoren y se identifiquen con su herencia cultural como se menciona en un texto de La Cilla - Museo del Grano (2014). La educación patrimonial, como proceso educativo continuo y multidimensional, es esencial para una gestión sostenible del patrimonio cultural, ya que promueve la interpretación, conservación y difusión del mismo, fortaleciendo la identidad cultural y el sentido de pertenencia de las comunidades, así lo afirma el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile (2021). Para complementar lo anterior se seleccionó el uso de herramientas tecnológico-digitales. La tecnología educativa, o *EdTech*, beneficia

tanto a docentes como a estudiantes, proporcionando a los primeros una variedad de recursos y plataformas para mejorar su enseñanza y ofreciendo a los segundos nuevas oportunidades de exploración, colaboración y aprendizaje autónomo a través de experiencias educativas interactivas e inmersivas (Narváez, 2023).

Los procesos anteriores se abordan desde una perspectiva integrada y crítica con base en las Humanidades Digitales. Como menciona Del Río Riande (2015), éstas últimas representan una transdisciplina que integra la perspectiva digital en las Humanidades, respetando las particularidades culturales, sociales y económicas del contexto, superando las barreras entre ciencia y humanidades, y promoviendo una distribución equitativa de nuevos conocimientos y prácticas, así como el intercambio de diversas experiencias y competencias.

Ahora bien, la definición del concepto de paisaje ha sido crucial para comprender la relación simbiótica entre la actividad humana –en este caso mediante las MGR– y el entorno; en otras palabras, las personas crean un territorio a través de la percepción mediante sus sentidos (Álvarez-Muñárriz, 2011). El paisaje representa una región o territorio más o menos delimitado, configurado por las personas que lo perciben, lo interpretan y lo comparten con los integrantes de su sociedad; es la consecuencia de experimentarlo, entenderlo, ser parte de este entorno y, sobre todo, de identificarse con él y es deseable una concepción holística del paisaje (Rey-Castiñeira, 2022). En algunas circunstancias, el paisaje se integra a la cotidianidad ya sea por labores o por supervivencia, y esto se manifiesta en las transformaciones que el ser humano efectúa en él, de acuerdo con la propuesta de Álvarez-Muñárriz (2011). El paisaje surge de una interacción compleja entre las personas y el ambiente natural en el que viven, por lo tanto, para comprender esta conexión con la historia, se examina la arqueología del paisaje (Erickson 2010, como se citó en Rodríguez-Gallo, 2019).

La territorialidad, como elemento esencial del paisaje y reflejo de la cultura e historia, se integra en la planificación de las entidades territoriales modernas, proporcionando continuidad y contexto más allá de ser meramente puntos de interés, así el patrimonio territorial, influenciado por la historia, el medioambiente y aspectos administrativos, se

considera en la gestión y estructura institucional, no sólo como algo a preservar, sino como parte activa del desarrollo territorial. Por ello, si no se toman en cuenta de manera integral, cualquier propuesta está destinada al fracaso como mencionó Fernández Cacho, reseñada por Rey-Castiñeira (2022). Los petrograbados y otros tipos de MGR son el resultado de ciertos comportamientos y prácticas sociales que facilitan la interpretación y adopción del entorno (Criado Boado, 1999, Anschuetz *et al.*, 2001, como se citó en Ots *et al.*, 2020). La presencia de MGR denota una significación del entorno que quedó plasmada en el tiempo.

Lo realizado

La presente investigación documentó de manera digital MGR de la región Ciénega de Chapala del Estado de Michoacán, haciendo uso de técnicas no invasivas que integran un acercamiento arqueométrico a partir de procesos fotogramétricos para ubicar, preservar digitalmente, valorar este tipo de patrimonios arqueológicos mediante la educación patrimonial y vincularlos con el paisaje.

La recolección de información se basó en salidas a campo contando con datos aportados por informantes sobre la ubicación de las MGR. Una vez en los sitios, se llevó a cabo un proceso de aplicación de las metodologías no invasivas. Se registraron coordenadas utilizando tecnología de realidad aumentada y fotografías georreferenciadas. Posteriormente, se llevó a cabo la recolección de imágenes para conformar los modelos fotogramétricos, realizando para ello barridos de secuencias fotográficas desde múltiples ángulos. Cada secuencia constó de entre 150 y 200 fotografías. Se realizaron también fotografías contextuales y paisajísticas. Posteriormente, se realizó el procesamiento de estas imágenes para generar los modelos fotogramétricos. A la par de lo anterior, se prepararon contenidos para los procesos de educación patrimonial apoyados en tecnología educativa. Lo mencionado se integra con avances iniciales en los procesos de valoración por parte de la sociedad, resaltando la importancia de propiciar valoración social por medio de un prototipo

de curso corto ofrecido desde la plataforma digital Moodle, en el que se integraron contenidos didácticos.

Posteriormente, y con base en las fotografías contextuales y paisajísticas, así como con la interpretación de particularidades de cada vestigio se procedió a formular la reflexión correspondiente a su relación con el paisaje donde se encuentran enclavadas.

Resultados

Derivado de las salidas de campo es que se han elegido tres sitios como ejemplos para poner en realce el nexo entre paisaje y MGR. Cada uno de ellos muestra una estrecha relación con el paisaje y han sido documentados de manera georreferenciada, haciendo uso de la realidad aumentada y generando modelos fotogramétricos, procesos de mejoramiento digital de vestigios y documentación digital. Cabe destacar que el común denominador entre estos enclaves es que están localizados en la parte michoacana de la región Ciénega de Chapala.

Cerro Loco

Este sitio era anteriormente una isla, según aparece documentado en mapas y cartografía del siglo XVIII. Antaño perteneciente al municipio de Sahuayo, debido a la reconfiguración de límites territoriales actualmente se encuentra en el municipio de Venustiano Carranza. En sus inmediaciones es posible encontrar vestigios de índole arqueológico tales como cerámica, líticos y lo más sobresaliente, pictografías.

Sobresaliente en medio de los campos de cultivo, su actual contexto es resultado de procesos que configuraron un paisaje cultural a partir de la desecación del extremo este al sur de la ribera del lago de Chapala desde inicios del siglo XX. En la cara norte del promontorio más elevado, a aproximadamente 6 m sobre el suelo, se encuentra una gran roca en una saliente, la cual fungió como lienzo para plasmar una pictografía.

La ubicación del vestigio en cuestión guarda relación con el paisaje de antaño. Una isla que formaba parte de un pequeño archipiélago que

Figura 2. Cerro Loco



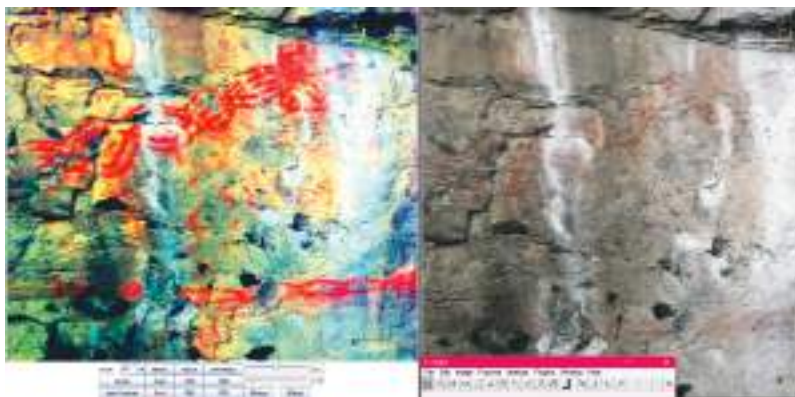
Fuente: archivo de trabajo de campo.

en temporales abundantes resultaba sólo accesible mediante canoas. La revisión de materiales documentales de carácter histórico da cuenta también del talante de significancia en términos de la relación con la naturaleza, pues el nicho natural que se forma en el sitio donde se encuentra la MGR tiene una vista y orientación privilegiadas al antiguo Mar Chapálico, como fue llamado por los primeros exploradores españoles que lo avistaron, de acuerdo con las crónicas regionales.

Existen otras pictografías en este espacio, las cuales de igual manera se encuentran orientadas hacia el norte en un abrigo rocoso. Los hallazgos casuales de elementos metalúrgicos, cerámica esgrafiada y rastros de enterramientos confieren un carácter peculiar a este lugar.

La documentación de este tipo de MGR resulta apremiante, pues se encuentra expuesta a distintos factores de desgaste, incluso resulta sorprendente su estado de conservación, ya que el paraje es bastante frecuentado. Los motivos representados parecen ser de carácter zoomorfo en su mayoría, con algunos patrones asociados a la presencia de agua, lo cual resulta natural dada su orientación y la construcción-concepción del entorno.

Figura 3. Detalle de pictografía procesada con DStretch en Cerro Loco.
A la izquierda la imagen procesada, a la derecha imagen sin procesar



Fuente: elaboración propia.

Cerrito de Los Puercos

De acuerdo con la documentación histórica consultada, en 1591 este sitio fue parte de una estancia de ganado menor perteneciente al español Pedro de la Cueva (Moreno, 1980). En años más recientes el sitio fue usado como vertedero de basura en la parte superior, mientras que en el costado este se emplazó una trituradora de roca, la cual ha llenado parte de la superficie de materiales rocosos triturados. El lado noroeste de esta pequeña isla fue dinamitado para extraer material de uso en el borde de desecación, proyectos carreteros y de ingeniería civil.

Pese a ello, aún es posible encontrar materiales en superficie, tales como cerámica fragmentada. En el lado oeste y sur de la elevación se ubican dos concentraciones de rocas que resaltan por su tamaño, las cuales, al ser inspeccionadas de manera detallada, presentan patrones de horadación alineados hacia el oeste, es decir, hacia donde el sol se oculta. La documentación fotográfica digital de estos vestigios y el uso de la fotografía paisajística como herramienta permiten identificar claramente un patrón de orientación y lo que parece ser un arcaico conteo o calendario expresado por medio de secuencias de horadaciones circulares en la superficie de las rocas.

Figura 4. Vista del horizonte desde los petrogabados en Cerrito de los Puercos



Fuente: archivo de trabajo de campo.

La vista del horizonte desde este espacio resulta especialmente remarkable, así como también la reciente presencia extendida de *agave tequilana*, cuyo cultivo se ha popularizado en la última década, reemplazando la vegetación original y transformando el paisaje que rodea a las MGR.

Una mirada con consideraciones retrospectivas es necesaria para concebir la configuración del paisaje que imperaba en tiempos prehispánicos, con un lago de Chapala más extenso, lo cual convertía a esta pequeña elevación en otra isla, ubicada muy cerca de una serie de

Figura 5. Detalle de la MGR del lado sur del Cerrito de los Puercos



Foto: archivo de trabajo de campo.

lomeríos que reciben el nombre de “Potrero de la Calzonuda”, en donde ha sido posible ubicar basamentos, estructuras, cerámica, implementos de hueso diseñados para la cacería lacustre y materiales líticos correspondientes al Sahuayo indígena. La presencia del lago de Chapala ha sido influencia determinante para configurar diversas características socioculturales del pasado y actuales. Este sitio presenta indicios de observación astronómica, el avistamiento del horizonte y los astros.

Barranca de Sahuayo

El municipio de Sahuayo cuenta con sistemas de barrancas que forman parte de la orografía local. En estos espacios es posible encontrar microclimas, especies botánicas endémicas, así como una gran cantidad de fauna. De igual manera se tiene presencia de afluentes hídricos que nutren los mantos freáticos y mantienen ecosistemas locales.

En diversos puntos de este sistema de barrancas es posible localizar huellas de ocupación humana, algunas pertenecientes a tiempos más recientes y relacionadas con hitos históricos como la guerra Cristera y los tiempos de la Revolución. Es natural que vestigios mucho más antiguos y MGR se encuentren localizados en estas latitudes. Antiguos caminos

Figura 6. Vista del sistema de barrancas de Sahuayo, al fondo la Cueva de Espinoza



Fuente: archivo de trabajo de campo.

y senderos proporcionan una alternativa para descifrar los antiguos pasos y el tránsito ancestral por estos parajes. Lo anterior constituye también un método para poder ubicar diversos vestigios mediante la lectura del paisaje.

En uno de los abrigos rocosos de la barranca se encuentra un sitio con una gran cantidad de pictografías, las cuales, si bien han estado expuestas a distintos agentes de deterioro, pueden ser aún estudiadas mediante técnicas digitales no invasivas. Su carácter abstracto y motivos geométricos las diferencia de otras MGR localizadas en la región. Hasta el momento, los indicios apuntan a una funcionalidad relacionada con la delimitación de espacios y construcción-concepción del entorno.

En el caso de las MGR es esencial considerar el entorno aledaño, de tal manera que reflexionemos sobre la construcción social del paisaje, teniendo en cuenta también a quienes lo construyeron, las técnicas que emplearon y los usos que le dieron, todo ello para entender que se trata de un espacio donde se manifestaron las creencias y los sistemas de valores de la sociedad (Moralejo, 2017).

Figura 7. Detalle del sitio nombrado “Risco del Cuervo”, procesamiento digital utilizando DStretch



Fuente: elaboración propia.

Figura 8. Ejemplo de integración de contenido generado con la herramienta Genially con la plataforma Moodle para ofertar cursos abiertos que permitan desarrollar estrategias de educación patrimonial e interpretación del patrimonio para sensibilizar públicos



Fuente: elaboración por la alumna C. Stephanie Guadalupe Ávalos Álvarez, colaboradora comisionada para generar contenidos con la herramienta Genially.

El uso de tecnología digital con un enfoque arqueométrico y de las humanidades digitales permite generar contenidos y materiales para facilitar su estudio, como se muestra en la anterior imagen. De igual manera, es posible generar modelos fotogramétricos tridimensionales para estudiar detalles de las MGR y vincularlos con estrategias de pedagogía mediática, pudiendo acercar de manera virtual este tipo de patrimonios a estudiantes de diversos niveles educativos, así como a distintos públicos.

En este sentido, la utilización de distintas herramientas digitales que permiten integrar contenidos y adaptarlos para la generación de materiales didácticos ha sido sumamente importante, utilizando herramientas informáticas desde un enfoque de las humanidades digitales, es decir, ampliando el alcance y capacidades investigativas de las humanidades tradicionales y propiciando nuevas maneras de acercarnos a los objetos de estudio, en este caso las MGR.

Discusión y conclusiones

Como mencionó el ICOMOS (2011), se hizo uso de herramientas y técnicas relacionadas con la arqueología virtual y, de acuerdo con Guirao (2015), cercanas a la arqueometría. De manera específica se trabajaron procesos fotogramétricos (García Vegas, 2017; Valero Tévar, 2019 y Rubio Rivera *et al.*, 2021). Las acciones se perfilan hacia procesos de gestión del patrimonio cultural de tipo arqueológico de acuerdo con Cañola (2013) y educación patrimonial apoyada en tecnologías, como menciona García Valecillo (2009), y por medio de la tecnología educativa o *EdTech* (Narváez, 2023), con una mirada desde las Humanidades Digitales (Del Río Riande, 2015). Los sitios presentados en este documento se encuentran en la parte michoacana de la región Ciénega de Chapala, un espacio caracterizado por la presencia de agua superficial en vastas extensiones de terreno. Al respecto existen una serie de referentes provenientes de diversos estudios, que aportan datos para permitir la consideración de aspectos relacionados con las dinámicas presentes en sitios similares.

En el caso sudamericano existe una referencia alusiva al carácter de los espacios cercanos al agua, la cual dice que los humedales y pantanos eran a menudo referenciados en la literatura, llevando una connotación que resaltaba la naturaleza indómita y rústica tanto del territorio como de sus habitantes locales, representación que se contrapone a la de los llanos civilizados que han sido conquistados y habitados por los españoles (Adán-Alfaro, 2014). Esta característica abona a la preservación de diversos vestigios encontrados en sitios con las características mencionadas, pudiendo escapar del tránsito colonizador y en muchos casos permaneciendo como parajes asociados a los pobladores de antaño, una peculiaridad presente en el imaginario de las personas de la región.

De igual modo, sobre esos paisajes anegados se decía que, a pesar de su reputación, las tierras inundables eran habitadas por poblaciones del entorno local y asimismo esas personas valoraban y mantenían esas tierras, dado que de ahí obtenían materiales constructivos (Adán-Alfaro *et al.*, 2017). Lo particular obtiene un valor contextual para que

no se le perciba como un elemento excepcional en un entorno inerte, sino como parte integrante de esa continuidad que constituye el paisaje (Rey-Castiñeira, 2022). Los paisajes húmedos se concebían como pródigos y peligrosos. Esta característica, sumada a la anteriormente mencionada, coadyuva a que determinadas locaciones fueran también utilizadas como sitios de ocultamiento para forajidos, bandoleros y sujetos fuera de la ley en épocas posteriores. El carácter indómito de estos paisajes los convertía en sitios poco frecuentados y a salvo de la mirada común. Acorde con Adán-Alfaro *et al.* (2017) lo anterior lleva a resaltar la participación dinámica del entorno natural, su influencia y la manera en que éste interactúa con perspectivas y conceptos únicos derivados del contexto intercultural entre comunidades indígenas e hispanas. Como mencionó Álvarez-Muñárriz (2011) los diversos sentidos que la humanidad atribuye al territorio se comprenden con el concepto de paisaje.

En el caso de Cerro Loco y en el presente estudio, es importante remarcar la presencia de objetos y materiales poco comunes, por ejemplo, aquéllos de manufactura metalúrgica y tomar en cuenta que el enclave mencionado no se localiza cerca de un área de paso o asentamiento identificado. Esto lleva a pensar que posiblemente el uso del espacio revestía un carácter ritual. Según refieren Adán-Alfaro *et al.* (2017), al respecto se comenta que antiguos documentos geográficos ubicaban a las poblaciones en las áreas ribereñas de los ríos y relacionaban los humedales con lugares de vivienda vinculados a sus zonas productivas y de igual manera sitios de carácter ritual y de reunión.

En el caso de la investigación relacionada con paisajes y arqueología, es sumamente importante la revisión documental y cartográfica para vislumbrar las reconfiguraciones que han tenido lugar a lo largo del tiempo. En el caso de la región mencionada, lo anterior ha sido sumamente marcado, pues el cambio de uso de suelo por la contención de las aguas del lago de Chapala tuvo enormes repercusiones. Es por ello por lo que dicha revisión resulta indispensable, tal y como se constata en la experiencia citada a continuación y la relación con espacios cercanos al agua. Lo anterior sirve como un antecedente referencial para comprender la configuración espacial en torno al paisaje.

Si bien el estudio realizado toma en consideración un sitio alejado geográficamente del punto en cuestión, sirve también para propiciar la reflexión en torno a la concepción que imperaba en el pasado vinculada a este tipo de espacios. En el caso chileno existe el registro en términos de percepción relacionada con las ciénegas y pantanos. Retomando a Adán-Alfaro *et al.* (2017), durante el período colonial, en el que coexistían culturas hispanas e indígenas, las actitudes y percepciones hispanas hacia estos paisajes presentaban una paradoja de apreciación y miedo simultáneos generando una dicotomía que asociaba al territorio indígena con los paisajes agrestes y el llano con los espacios de los hispanos y criollos, poniendo de manifiesto la influencia activa del paisaje y la interculturalidad que se gestaba en las ciudades y sus alrededores en estas regiones del sur.

En el caso del sitio denominado Cerrito de los Puercos, los indicios mencionados apuntan a un uso relacionado con el aspecto celeste, rebasando la contextualidad inmediata mencionada en el caso anterior. En este sentido, existen estudios novedosos que parten de la generación de modelos apoyados en el uso de tecnologías digitales.

La arqueología digital puede ser una herramienta valiosa para entender de manera más profunda los vestigios arqueológicos presentes en nuestro entorno y, en ciertos casos, es necesario ampliar la definición de “paisaje” para incorporar el cielo y sus elementos (Zotti y Neubauer, 2019). De acuerdo con Rey-Castiñeira (2022), es crucial considerar la diversidad y complejidad de los paisajes al reconocer su valor hereditario y al gestionarlos, evitando las perspectivas simplistas que se enfocan en aspectos como la singularidad o la belleza escénica y en relatos poco fundamentados y, en lugar de ello, se debe promover la formación de un conocimiento especializado que considere elementos geográficos, históricos, arqueológicos, geológicos y medioambientales para describir el paisaje y determinar sus valores patrimoniales.

En el sitio de La Barranca de Sahuayo es necesario mencionar que, acorde con Moralejo (2017), los caminos y senderos registran diversas técnicas de planificación y uso, asociados a puntos de interés y/o elementos sagrados de la cosmovisión, modelando y representando un paisaje con alto contenido simbólico, producto de un dominio

territorial acorde a una determinada racionalidad espacial y cultural, característica necesaria para tratar de entender la dinámica social y cultural del área.

Preservar el valor histórico y cultural de un lugar implica considerarlo como un componente activo dentro de los paisajes actuales, que son una creación social en la que el factor temporal es esencial. Deben ser entendidos como elementos dinámicos que evolucionan junto con su entorno (Rey-Castiñeira, 2022). Una trama compleja de interrelaciones entre MGR y paisaje debe ser concebida.

La forma en que la humanidad percibe y ocupa el espacio circundante influirá en cómo se definirá y se utilizará dicho espacio, así como las características específicas del entorno condicionarán las formas que adoptarán esas transformaciones. Por lo anterior, no existe un entorno ecológico sin alterar (Rodríguez-Gallo, 2019). Percepción y uso van de la mano, transformando aquellos puntos donde la presencia humana se ejerce.

Las representaciones rupestres son expresiones de arte, a veces son de gran envergadura y se mantienen en un lugar fijo, dejan una huella en el paisaje debido a que su realización exige la alteración del medio natural y cuentan con características de visibilidad y durabilidad en el tiempo (Podestá *et al.*, 1991, Valenzuela *et al.*, 2006, como se citaron en Ots *et al.*, 2020). Los lugares guardan una lógica que se manifiesta mediante la estructuración y disposición del espacio. Como mencionó Álvarez Muñárriz (2011), la dimensión cultural del entorno es un elemento integral de la naturaleza humana y de su complejidad. Los lugares forman parte de una trama de relaciones que no sólo conciernen a las actividades pragmáticas de la sociedad que habitó un lugar específico, sino también a la conexión simbólica con el entorno que las rodea (Tilley, 1996; Thomas, 2001; Rocha, 2017, como se citó en Ots *et al.*, 2020).

A manera de conclusión, se reafirma la existencia de una relación inseparable entre el paisaje patrimonial y las MGR. Se inició el proceso de documentación digital, mismo que debe continuar en la región Ciénega de Chapala del Estado de Michoacán. Se remarca la pertinencia de la utilización de técnicas no invasivas de realidad aumentada, fotogrametría y fotografía paisajística para su investigación,

clasificación, ubicación, preservación y valoración, abonando a entender su relación con el paisaje.

A la par que se investigan estas vinculaciones teóricas es también necesario proponer estrategias de educación patrimonial que propicien su valoración y preservación mediante el diseño de contenidos didácticos adecuados para distintos públicos. Para ello se puede hacer uso de la pedagogía mediática y herramientas como Genially, plataformas como Moodle y contenidos como los modelos fotogramétricos tridimensionales.

Referencias

- ADÁN-ALFARO, Leonor (2014). *Los Reche-Mapuche a Través de su Sistema de Asentamiento (Siglos XV-XVII)*. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia, mención Etnohistoria, por el Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- ADÁN-ALFARO, Leonor, Simón Urbina-Araya y Margarita Alvarado-Pérez (2017). "Asentamientos humanos en torno a los humedales de la ciudad de Valdivia en tiempos prehispánicos e históricos coloniales". *Chungara: Revista de Antropología Chilena* 49(3): 359-377. Consultado en: <<http://www.jstor.org/stable/44840581>>.
- ÁLVAREZ-MUÑÁRRIZ, Luis (2011). "La categoría de Paisaje Cultural". *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 6(1): 57-80. Consultado en: <<https://www.redalyc.org/pdf/623/62321332004.pdf>>.
- CAÑOLA, K. (30 de septiembre de 2013). "La gestión cultural es clave para el desarrollo de una sociedad". Universidad de Piura (UDEP). Consultado en: <<https://www.udep.edu.pe/hoy/2013/09/la-gestion-cultural-es-clave-para-el-desarrollo-de-una-sociedad-cultural/>>.
- DEL RÍO RIANDE, G. (4 de mayo de 2015). ¿De qué hablamos cuando hablamos de Humanidades Digitales? *Didáctica y TIC. Blog de la Comunidad Virtual de Práctica Docentes en Línea*. Consultado en: <<https://blogs.ead.unlp.edu.ar/didacticaytic/2015/05/04/de-que-hablamos-cuando-hablamos-de-humanidades-digitales/>>.
- ESPARZA-LÓPEZ, Rodrigo y Francisco Manuel Rodríguez-Mota (2019). "El patrimonio cultural y natural de una comunidad: Acciones de conservación para proteger un sitio con manifestaciones gráfico-rupestres". *Boletín Antropológico*, 37(97): 223-233. Consultado en: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71261014011>>.

- GARCÍA VALECILLO, Z. (2009). ¿Cómo acercar los bienes patrimoniales a los ciudadanos? Educación Patrimonial, un campo emergente en la gestión del patrimonio cultural. *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 7(2). Consultado en: <<https://doi.org/10.25145/j.pasos.2009.07.019>>.
- GARCÍA VEGAS, G. (2017). “Nuevas” tecnologías en arqueología y patrimonio: El espacio convivial de la villa romana de “El Saucedo” (Talavera la Nueva, Toledo). En P. Aranda Contamina, J. Avellanas Jaén, O. Bonilla Santander, L. Pérez Yarza y G. de Tord Basterra (Eds.) *Temas y tendencias actuales de investigación. Actas de las II jornadas doctorales en ciencias de la antigüedad*, pp. 61-73. Universidad de Zaragoza.
- GUIRAO, D. (2 de enero de 2015). ¿Qué es la Arqueometría? Arqueometría. Consultado en: <<https://arqueometria.com/que-es-la-arqueometria/>>.
- ICOMOS. (2011). *The Seville principles. International principles of virtual archaeology*. Consultado en: <<https://icomos.es/wp-content/uploads/2020/06/Seville-Principles-IN-ES-FR.pdf>>.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI) (s/f). *Mapa Digital de México V6*. [Región Ciénega de Chapala del Estado de Michoacán]. Consultado el 8 de marzo de 2023 en: <<http://gaia.inegi.org.mx/mdm6/?s=MTM4MTYzNDc=>>.
- LA CILLA – Museo del Grano. (22 de mayo de 2014). *Educación Patrimonial*. Consultado en: <<https://www.lacilladelaoлива.org/educacion-patrimonial>>.
- LEY DE DESARROLLO CULTURAL PARA EL ESTADO DE MICHOACÁN DE OCAMPO (2016). Última reforma publicada en el *Periódico Oficial* del Estado, el 18 de marzo de 2016. Tomo: CLXIV, Número: 27, séptima sección. Consultado en: <<http://congresomich.gob.mx/file/Ley-de-Desarrollo-Cultural-para-el-Estado-de-Michoac%C3%A1n-de-Ocampo-1.pdf>>.
- MARISCAL OROZCO, J. L.; Ochoa Oroz, C. M.; Aguilar Velasco, A. y Hernández Valencia, L. G. (2012). *Cuadernos para la Gestión Cultural Municipal. Vol. I Diseño de la Acción Cultural*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.
- MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO - Gobierno de Chile. (2021). *Educación patrimonial. Miradas y trayectorias*. Consultado en: <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2021/08/20210729_educacion-patrimonial-miradas-y-trayectorias_vf.pdf>.
- MORALEJO, Reinaldo (2017). “Arqueología y paisaje en el interfluvio de Zapata, Catamarca, noroeste argentino”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 22(1): 119-136.
- MORENO, Heriberto (1980). *Guaracha: Tiempos viejos y tiempos nuevos*. Ciudad de México: El Colegio de Michoacán AC / IMPREART.

- NARVAEZ, M. (2 de junio de 2023). *Tecnología educativa: Todo lo que debes saber para aprovecharla*. QuestionPro. Consultado en: <<https://www.questionpro.com/blog/es/tecnologia-educativa>>.
- OTS, María José, Andrés Rocha, Lourdes Inieta y Pablo Cahiza (2020). “Grabados rupestres, paisaje y prácticas sociales en la cuenca del río de las tunas (Mendoza, Argentina)”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 25(1): 115-136.
- REY-CASTIÑEIRA, Josefa (2022). Recensión de la obra: Silvia Fernández Cacho (ed.) *Criterios para la elaboración de guías de paisaje cultural*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. En *SPAL Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla* 31(1): 450-455. Consultado en: <https://institucional.us.es/revistas/spal/31_1/17_SPAL.pdf>.
- RODRÍGUEZ-GALLO, Lorena (2019). “La construcción del paisaje agrícola prehispánico en los Andes colombianos: El caso de la sabana de Bogotá”. *SPAL. Revista de Prehistoria y Arqueología de La Universidad de Sevilla*, 28(1): 193-215. Consultado en: <<https://doi.org/10.12795/spal.2019.i28.09>>.
- RUBIO RIVERA, R., Isabel Ludeña, S. y del Castillo Bargueño, I. (2021). Aplicaciones de tecnologías innovadoras en la investigación y difusión del patrimonio arqueológico. La ciudad romana de Ercávica. En M. A. Célis Sánchez (Coord.), *Las humanidades digitales como expresión y estudio del patrimonio digital*, pp. 237-256. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Consultado en: <http://doi.org/10.18239/jornadas_2021.31.00>.
- VALERO TÉVAR, M. Á. (2019). Aportaciones de las nuevas tecnologías y los estudios multidisciplinarios en la investigación del mosaico de Noheda. En L. Neira Jiménez. *Mosaicos romanos en el espacio rural: investigación y puesta en valor*, pp. 149-166. L’Erma di Bretschneider. Consultado en: <<https://www.torrossa.com/en/resources/an/4618201>>.
- ZOTTI, Georg y Wolfgang Neubauer (2019). “Beyond the Landscape: Analysis of Neolithic Circular Ditch Systems of Lower Austria with Advanced Virtual Archaeoastronomy”. *Virtual Archaeology Review*, 10(21): 90-102. Consultado en: <<https://doi.org/10.4995/var.2019.10772>>.

**EL PAISAJE
EN LA FOTOGRAFÍA
Y EL CINE**

Un acercamiento a la fotografía como fuente de investigación para el análisis del espacio.

La lente sobre el jardín del Zócalo de la Ciudad de México

Ramona Isabel Pérez Bertruy

Introducción

El propósito de este trabajo es indagar las posibilidades que tiene la fotografía como fuente primaria para la investigación y, a partir de su estudio, examinar las transformaciones físicas y estéticas que ha sufrido en el tiempo un paisaje cultural. El tema elegido es el jardín del Zócalo, localizado en la plaza de la Constitución de la capital mexicana, entre 1866 y 1958. Esta faceta histórica de la plaza Mayor de la Ciudad de México ha sido poco estudiada hasta el momento, incluso ha sido ignorada por los historiadores del paisaje, del arte y por los urbanistas, de quienes no se conoce ningún trabajo publicado sobre la materia.¹ En este ensayo, se pretende probar que, a través de las imágenes

¹ De hecho, hay referencias sobre este espacio de parte de historiadores, politólogos y antropólogos como una faceta más dentro de la plaza de la Constitución, pero no hay un texto específico publicado sobre el tema. Algunos textos en este sentido son el de Galindo y Villa (1914), sobre la plaza Mayor de la Ciudad de México; el de Fernando Aguayo (2014); el de García Cortés (1974), sobre la plaza de la Constitución; el de Lanzagorta García (2017), sobre el Zócalo; y el de Kathrin Wildner (2005).

producidas por la sociedad de su tiempo, puede construirse visualmente la historia de un sitio ya desaparecido hace 64 años. En este tenor, habrá que tomar en cuenta que estas vistas del pasado se generaron según las preferencias e intereses de los fotógrafos de la época, sin tener presente que serían utilizadas en la posteridad para la investigación artística, científica o social. En este trabajo académico se utilizan piezas históricas que representan fragmentos que ofrecen una visión parcial de los hechos, es decir, de un proceso de estudio mucho más amplio y complejo que abarcó 92 años. Con fotografías a pie de calle, postales antiguas (que permiten más bien observar detalles con vistas parciales), tomas panorámicas, aéreas o territoriales, procedentes de diversos acervos fotográficos que se irán indicando a lo largo de este ensayo, pretendo explicar algunos aspectos sobre el devenir del jardín del Zócalo.

Iniciaré esta disertación apuntando que la fotografía es una “huella que dejó la luz reflejada sobre una superficie fotosensible preparada para registrar lo que se encuentra frente a la cámara fotográfica” (Aguaño y Roca, 2012: 9) y, de esta manera, produce una imagen fija. En otras palabras, es un objeto manufacturado surgido de un proceso técnico que registra información estática de un momento único, acerca de un espacio concreto, de los sujetos o edificios presentados, así como de los sucesos del mundo real que han sido fotografiados (González Montes, 2002). Esta situación nos obliga a tratarlos como documentos indiciales de algo singular captado en un instante, resultado de contextos históricos precisos, por una serie de decisiones tomadas por un fotógrafo. En este contexto, no podemos sostener que sea un producto que refleje fielmente la realidad debido a que está limitado al formato bidimensional de la película (positiva o negativa) o de la impresión en papel, que no logra transmitir la experiencia completa, íntegra o plena de cómo es la vista en la realidad (González Montes, 2002). Es decir, es incapaz de presentar los objetos en su escala o dimensión real; éstos están restringidos como efecto del encuadre o por el manejo de la luz (Bisbal Grandal, 2016). Para ser más precisos, las fotografías “son representaciones de hechos, situaciones o espacios, realizadas con manufacturas, ideas y técnicas precisas y cambiantes; es decir, históricas”

(Aguayo y Roca, 2012: 9), cuyas imágenes producidas y plasmadas en un papel pueden ser válidas como testimonio o registro de lo percibido o acontecido, susceptibles de ser utilizadas como memoria gráfica o documento histórico en la investigación social.

Metodología

Como cualquier historiador, el primer paso en el método de trabajo fue reunir o compilar los documentos para la investigación. En este contexto, visité los repositorios fotográficos más importantes y localicé en álbumes, libros y revistas la producción de estas vistas para llevar a cabo una selección de las fotografías más representativas. Este trabajo fue un reto porque se encontraron más de 150 fotografías, varias de éstas similares, pero con diferentes encuadres y otras de baja calidad. A esto hay que sumar que no todos los acervos fotográficos consultados contaban con una ficha catalográfica de estos documentos. La actividad resultó complicada en la medida en que exigió tener al alcance un conocimiento previo sobre la evolución del espacio urbano para proceder a la preselección de las imágenes.

Para convertir estos materiales en una fuente confiable para la investigación, fue indispensable contextualizar históricamente los documentos y, con el apoyo de fuentes bibliográficas y hemerográficas, diseñé una cronología mínima, una especie de guía de estudio, para contar con un grupo selecto de fotografías, y después proceder a la descripción de los objetos observados para registrar todos sus detalles. Estos pasos fueron fundamentales para reforzar el conocimiento de las fuentes escritas y para valorar los hallazgos encontrados en las fotografías. Analizar estos documentos de una manera razonada y contar con un soporte suficiente de gráficos para dar sustento a las hipótesis de trabajo fue de primer orden con el fin de integrarlos a la trama de los sucesos del jardín del Zócalo, como se examina en el siguiente apartado. Por igual fue importante aprender a citarlos correctamente, no sólo para validar lo planteado en este trabajo académico, sino también para que otros investigadores tuvieran acceso a esta información.

Hallazgos

La Ciudad de México y otras entidades federativas tienen varios repositorios fotográficos, materiales de apoyo invaluable para revisar a lo largo de los años la evolución paisajística del jardín del Zócalo, motivo de la presente investigación. En particular, la Fototeca Nacional que resguarda el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), con sede en Pachuca, ha sido de gran utilidad para rastrear sus antecedentes históricos y mostrar con documentos de diversos soportes las funciones sociales que cumplía la plaza de la Constitución en el siglo XIX.

Este repositorio tiene fotografías del siglo XX, basadas en litografías del XIX, que permiten reconstruir la historia gráfica de lo que fue la plaza Mayor de la Ciudad de México después de lograda la Independencia. Para nuestro caso de estudio, la Fototeca conserva una imagen de los hermanos Casasola, que representa la litografía que Pedro Gualdi dibujó en 1841 sobre el proyecto que realizó el arquitecto Lorenzo de la Hidalga, por petición del entonces presidente Antonio López de Santa Anna, para levantar en la plaza de la Constitución un centro cívico con un gran monumento emblemático para honrar la Independencia mexicana. Visualmente, el lector puede imaginarse el impacto de esta obra de tipo neoclásico en la ciudad con la descripción de sus partes arquitectónicas, así como recrear el paisaje urbano de la época.

Lo interesante de este documento y de otro que se pone a nuestro alcance sobre la invasión estadounidense a México (1846-1848) es que, a partir de su comparación, se infiere que la obra no se concretó y, en su lugar, aparecería un basamento circular que recibió el nombre de “zócalo”. Por tanto, la fotografía tomada de otra pintura que realizó Pedro Gualdi de la plaza de México, recrea, entre otros aspectos, la bandera izada de los Estados Unidos en el Palacio Nacional, como prueba de su triunfo militar, así como el contexto social y urbano de la plaza Mayor de la Ciudad de México. En este retrato, se distingue el paseo de las Cadenas, con sus frondosos árboles y pilastras de cadenas de hierro frente al atrio de la Catedral y, en la plaza Mayor, dos pilas de agua, una de forma

Fotografía 1. *Panorama al sur de la Catedral*, Désiré Charnay, 1858



Fuente: Colección Felipe Teixidor. Fototeca Nacional INAH.

Consultado en: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A11630>>.

circular y otra cuadrada. Llama la atención, en la parte central de la plaza, una construcción circular donde hay una fuente. Sin lugar a dudas, este elemento es el vestigio del basamento del monumento a la Independencia que pretendía construir el general Santa Anna. Podría inferirse de este gráfico que la intervención estadounidense dificultó las obras y, seguramente, por otras causas de índole política y militar, el proyecto de la plaza de la Constitución se frustró y no se llevó a cabo. Esta fotografía también pone al descubierto que, hacia la década de los 1840 del siglo XIX, existía en la plaza de la Constitución un paseo arbolado antes de que apareciera uno semejante en el zócalo.

Otra fotografía, de la colección Vicente Luengas, tomada en 1925, tiene como base una litografía más sobre la plaza principal de México. Esta vista es de 1860, cuando por iniciativa del gobierno de Miguel Miramón se transformó en un paseo arbolado, ya que aparece rodeado por una fila doble de fresnos a los costados del perímetro. Al centro de la plaza se observa una elevación de forma circular (donde se pretendía colocar la columna de la Independencia). En ella destacan una gran farola y cuatro elementos más de menor jerarquía. Esta imagen ayuda a comprender la vida cotidiana y el entorno urbano inmediato que rodeaba la plaza con sus edificios de importancia; por su parte, la vista estereoscópica atribuida al francés Claude Désiré Charnay, de la colección Felipe Teixidor (señalada con el número 1), es notable porque nos heredó la primera fotografía del paseo arbolado en el Zócalo. Definitivamente, con los documentos gráficos anteriores, puede estudiarse el origen de la explanada de lo que hoy conocemos como Zócalo de la Ciudad de México y las formas arquitectónicas y vegetales que adquirió, mientras las primeras fotografías del sitio, hacia 1867, retratan su nuevo aspecto como jardín.

El jardín del siglo XIX

El Museo de Arte de Lima conserva un álbum fotográfico del alemán Johann Gildemeister, que contiene la primera vista parcial (anónima) del nuevo jardín en el Zócalo tomada desde la Catedral. Con seguridad esta imagen es de la autoría de François Aubert, quien llegó a México con la entrada del Segundo Imperio en 1864, cuando empezaba a cobrar fuerza la fotografía en México (Casanova, 2005). Se observa en esta toma de Aubert una plaza cuadrilátera con jardines, fuentes, así como árboles y bancas en su perímetro. Al frente del jardín, se distingue el Palacio Nacional (fotografía 2). Según fuentes históricas, el jardín del Zócalo fue construido en 1866 por iniciativa del alcalde Ignacio Trigueros, durante el gobierno de Maximiliano de Habsburgo (Trigueros, 1866). El arquitecto Lorenzo de la Hidalga, quien prestó sus servicios al emperador Maximiliano de Habsburgo, realizó este proyecto

Fotografía 2. *Plaza y Casa de Gobierno, México*, fotografía anónima, 1867



Fuente: Colección Republicano. Museo de Arte de Lima. Consultado en: <https://coleccion.mali.pe/objects/2380/plaza-y-casa-degobierno-mexico?sessionid=AAF21847A3266B66750BE2D9BD84AA24>.

paisajístico (Acevedo, 1995; Galindo y Villa, 1914). Por aquellos años, el diseño de forma radial ocupó todo el centro de la plaza con calles angulares que convergían hacia el centro. La plaza estaba acompañada de prados con plantas aromáticas, cuatro fuentes cardinales, 64 bancas de hierro con asientos dobles e iluminación de gas hidrógeno (Trigueros, 1866; Galindo y Villa, 1914).

Las siguientes fotografías también son importantes, ya que retratan momentos clave de la historia de México vinculados con el jardín de la plaza principal en tiempos de la República Restaurada. En el repositorio antes mencionado, también se encuentra un registro en placas de vidrio de François Aubert, fechado el 15 de julio de 1867, que da cuenta de los festejos celebrados por el triunfo de la Segunda República. Ese día fue la entrada triunfal de Benito Juárez a la Ciudad de México. La imagen capta dentro del jardín del Zócalo la improvisación de una estatua colosal sentada sobre un pedestal (una mujer con una corona de laurel en la mano) que fue donada por el estado de Querétaro y que representaba la victoria de la República sobre el Segundo Imperio. Al

Fotografía 3. *Celebración de la victoria de Benito Juárez en la Plaza de México*, François Aubert, 1867



Fuente: Colección Republicano. Museo de Arte de Lima. Consultado en: <https://coleccion.mali.pe/objects/2399/casa-de-gobierno-mexico>.

centro de la plaza, donde se alza la estatua de la victoria, se observa una plataforma circular que sirve de asiento a los visitantes y los árboles de fresnos diseminados por el área. En segundo plano, se aprecia el Palacio Nacional (fotografía 3).

Para analizar este periodo histórico, hay otra fotografía tomada desde una torre de la Catedral Metropolitana por el recién llegado a México y mejor conocido como Alfred Briquet, “quien ejecutó una de las tomas más tempranas que fueron editadas y distribuidas por Julio Michaud” (Casanova, 2005: 19). Precisamente, esta imagen pertenece a la colección de este impresor francés, preservada por el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Este material revela que la estancia de esta estatua dentro del jardín fue temporal, ya que hacia 1868 apareció en la rotonda central un arreglo de plantas con flores (fotografía 4), cuyo diseño fue preparado en honor a Margarita

Maza de Juárez, esposa del entonces presidente Benito Juárez (Pérez Bertruy, 2006). A partir de esta imagen es posible conocer cómo era la base del antiguo Zócalo, que estaba compuesto por una escalinata para acceder a él y tenía un asiento de mampostería con reja de hierro y pilastras con luminarias para seguridad de los visitantes. La fotografía también registra en primer plano la iluminación del jardín con una serie de faroles y las copas de los fresnos que se levantan de los prados. En segundo plano, retrata el contexto urbano representado por el Portal de las Flores y el edificio del Ayuntamiento divididos por la callejuela de Bilbao o de la Diputación.

Si la producción de fotografías entre 1866 y 1867 es escasa sobre el tema de estudio, esto no ocurre en el Porfiriato, cuya cuantía se eleva y hace más complicada la selección de las imágenes para el estudio del jardín del Zócalo. En este sentido, varios acervos fotográficos albergan una gran cantidad de documentos visuales durante este período de estudio. La facilidad de su consulta en línea –en tiempos de COVID-19– hizo posible que la selección se restringiera a la Fototeca Nacional del INAH, a la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y a la empresa México en fotos. Estos valiosos documentos nos permiten aproximarnos

Fotografía 4. *México al Sur. Zócalo y Diputación*, Alfred Briquet, 1868



Fuente: Colección Julio Michaud. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

al tema de investigación desde tres perspectivas: componentes del emplazamiento, contexto urbano y usos sociales del espacio. De los dos primeros repositorios, se obtuvieron las principales vistas para analizar el equipamiento que heredó del pasado y la introducción de un nuevo mobiliario, que llegó un poco antes del Porfiriato, entre 1874 y 1902.

Tanto la fotografía del francés Alfred Briquet de la colección Felipe Texeidor –comercializada por el editor Claudio Pellandini en México hacia 1880– como las estereoscópicas de Benjamin Lloyd Singley y W. S. Smith –publicadas por varias casas editoras de Estados Unidos y que circularon por varias ciudades de aquel país hacia 1900– revelan una continuidad entre la plaza ajardinada del Segundo Imperio y la del Porfiriato, con la reproducción del diseño de los prados y de antiguas prácticas en la siembra de la vegetación. En ellas, se siguieron observando los *parterres* delimitados por cercas de hierro, cargados de césped, flores y árboles, donde sobresalían fresnos. Por igual, se aprecian en estas vistas las fuentes originales y las primeras bancas colocadas en el perímetro del jardín (fotografía 5).

El cambio más significativo en el espacio en materia de equipamiento lo representó la colocación de un quiosco musical sobre el Zócalo, que llegó alrededor de 1875. Este quiosco octogonal de hierro fundido, similar al que había en el bosque de Boulogne de París, lo compró el gobierno de la Ciudad de México (Pérez Bertruy, 2003; Galindo y Villa, 2014) y se colocó en lugar del monumento a la Independencia. La vista de Briquet, que comercializó el editor Claudio Pellandini en México, así como la estereoscópica que publicó John F. Jarvis y que circuló en Washington resaltan el zócalo sobre el cual se levanta el quiosco para orquestas sostenido por pilares de hierro. Se distingue su barandal a base de hierro con asientos de mampostería y luminarias. Cabe mencionar que el quiosco fue el principal atractivo del paseo, donde se daban periódicamente conciertos musicales amenizados por bandas militares (García Cortés, 1978).

Una innovación más fue la entrada de bancas de hierro fundido con diseños industriales que fueron a parar a los andadores o calzadas interiores del paseo, como lo registran algunas vistas estereoscópicas que circularon en Estados Unidos entre 1900 y 1906 (fotografía 6).

Fotografía 5. *Plaza de Armas y Zócalo –México–*
Constitution Square and Music Stand, Alfred Briquet, 1880



Fuente: Colección Felipe Teixidor.

Fototeca Nacional INAH. Consultado en: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A400599>>.

Otra renovación del jardín, en cuestión de infraestructura, fue el cambio tecnológico del alumbrado, que impactó favorablemente a la Ciudad de México hacia fines del siglo XIX. La vista estereoscópica del suroeste del Zócalo –tomada por Benjamin L. Singley y comercializada en Meadville, Pensilvania y San Luis, Misuri, hacia 1900– muestra la transición del alumbrado de gas hidrógeno al eléctrico, con la exhibición de un elegante candelabro de gas, uno de los cuatro que obsequió el empresario Antonio Escandón para la plaza principal y que estuvieron colocados en las esquinas del jardín hasta 1902 (Galindo y Villa, 1914). También se distingue un candelabro eléctrico de arco de hierro galvanizado en forma de báculo, cuyo modelo se instaló a partir de 1898.

A la vuelta del siglo XX, llegaron varios pedestales de cantera para exponer estatuas, copia de diversos autores, como se exterioriza en una fotografía del Archivo Casasola. Destaca hacia estos años el uso del jardín del Zócalo como uno de los paseos preferidos por los capitalinos,

Fotografía 6. Garden of the Zocalo, City of Mexico, fotografía anónima, 1906



Fuente: Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

Consultado en: <<https://www.loc.gov/item/2021635004/>>.

ya que se observa la presencia del sector popular y la clase media en este espacio público, así como de gendarmes para la vigilancia del sitio en momentos de gran concurrencia. Este lugar no sólo favorecía la convivencia social de personas de todas las edades, quienes iban a escuchar música de bandas militares, como lo captó la lente de Félix Miret, también se convirtió en un espacio de celebración cívica. Se tienen datos de que durante el Porfiriato aquí se llevaron a cabo los festejos del 16 de septiembre (Aguayo Hernández, 2009). Otra fotografía del Archivo Casasola, del 16 de septiembre de 1900, retrata la algarbía de la gente montada en la parte superior de los vagones del tranvía, la presencia de vendedores ambulantes (puestos de lonas) y una banda de colores de la bandera mexicana (en la parte frontal de un quiosco sanitario), como señal de júbilo por este día de fiesta nacional.

Durante el primer centenario de la Independencia, en 1910, la plaza principal fue el centro de reunión de la población capitalina y de los invitados foráneos para ver pasar el desfile y sus carros alegóricos, como lo captaron las lentes de fotógrafos nacionales y extranjeros. Las imágenes de la empresa México en fotos –una de Félix Miret, francés residente en México, y otra anónima– demuestran que la plaza de la Constitución fue el marco donde desembocó el multitudinario desfile

del 15 de septiembre de 1910, que empezó en el Paseo de la Reforma, atravesó las avenidas Juárez y San Francisco –hoy Madero–, pasó frente a la Catedral Metropolitana y el Palacio Nacional hasta terminar en el Zócalo (Tovar y de Teresa y Mas, 2017). Por igual se aprecia que distintos sectores de la sociedad se acercaron a los jardines de la plaza principal para mirar desde los alrededores el desfile de los carros alegóricos, para lo cual se improvisaron carpas con gradas para ver de cerca el espectáculo (fotografía 7).

No me cabe la menor duda de que buena parte de las fotografías encontradas sobre el Porfiriato y de un año atrás representan el contexto de la vida urbana que se desarrollaba en torno del jardín de la plaza de la Constitución y la dinámica de los servicios públicos; para la operatividad de éstos fue necesaria la instalación de mobiliario. A causa del tranvía, por ejemplo, se instaló la terminal de ferrocarriles, ubicada al oeste del Zócalo desde 1875 frente al Portal de Mercaderes (Galindo y Villa, 1914). Este modelo respondía al tipo de mobiliario que se veía en los espacios públicos de las principales ciudades europeas (Pérez

Fotografía 7. *Centenario's Holiday, Mexico, D. F., fotografía anónima, 1910*



Fuente: Mexico en fotos. Consultado en: <<https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/distrito-federal/ciudad-de-mexico/desfile-del-primer-centenario-de-la-independencia-MX15381077376224>>.

Bertruy, 2003). Estaba conformado por un pabellón de madera al estilo neogótico para la venta de pasajes o boletos, como lo retratan las imágenes del Archivo Casasola y de la colección Otto Dahl entre 1900 y 1910. Después, en la década de los 1880, llegó al sureste del Zócalo, frente al Portal de las Flores, otra estación de trenes con destino a Tacubaya, menos elegante que la primera (que años atrás estuvo frente a la Catedral) –como lo plasma una imagen de la Colección Estereoscópica de la Fototeca Nacional–. Hacia 1900, se estableció al sur del jardín, frente al Palacio del Ayuntamiento, un elegante quiosco o pabellón sanitario para el servicio de baños públicos, como lo registra una postal de inicios siglo xx de la colección Villasana.

La fotografía de 1880 de la colección Felipe Teixidor también nos sirve para comentar que el comercio ubicado en los portales de la plaza principal (Portal de Mercaderes) exigió un paradero de coches tirados por caballos, en espera de los clientes que salían de los negocios allí establecidos. Además, las fotografías de la época registran el cambio tecnológico que revolucionó los transportes públicos, al captar, como antecedente, la ubicación y el aspecto de los paraderos de tranvías movidos por mulitas y, después, el primer vagón de tren eléctrico, que llegó hacia 1900. En términos generales, estas imágenes retratan la gran movilidad de los peatones y la aglomeración de personas a causa de los servicios urbanos, es decir, del comercio y de los transportes ubicados alrededor de la plaza principal. En este contexto, el jardín del Zócalo servía de vestíbulo de espera para tomar el transporte público o como un lugar de encuentro, por ser el paradero principal de los tranvías y sitios de coche, como lo retratan fotografías del Archivo Casasola hacia 1890 y otras vistas de la plaza principal de la Colección Otto Dahl del año 1910. Habrá que recordar que la plaza de la Constitución era el punto de llegada y partida de los transportes a los distintos puntos de la Ciudad de México y a los pueblos o municipios circunvecinos (García Cortés, 1974). Las fotografías que exponen la movilidad y funcionalidad urbana alrededor de la plaza Mayor de la Ciudad de México ciertamente tuvieron la intención de mostrar a propios y extraños el adelanto alcanzado por la capital nacional mexicana en materia de servicios urbanos y transportes, como se pone de relieve en esta

vista estereoscópica distribuida en 1906 por The Globe Stereograph Company Chicago –que mira hacia el oeste del Zócalo, desde el Palacio Nacional–, obtenida de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

El jardín del siglo xx

La Fototeca Nacional del INAH también conserva gráficos que reflejan la relación entre el jardín del Zócalo y acontecimientos históricos de la Revolución mexicana que marcaron el devenir del país. La ubicación del jardín dentro de la plaza Mayor de México lo convirtió en escenario de sucesos políticos significativos para la nación. El primer hecho de importancia fue la Decena Trágica, del 9 al 22 de febrero de 1913, que culminó con una asonada militar que puso fin al gobierno de Francisco I. Madero. Varias fotografías muy conocidas de Gustavo Casasola Zapata (1913) difunden el tiroteo y la batalla militar de los combatientes, desarrollados entre el jardín del Zócalo y el Palacio Nacional. Otras, más bien, el respaldo que recibió el maderismo en estos fatídicos días. Por ejemplo, el retrato de los hermanos Casasola sobre el noroeste del jardín del Zócalo recuerda la concentración de rurales en apoyo al gobierno del presidente Madero. El segundo evento de relevancia nacional lo plasma una fotografía de la colección Aurelio Escobar Castellano, que representa la entrada de Venustiano Carranza a la Ciudad de México el 20 de agosto de 1914, hecho que significó el triunfo del Ejército Constitucionalista sobre las tropas federales de Victoriano Huerta. En primer plano aparece el Palacio Nacional ocupado por las tropas carrancistas. En segundo plano la Catedral Metropolitana, desde donde se vislumbran los jardines de la plaza de la Constitución (atrio de la Catedral y Zócalo) y la muchedumbre que se aglomera entre el Zócalo y el Palacio Nacional en apoyo al nuevo orden político.

Después de estos hechos, la producción fotográfica del siglo xx es abundante para registrar los cambios que sufrió el jardín del Zócalo como área verde hasta su desaparición y la conversión de la plaza de la Constitución en un símbolo de carácter cívico. En consecuencia, la fotografía como documento de investigación plasma las

transformaciones físicas y estéticas que sufrió este espacio de manera minuciosa, superando en este aspecto a la información bibliográfica y hemerográfica disponible. Estas referencias visuales también son valiosas para explicar los cambios en el contexto urbano y sus funciones sociales.

El desmantelamiento que sufrió el jardín inició en la época revolucionaria, desde el momento en que se estableció el gobierno provisional de Venustiano Carranza en la capital nacional. En este contexto, García Cortés comunica en su libro *Historia de la plaza de la Constitución* (1974) que, a la llegada de los carrancistas a la Ciudad de México, se le obsequiaron al general Francisco Mariel el quiosco del Zócalo y algunas bancas de hierro. Este mobiliario tuvo como destino su pueblo natal, Huejutla, Hidalgo, y por supuesto, tal saqueo no quedó registrado en la historia de la fotografía. Por otro lado, el hallazgo de una vista anónima de la colección Culhuacán de la Fototeca Nacional revela que el lugar vacío dejado por el quiosco musical fue reemplazado por un monumento provisional establecido en 1916, en honor a los mártires que cayeron en la guerra de la Revolución durante 1910 a 1916, como lo anunció la placa adherida al monumento, según una leyenda manuscrita que aparece al reverso de esta fotografía.

Posteriormente, este objeto documental plasma las innovaciones estilísticas que implementaron las autoridades locales de la Ciudad de México para despojar al jardín de sus atributos bióticos y materiales. Esta primera renovación del jardín del Zócalo fue impulsada por el Ayuntamiento de la Ciudad de México, que convocó a un concurso el 26 de febrero de 1916 para el embellecimiento de la plaza de la Constitución. Las bases del concurso marcaron las pautas de cómo sería concebida la nueva plaza principal de la Ciudad de México, al proponer eliminar los jardines y las vías de los tranvías para dejar al descubierto la belleza arquitectónica de los principales edificios coloniales que circundaban la plaza Mayor (“Entre portales, palacios y jardines: el zócalo de la ciudad de México, 1840-1935”, 2004). El concurso prosperó. Se presentaron varios proyectos y resultó un ganador. Sin embargo, finalmente no se ejecutó (García Cortés, 1974), aunque sí hubo cambios fundamentales en el paisaje de la plaza Mayor.

Fotografía 8. Plaza de la Constitución, fotografía anónima, 1916



Fuente: Colección Villasana. Ciudad de México en el Tiempo.

Consultado en: <<https://www.facebook.com/laciudaddemexicoeneltiempo/photos/a.195987210423307/4573334406021877/>>.

En su lugar, apareció el siguiente arreglo de jardín en el Zócalo, como lo prueban las fotografías de 1916 a 1919 de la colección Carlos Villasana y del Archivo Casasola en la Fototeca Nacional (señaladas con el números 8 y 9). Éstas retratan la imagen de jardines bajos en la plaza de la Constitución, tanto en el atrio de la Catedral como en el Zócalo, que develaron el trazado antiguo de cada espacio. En el jardín del Zócalo, quedó al descubierto la traza del viejo jardín que se prolongó hasta el Porfiriato. Como se comentó líneas atrás, en este nuevo diseño, no estaba incluido el quiosco musical al centro ni tampoco los árboles ni las bancas de antaño. Sólo quedaron en pie las fuentes del Segundo Imperio, así como las luminarias eléctricas, que llegaron en 1898, las cercas de hierro que limitaban los prados y las estatuas con pedestales que se colocaron a la vuelta del siglo xx (fotografía 9). El jardín lucía una nueva apariencia con la pavimentación de los andadores y el establecimiento de vegetación baja conformada por césped, arbustos y palmeras enanas con un arreglo floral al centro. Aún se

observan, al costado suroeste del Zócalo, la antigua terminal de tranvías eléctricos y el ajetreo de la vida diaria con la gente que transitaba por la plaza Mayor, ya sea vendiendo flores o al abordar el transporte público. Con estas modificaciones, ciertamente pueden apreciarse mejor los edificios principales de la plaza Mayor: la Catedral Metropolitana, el Palacio Nacional y el inmueble del Municipio de México, recientemente remozado en 1910.

En la década de 1920, el jardín del Zócalo enfrentaría dos grandes innovaciones más antes de desaparecer de forma definitiva a mediados del siglo xx. La fotografía panorámica (número 10) que conserva el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint –del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM– sobre el jardín del Zócalo, autoría de Vicente Cortés Sotelo, fechada entre 1920 y 1923, constata estas novedades. Se observa que se eliminó la plataforma circular del Zócalo y

Fotografía 9. *Vida cotidiana frente a la Catedral Metropolitana*, fotografía anónima, principios del siglo xx



Fuente: Colección Aurelio Escobar.

Fototeca Nacional INAH. Consultado en: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A491794>>.

el sitio adquirió un nuevo diseño donde aparecen definidos ocho andadores radiales dirigidos a las esquinas y a los puntos cardinales, que rematan en la plaza central. La imagen paisajística es de un jardín homogéneo con anchos paseos y amplios prados con césped. En mejor posición visual quedaron las fuentes colocadas en los cuatro puntos cardinales. Las luminarias son nuevas con cinco unidades en forma de globos. En los cuatro ángulos del jardín sobresalen, a partir de 1921, las esculturas conocidas como *Los pegasos*,² del artista español Agustín Querol, las cuales permanecieron allí hasta 1928. En esta versión del jardín ya no aparecen las terminales de tranvías ni el pabellón sanitario (“Concurso nacional para la rehabilitación de la Plaza de la Constitución”, 1998). Al fondo de esta fotografía destacan la Catedral y el Sagrario Metropolitano, el Palacio Nacional con sus dos niveles y los portales comerciales para continuar con el proyecto urbano de resaltar el esplendor de los edificios históricos de la plaza de la Constitución.

A partir de 1926, continuaron los planes de transformación urbana en la plaza principal con la reconstrucción del Palacio Nacional y la elevación de un piso más. Así es que durante la presidencia de Plutarco Elías Calles lució este edificio emblemático, sede del poder político nacional, con tres niveles; mientras el jardín del Zócalo mostró una renovación más en su diseño. Una fotografía anónima de la Fototeca Nacional del INAH presenta la novedad de que las fuentes aparecen enlazadas por andadores en diagonal, formando un rombo y fragmentando los prados. La vegetación está compuesta por jardines bajos formados por césped y flores de ornato. En el interior de los prados hay trazos con dibujos florales. Continúa un espacio de traza radial con calles diagonales que partían de las esquinas al centro. Destacan en este proyecto las esculturas de los pegasos que se colocaron en las esqui-

² *Los pegasos* llegaron a México en 1911, como parte del proyecto original del Teatro Nacional, hoy Palacio de Bellas Artes. Se removieron de este edificio por su peso y fueron a parar al jardín del Zócalo en 1921 por orden de Álvaro Obregón. Ahí estuvieron por un lapso de siete años hasta que el arquitecto Federico Mariscal, encargado de la reconstrucción del edificio defendió su traslado a su posición original. Se reinstalaron nuevamente en el Palacio de Bellas Artes hacia 1930, para enmarcar la plaza exterior del teatro (Villasana y Gómez, 2017).

Fotografía 10. Plaza de la Constitución, 1925, Vicente Cortés Sotelo, 1925



Fuente. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint,
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

nas del Zócalo y los faroles de cinco unidades que llegaron en 1920. Se conservan en la misma ubicación las cuatro fuentes originales (fotografía 11).

Los cambios en el jardín se extienden en estos años a tal grado que *Los pegasos* fueron retirados en 1928, porque la autoridad los encontró inapropiados para la plaza monumental. Este evento se plasmó en una fotografía de 1929, publicada en el *Atlas general del Distrito Federal* (1930), donde no hay huella de estas esculturas.

Según los registros fotográficos, este diseño de jardín de alrededor de 1926, y que se distinguiría por una figura de rombo dibujada en la planta cuadrilátera, se mantuvo vigente durante tres décadas con el arreglo permanente de la vegetación. Por medio de estos gráficos pertenecientes a las colecciones Aurelio Escobar de la Fototeca Nacional y de Villasana, se observa la introducción de plantas de ornato, arbustos y palmeras, que crecieron por los años 1930 y 1940 hasta 1954 (fotografía 12). El sello del jardín lo representaban dos tipos de palmeras (fénix y palmito), que sobresalían por su espeso follaje y altura y le dieron alegría al jardín. Durante estos largos años, el jardín del Zócalo siguió siendo disfrutado por la población, según se retrata en una vista del Museo Archivo de la Fotografía con sede en la Ciudad de México. Aquí se congregaban familias, vendedores ambulantes, boleros, así como gente que paseaba o esperaba sentada el encuentro con conocidos. También se distinguen las fuentes de antaño, la pavimentación de los andadores, las nuevas luminarias repartidas por el espacio y el asta bandera, colocada al centro de la plaza a partir de los años 1930, aunque su posición dentro del *parterre* central varió con los años. Primero,

Fotografía 11. *Zócalo de la Ciudad de México*, fotografía anónima, 1927



Fuente: Archivo Casasola. Fototeca Nacional INAH. Consultado en:
<<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A452796>>.

el mástil de la bandera estuvo fijado en un costado hasta alcanzar la posición central.

El estandarte de la bandera o del símbolo patrio al centro del Zócalo proyectaba, sin lugar a dudas, sentimientos nacionalistas del nuevo Estado posrevolucionario, que empezó a cultivarse a partir de la década de 1930 del siglo xx. Fue en estos años cuando los gobiernos emanados de la Revolución mexicana, sustentados por el corporativismo sindical, utilizaron la plaza como proyección política para congregar al pueblo. En este contexto, se empezaron a organizar grandes eventos multitudinarios con manifestaciones de apoyo al régimen establecido, así como espectaculares fiestas nacionales. De esta manera, el Zócalo se convirtió en una gran plaza cívica para festejar

el día del informe presidencial, la noche del 15 de septiembre, los desfiles militares del 16 de septiembre y del 20 de noviembre y, por

supuesto, el Día del Trabajo: magno festival del corporativismo nacional (Lanzagorta García, 2017).

En los acervos fotográficos de la Ciudad de México circulan imágenes que retratan estos eventos. En el Archivo Casasola de la Fototeca Nacional aparece la plaza de la Constitución representada como el gran escenario de expresiones políticas en apoyo a un gobierno nacional, donde se capta el apoyo social que recibió el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), el 23 de marzo de 1938, a favor de la expropiación petrolera. En una fotografía que enfoca el suroeste del jardín del Zócalo (donde se distinguen las copas de las palmeras entre el remolino de la gente) despunta en primer plano la manifestación de las fuerzas laborales o de los sindicatos que se concentran en el Zócalo para respaldar la decisión presidencial de devolver el petróleo a la nación. Otra fotografía que muestra el lado norte de la plaza de la Constitución representa la imagen de dos biplanos que sobrevuelan a la gente que se encontraba reunida en la plaza. Entre la Catedral Metropolitana y el jardín del Zócalo se observa una multitud de personas; con ello se evidencia el apoyo popular que recibió Lázaro Cárdenas en esta decisión política que marcó el destino del país.

Fotógrafos de la época, aficionados y profesionales también retrataron la plaza de la Constitución –espacio simbólico de la nación mexicana– como el escenario de los magnos festejos nacionales de carácter cívico y de los desfiles militares. En este contexto, aparece una fotografía panorámica de Vicente Cortés Sotelo tomada desde el costado derecho del edificio del antiguo Ayuntamiento. En ella se observa una nutrida concurrencia que se dio cita en el jardín del Zócalo, el 16 de septiembre de 1930, para ver el desfile militar conmemorativo por el Día de la Independencia en su 120 aniversario. Los puestos de comida también ocuparon un lugar en el Zócalo para amenizar el evento. La imagen que proviene del Museo Archivo de la Fotografía muestra la iluminación nocturna de los edificios públicos que se realizaba durante la fiesta nacional más antigua de México. Destaca en primer plano la Catedral Metropolitana, que contaba con diez lámparas de arcos y 16 000 boquillas incandescentes: el doble de las que tendría el Pala-

cio Nacional (Briseño Senosiain, 2004). Entre los preparativos de esta celebración se encuentra el izamiento de la bandera en el jardín del Zócalo, como lo muestra otra fotografía del acervo antes citado, fechada el 14 de septiembre de 1954, donde también puede apreciarse la fisonomía que tenía este espacio verde. Los prados aparecen podados y los arbustos con una altura mínima. Se conservan las fuentes originales colocadas en los puntos cardinales del jardín. Las luminarias son más modernas y están repartidas por todo el espacio. Al centro hay un basamento con escalinata donde se levanta la bandera nacional (fotografía 12).

La consolidación de la Revolución mexicana amplió el calendario cívico de las fiestas nacionales del siglo xx. La plaza de la Constitución también fue en aquellos años el lugar más simbólico del país para festejar el Día del Trabajo, que se celebra en México desde 1913 por

Fotografía 12. *Palacio Nacional de México*, fotografía anónima, 1954



Fuente: Colección Villasana-Torres. Ciudad de México en el Tiempo.
Consultado en: <<https://www.facebook.com/laciudaddemexicoeneltiempo/photos/a.195987210423307/2548548718500466/?type=3&t>>.

el impulso de la Casa del Obrero Mundial. A partir de 1923, se declaró esta fecha como un día de descanso obligatorio por el gobierno de Álvaro Obregón, pero sería hasta 1925 cuando el Estado mexicano la promovió de manera oficial (Secretaría del Trabajo y Previsión Social, 2018). Unas vistas del Zócalo, resguardadas en el Archivo Casasola en la Fototeca Nacional, retratan los preparativos para el desfile del 1 de mayo en 1935 y 1951. En ellas se observa la apropiación del espacio por la concurrencia que se da cita en el Zócalo para mirar el desfile de las organizaciones sindicales que aprovecharon la fecha para reclamar demandas salariales.

Por otro lado, el Archivo Casasola y el Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México conservan fotografías de 1936 y 1945. Éstas reflejan el desfile deportivo que se realizaba en la plaza de la Constitución para celebrar el inicio de la Revolución mexicana el 20 de noviembre. Cabe anotar que esta celebración cívica se inició hacia 1928, pero fue hasta 1936 cuando se hizo oficial por decreto del Senado de la República, y hasta 1941 contó con la asistencia del primer mandatario de la República, Manuel Ávila Camacho. Esta celebración que comenzaron los gobiernos posrevolucionarios en la vida nacional, trataba de contrarrestar los recuerdos de armas y batallas que se gestaron en la Revolución con ejercicios de gimnasia (Ortiz, 2006). En estas imágenes se observa un contingente de escolares realizando tablas gimnásticas en el Zócalo, mientras la muchedumbre se aglomera en el campanario de la Catedral Metropolitana, así como en los balcones y la azotea del Palacio Nacional. En algunos años, el jardín del Zócalo fue escenario del propio espectáculo de los deportistas con sus movimientos gimnásticos y, en otros, únicamente sirvió de alojamiento a los espectadores, es decir, desde el jardín, la gente observaba el desfile deportivo (fotografía 13).

En definitiva, el moderno Estado revolucionario convirtió el Zócalo en el marco por excelencia de la ceremonia política, tanto del poder nacional como del poder local del Distrito Federal. Estos actos públicos se realizaban al oriente de la plaza principal, es decir, entre el Palacio Nacional y el jardín del Zócalo. Como reflejo de esta situación, el Museo Archivo de la Fotografía almacena gráficos del gobierno federal de

Fotografía 13. *Desfile en el Zócalo*, fotografía anónima,
20 de noviembre de 1936



Fuente: Museo Archivo de la Fotografía, Secretaría de Cultura,
Gobierno de la Ciudad de México.

Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). A través de ellos se retrata una donación de patrullas a la policía de la Ciudad de México, el 30 de junio de 1953, y carros de limpia el 11 de junio de 1954, para mejorar la seguridad y salubridad del Distrito Federal.

No obstante, las autoridades locales y federales emanadas del Partido Revolucionario Institucional (PRI) empezaron a percibir que el jardín del Zócalo no era el lugar adecuado para hacer este tipo de demostraciones de poder. Tampoco era buena la idea de haber convertido el Zócalo en un estacionamiento de automóviles al costado oriente (cerca del Palacio Nacional) y al oeste (próximo a la zona comercial), como lo retratan fotografías almacenadas en el Archivo Casasola y Villasana. En respuesta a este anhelo, desde el período presidencial de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) empezó a fraguarse un programa radical para aniquilar el jardín y, en su lugar, levantar una

plaza monumental con una asta bandera para las festividades públicas, pero los planes no se ejecutaron hasta que llegó Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) al poder nacional. Fue entonces cuando el regente del Departamento del Distrito Federal, Ernesto P. Uruchurtu, tomó acciones concretas desde su primera administración (1952-1958). En los primeros meses de su actuación, hacia 1953, prohibió el estacionamiento de vehículos en el Zócalo, llevó a cabo el saneamiento del Portal de Mercaderes con el retiro de las barracas del comercio ambulante y empezó a dismantelar las vías de los trenes urbanos (García Cortés, 1974). Al año siguiente, inició remodelaciones en el jardín del Zócalo. Una imagen de 1954, del Museo Archivo de la Fotografía (fotografía 14), da cuenta de las obras que Uruchurtu inauguró el 16 de septiembre de ese año.

Fotografía 14. *Zócalo jardín en la explanada*, 1954 septiembre 14,
fotografía anónima, 1954



Fuente: Museo Archivo de la Fotografía, Secretaría de Cultura,
Gobierno de la Ciudad de México.

En esta representación del Zócalo se aprecia la vegetación en su mínima expresión con prados rasurados o podados y arbustos con una altura mínima. Las luminarias son más modernas y están repartidas por todo el espacio. Al centro hay un basamento con escalinata donde se levanta la bandera nacional. Si bien se conservan las fuentes originales, ya no hay bancas para el asiento de los visitantes. Se observa una plaza más limpia, libre de vehículos estacionados en la plaza de la Constitución y pocos tranvías, pues empezaron a dejar de circular. El jardín es más para el transeúnte que cruza la plaza para desplazarse a los distintos lugares ubicados alrededor de la plaza principal. Como punto de encuentro, las personas utilizan las fuentes y el basamento del asta bandera para esperar a sus conocidos. También se observa que la infraestructura urbana revolucionó los transportes con la instalación de semáforos. En la fotografía de Eugene V. Harris depositada en la Universidad de Wisconsin, Milwaukee, sobresale en contraesquina del Palacio Nacional, el nuevo edificio de la Suprema Corte de Justicia, que se terminó de construir en 1941.

A pesar de este avance, fue hasta el segundo semestre de 1958 cuando se llevó a cabo el proyecto más radical que experimentó la plaza Mayor de la Ciudad de México, con la eliminación definitiva del jardín del Zócalo después de 92 años de existencia. El responsable de esta decisión política fue el regente Uruchurtu, quien recibió el apoyo presidencial para ejecutar el programa. Las fotografías tomadas por el Departamento de Comunicaciones y que resguarda el Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México, sirven para tener un registro de las obras que se llevaron a cabo en la plaza Principal y muestran la velocidad de los trabajos emprendidos. Para el 7 de julio, prácticamente ya estaba desmantelado el jardín y sólo quedaban las fuentes y el asta bandera. Dos días después, ya no estaban las fuentes, sólo el fuste de la bandera. Finalmente, para agosto, ya estaban las aplanadoras encarpetando el pavimento del Zócalo (fotografía 15). Este proyecto incluía la infraestructura vial, por lo que se propuso levantar todas las vías y terminar con la desaparición de tranvías. La inauguración de la nueva plaza estaba prevista para el 1 de septiembre de ese año, día del último informe de gobierno para lucimiento del entonces presidente Adolfo

Fotografía 15. *Obras en el Zócalo, 1958, agosto 22, fotografía anónima, 1958*



Fuente: Museo Archivo de la Fotografía, Secretaría de Cultura,
Gobierno de la Ciudad de México.

Ruiz Cortines. Pero la magnitud de la obra, que implicó nivelar y pavimentar la enorme explanada, llevó más tiempo de lo previsto por lo que se estrenó el 15 de septiembre de 1958.

El resultado de esta actuación fue una obra para la posteridad, caracterizada por una plaza central simétricamente alineada y de grandes proporciones, con un magnífico alumbrado de lámparas de mercurio y un buen embanquetado. Así adquirió el aspecto que conserva hoy día, el de una amplia explanada o plancha de concreto con un mástil de la bandera de México al centro, enmarcado por la Catedral, el Sagrario Metropolitano, el Palacio Nacional y los dos edificios del Departamento del Distrito Federal (Pozas Horcasitas, 2015). A estas obras de revitalización urbana se sumó la unificación de las fachadas de los edificios perimetrales del lado poniente de la plaza de la Constitución (salvo la del Centro Mercantil, hoy Gran Hotel Ciudad de México), como se plasma en una fotografía del Archivo Casasola fechada en 1958. Así apareció una enorme plaza cívica, destinada a congregar al

pueblo para el rito de las festividades nacionales o para expresar políticamente su alegría o inconformidad. Esta proyección de hacer una plaza más moderna para expresar la grandeza de un Estado nacional cumplió en este tenor con el ideario de los gobiernos posrevolucionarios y acabó sepultando el jardín de la plaza principal de México, motivo de la presente investigación.

Conclusiones

La fotografía documental, como experiencia visual, abre un panorama potencial al investigador del paisaje cultural para conocer, a través de retratos y a largo plazo, la representación del espacio público y de su escenario urbano. Asimismo, estos materiales son únicos y útiles para reflejar las formas de vida y los usos sociales del espacio público. Como sostiene Peter Burkert (2001), “las imágenes nos permiten imaginar el pasado de un modo más vivo” (p. 17). Esta dimensión de la fotografía es una aportación de los gráficos que no ofrecen las referencias textuales.

Frente a los vacíos de información bibliográfica y hemerográfica en ciertas etapas o procesos de la investigación, igual fue evidente su contribución para explicar la evolución del trazado del jardín del Zócalo y de sus componentes físicos y estéticos a lo largo de los años.

Lo anterior significa que estas piezas fotográficas son valiosas como recursos de primera mano para la investigación, sin que esto signifique que, a través de estas imágenes o fragmentos de lo acontecido, el experto en la materia pueda contar la historia completa del espacio o todos los procesos de lo que aconteció en el jardín del Zócalo. Como cualquier trabajo científico, el investigador tendrá que reunir pruebas suficientes mediante un amplio soporte documental de fuentes impresas y gráficas para alcanzar su objetivo. El historiador del paisaje cultural también tendrá que ser consciente de que las imágenes producidas obedecieron a “intereses temáticos, ideológicos, estéticos y profesionales (...) de los fotógrafos” (Ribera Carbó y Aguayo, 2012: 44), y que estas representaciones ofrecen un discurso de los acontecimientos que tendrá que aprender a sopesar y evaluar con objetividad.

Por último, habrá que recordar que las transformaciones del espacio urbano dentro de las ciudades están relacionadas con muchos tipos de intereses de diversa índole. En nuestro caso de estudio sobre el jardín del Zócalo predominaron ciertamente los políticos, por sobre los estéticos y económicos. Es así pues la desaparición de esta área verde en pleno corazón de la Ciudad de México obedeció a los ritos del poder para consolidar una plaza cívica dedicada a eventos masivos, con el propósito de fortalecer al Estado mexicano, encabezado entonces por el PRI.

Referencias

- ACEVEDO, Esther *et al.* (1995). "El legado artístico de un imperio efímero. Maximiliano en México, 1864-1867". En *Testimoniof artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*. México: Patronato del Museo Nacional de Arte / Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), pp. 135-194.
- AGUAYO, Fernando (2009). "El Zócalo en el Día de la Independencia. Qué festejaba la gente durante el Porfiriato". *Revista Bicentenario. El ayer y hoy de México*, 1(3): 34-41.
- AGUAYO, Fernando (2014). "Un espacio fotogénico: la Plaza Mayor de la Ciudad de México (1840-1875)". En Eulalia Ribera Carbó (coord.), *Las plazas mayores mexicanas: de la plaza colonial a la plaza de la República*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pp. 175-214.
- AGUAYO, Fernando y Lourdes Roca (coords.) (2012). *Investigación con imágenes: usos y retos metodológicos*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- AGUAYO, Fernando y Lourdes Roca (2004). *Entre portales, palacios y jardines. El Zócalo de la Ciudad de México, 1840-1935*. Ciudad de México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- ATLAS GENERAL DEL DISTRITO FEDERAL: geográfico, histórico, comercial, estadístico, agrario: su descripción más completa, profusamente ilustrada con mapas, fotografías y gráficas (1930). Ciudad de México: Talleres Gráficos de la Nación.
- BISBAL GRANDAL, Ignacio (2016). *El estudio del paisaje por medio de la fotografía. Desarrollo de una metodología interpretativa*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. Consultado en: <<https://oa.upm.es/40527/>>.

- BRISEÑO SENOSIAIN, Lillian (2004). "La fiesta de luz en la ciudad de México. El alumbrado eléctrico en el Centenario". *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, 60: 91-108. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (Conahcyt). Consultado en: <<http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/882/774>>.
- BURKE, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Crítica (Grijalbo Mondadori).
- CASANOVA, Rosa (2005). "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890". En Emma Cecilia García Krinsky (coord.), *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*. Barcelona, España: Lunwerg Editores; México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) / Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) / Sistema Nacional de Fototecas, pp. 3-58.
- CASASOLA ZAPATA, Gustavo (1973). *Historia gráfica de la revolución mexicana*, Tomo 2. Ciudad de México: Editorial Trillas, pp. 369-734.
- EL ZÓCALO: *ESQUEMA HISTÓRICO. Concurso nacional para la rehabilitación de la Plaza de la Constitución* (1998). Ciudad de México: Trilce Ediciones.
- GALINDO Y VILLA, J. (1914). *La Plaza Mayor de la Ciudad de México*. México, D.F., México: Imp. del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.
- GARCÍA CORTÉS, Adrián (1974). *Historia de la Plaza de la Constitución*, vol. 12. Colección Popular Ciudad de México. Ciudad de México: Departamento del Distrito Federal / Secretaría de Obras y Servicios.
- GONZÁLEZ MONTES, Atzimba (2002). *Recorrido fotográfico de la Plaza de la Constitución de la Ciudad de México y edificios que la conforman*. Tesis de Licenciatura en Diseño Gráfico por la Escuela Nacional de Estudios Profesionales (ENEP), Acatlán. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- LANZAGORTA GARCÍA, José Ignacio (2017). "Proyectar el Zócalo: de la plaza orgánica a la plaza neoliberal". *Arquine*, 24 de octubre de 2017. Consultado en <<https://www.arquine.com/proyectar-el-zocalo-de-la-plaza-organica-a-la-plaza-neoliberal/>>.
- ORTIZ, Guillermina (2006). "Historia del desfile deportivo del 20 de noviembre". *El Universal*, 24 de octubre de 2006. Consultado en: <<https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/383222.html>>.
- PÉREZ BERTRUY, Ramona Isabel (2003). *Parques y jardines públicos de la Ciudad de México, 1881-1911*. Tesis de Doctorado en Historia por El Colegio de México. Ciudad de México: El Colegio de México.

- PÉREZ BERTRUY, Ramona Isabel (2006). "Jardinería pública: un recorrido por su historia en la Ciudad de México". *Estudios de História*, 13(1): 181-208.
- POZAS HORCASITAS, Ricardo (2015). "Un lugar para las masas: ceremonia pública y rito político". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 61(226): 299-330. Consultado en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-19182016000100299&script=sci_abstract>.
- RIBERA CARBÓ, Eulalia y Fernando Aguayo (2012). "La mirada fotográfica de una ciudad en proceso de transformación. Orizaba, 1872-1910. Las vistas de la Ciudad". En Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pp. 17-51.
- SECRETARÍA DEL TRABAJO Y PREVISIÓN SOCIAL (2018). *Día del Trabajo 2018*. Consultado en: <<https://www.gob.mx/stps/articulos/dia-del-trabajo-2018?idiom=es>>.
- TOVAR DE TERESA, Isabel y Magdalena Mas (septiembre 2017). "Recuerdos del Zócalo: las inolvidables fiestas del centenario de la independencia en 1910". *Relatos e historias en México*, 10(109): 34-39.
- TRIGUEROS, Ignacio (1866). *Memoria de los ramos municipales correspondiente al semestre de enero a junio de 1866 presentada a S.M. El Emperador por el Alcalde Municipal de la Ciudad de México D. Ignacio Trigueros*. Ciudad de México: Imprenta Económica. Consultado en: <<https://repositorio.unam.mx/3427>>.
- VILLASANA, Carlos y Ruth Gómez (4 de febrero de 2017). "Los errantes pegasos de Bellas Artes". *El Universal*. Consultado en: <<https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2017/02/4/los-errantes/>>.
- WILDNER, Kathrin (2005). *La plaza mayor, centro de la metrópoli?: etnografía del Zócalo de la ciudad de México*. Traducción de José Aníbal Campos. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Azcapotzalco. Colección Cultura Universitaria. Serie/Ensayo, 80: 287-301.

La fotografía como herramienta para la evaluación de la calidad del paisaje

Yazmín Paola Íñiguez Ayón
Leonardo Ayala Rodríguez
Noemí del Carmen Ramos Escobar

Introducción

El paisaje siempre está en constante transformación y evolución, estos cambios han estado íntimamente ligados a las necesidades de las personas que habitan el territorio (Valdés, 2017). El paisaje se muestra como un recurso espacial dinámico y en constante cambio que ha sido valorizado y sometido a procesos antrópicos a lo largo del tiempo, por lo que ha sido un elemento fundamental para la comprensión de la realidad que viven los seres humanos. En este sentido, el modo en que se percibe el paisaje tiene una relación con cómo las personas se relacionan con éste.

Por otra parte, desde épocas muy remotas, el ser humano ha concebido la idea de capturar imágenes y preservarlas. Uno de los primeros acercamientos que se pueden apreciar a esta idea son las pinturas rupestres y la escultura, para finalmente llegar a la fotografía, la cual se ha desarrollado por una infinidad de invenciones, hallazgos científicos y perfeccionamientos técnicos que permitieron capturar una imagen y que ésta quedara plasmada en una superficie (Uriarte, 2020).

La fotografía es un medio que puede captar e ilustrar a partir de imágenes una infinidad de situaciones que estén pasando. Aunque en un principio fungió como un elemento de mera ilustración, al pasar el tiempo se ha transformado de ser una imagen a ser un medio que ofrece información que puede ser analizada y utilizada en diferentes ámbitos como las artes, la medicina, la astronomía, la arquitectura, las ciencias sociales, la biología, la ecología, entre muchas otras disciplinas.

En este sentido, la fotografía ha sido una herramienta que ha facilitado la evaluación de la calidad del paisaje, al ser un instrumento que capta parte de una realidad de los territorios. También ha sido una pieza importante en el estudio de los paisajes identificando las potencialidades desde el aspecto visual, estético, simbólico, económico, emocional, entre otros, y a partir de lo anterior se han podido identificar problemáticas o situaciones que impactan negativamente al paisaje y que propician su degradación, deterioro o hasta su pérdida.

Por otro lado, la calidad visual del paisaje es entendida como el grado de excelencia de un recurso o de un punto del territorio, el cual tiene un mérito para ser conservado, generándose con ello su uso a perpetuidad (Blanco, 1979). La calidad del paisaje debe entenderse como el grado de excelencia de sus características visuales, olfativas y auditivas con respecto a otro (De la Fuente, 2010).

En este sentido, la calidad del paisaje es un concepto intuitivo y en general personal, derivado de los valores culturales y perceptuales de los sujetos (De la Fuente, 2010), que viene expresado por la combinación armónica de la disposición de formas, volúmenes, colores, texturas, etcétera, con relación a los cánones de belleza expresados por un indicador de calidad escénica del paisaje. Muchos paisajes son el escenario de las actividades humanas, son objeto de admiración y agrado y producen sentimientos y emociones profundas más allá de lo estético (Aguiló, 2004).

De esta forma, el uso de la fotografía permite establecer diferentes puntos de vista frente a una misma situación, sin embargo, se tiene muy claro que no es una reproducción fiel de la realidad. No obstante, ha sido una herramienta indispensable para evaluar la calidad del paisaje y ante

ello han surgido infinidad de métodos que han permitido, desde la perspectiva objetiva y subjetiva, evaluarlos.

Modos de entender el paisaje

Según el diccionario de la Real Academia Española, el paisaje es considerado comúnmente como “pintura o dibujo que representa un paisaje” (Real Academia Española, s.f., definición 3) o “espacio natural admirable por su aspecto artístico” (Real Academia Española, s.f., definición 2). Como se puede apreciar en estas primeras definiciones, el paisaje emerge de una imagen que tiene ciertas características naturales o estéticas que generan un valor para el observador. En este mismo sentido, Gregory (2000) define el paisaje como “una porción de tierra o territorio que puede ser comprendida en una sola mirada, incluyendo todos los objetos, especialmente en su aspecto pictórico” (p. 431).

En las definiciones anteriores el término paisaje hace referencia a la percepción estética del espacio, es decir, alude al aspecto de la belleza y es este elemento lo que genera un valor al territorio. Sin embargo, es muy importante recalcar que el paisaje percibido es una interacción entre el observador y el entorno que lo rodea. En este sentido, el paisaje puede tener una infinidad de apreciaciones o interpretaciones debido a que hay tantos paisajes como percepciones y observadores. Ante ello se ha querido tener una realidad objetiva del paisaje ligándola a los aspectos físicos del territorio. Es así como han surgido una serie de definiciones o conceptos en este sentido.

Dentro de la disciplina de la geografía se puede encontrar el concepto de paisaje como “el aspecto visible y perceptible del espacio, producto de la interrelación de los elementos naturales entre sí y entre las sociedades humanas” (Vargas, 2006, p. 45). Para Villarino (1985), el relieve ejerce una fuerte influencia sobre la percepción del paisaje, “es el componente que constituye la base sobre la que se asientan y desarrollan los demás componentes y condiciona la mayoría de los procesos que tienen lugar en él” (p. 486).

Por otro lado, existen definiciones en relación con el ambiente, en concreto desde el punto de vista ecológico. Para Bertrand (1975), el paisaje es “un mediato entre naturaleza y sociedad. Tiene como base una porción de espacio material que existe en tanto que su estructura y sistema ecológico, independiente de la percepción” (p. 45). En este mismo sentido, Forman y Godron (1986) definen el paisaje como “una porción de territorio heterogéneo compuesto por conjuntos de ecosistemas que interaccionan y se repiten de forma similar en el espacio” (p. 11).

Sin embargo, el paisaje se muestra como un recurso espacial dinámico y en constante cambio, que ha sido valorizado y sometido a procesos antrópicos a lo largo del tiempo, por lo que ha sido un elemento fundamental a través del cual se ha acercado a la comprensión de la realidad en que viven los seres humanos. A partir de esta premisa, el paisaje se concibe como un producto social que resulta de la transformación que la sociedad imprime sobre la naturaleza (Nogué, 2007). Esto ha dado pauta a definiciones en donde el aspecto social y cultural está presente.

Para De las Rivas (2006), el paisaje debe ser entendido como “una realidad dinámica, un espacio vivo en transformación, en tensión, pero también capaz de ofrecer fundamentos culturales y científicos que generan una identidad local y regional y es fuente de valores” (pp. 17-18). La concepción del paisaje en los conceptos antes mencionados está enfocada en los aspectos psicosociales y culturales percibidos por los sujetos, aludiendo a las reacciones y la emotividad que despierta el paisaje en los mismos.

Como se ha podido apreciar, el paisaje es un concepto que divaga o se matiza bajo las diferentes circunstancias a las que está expuesto. Por este motivo, para muchos autores es un término no agotado, que no ha sido definido claramente, ni delimitado en el espacio y tiempo (Escribano *et al.*, 1987). Es por ello por lo que se ha intentado generar un concepto que pueda abarcar la mayoría de las visiones. En este sentido, el Convenio Europeo del Paisaje ha creado una definición que menciona que por paisaje “se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos” (CE, 2000, p. 2).

Ante estos esfuerzos, la Convención Internacional del Paisaje (ILC, por sus siglas en inglés), afirma que éste es “un espacio/tiempo resultado de factores naturales y humanos, tangibles e intangibles que, al ser percibido y modelado por la gente, refleja la diversidad de las culturas” (LALI, 2012, p. 9).

Según lo antes expuesto, existe una dificultad de llegar a un consenso de lo que significa el paisaje, esto de cierta manera es bueno al existir la posibilidad de ampliarlo, reforzarlo y diversificarlo, el paisaje puede ser estudiado desde diferentes ángulos, visiones, perspectivas y objetivos, es ahí en donde radica su importancia al no tener limitantes. Los límites se darán a partir del tipo de estudio y su objetivo, sin embargo, el objeto de análisis es el mismo: el territorio.

En este sentido, la fotografía se vuelve un indicador o fuente de información sintética del territorio. La fotografía es una imagen en perspectiva hacia una dirección determinada que refleja las características del territorio. Es por ello por lo que diferentes métodos para el análisis del paisaje han utilizado esta herramienta como elemento principal o secundario según la perspectiva del estudio.

Métodos de evaluación de la calidad del paisaje

Los diferentes métodos de evaluación visual del paisaje abordan desde diversas perspectivas la problemática de la calidad intrínseca del paisaje, es decir, la respuesta estética y la adjudicación de un valor. Desde los años 1960 se han desarrollado numerosos métodos de evaluación del paisaje y el espectro puede quedar limitado en sus extremos con métodos basados en la valoración subjetiva, individual o de grupos de la calidad del paisaje (Shafer, Hamilton y Schmidt, 1969) y con métodos que utilizan atributos físicos del paisaje como sustitutivo de la percepción personal (Linton, 1968).

Dentro de los métodos de evaluación de la calidad visual, varios autores han propuesto diferentes formas de clasificarlos, por ejemplo: en métodos de inventarios descriptivos y métodos de preferencia (Arthur, Daniel y Boster, 1977), o bien métodos directos e indirectos

Figura 1. Métodos de evaluación de la calidad del paisaje



Fuente: elaboración propia con información de Lothian (1999) y Mather (1986).

(Briggs y France, 1980). La clasificación hecha por Lothian (1999) y Mather (1986), parte de la afirmación de que la evaluación de la calidad visual ha seguido tradicionalmente dos enfoques: uno objetivo o analítico, destinado a identificar componentes mensurables determinantes de la calidad del paisaje; y otro subjetivo o de preferencias, el cual se lleva a cabo a partir de juicios o preferencias expresadas por los sujetos (ver figura 1).

En la clasificación de Lothian (1999) también se agregan los métodos mixtos, es decir, una combinación de los métodos objetivos y subjetivos. La calidad del paisaje requiere de la combinación de diferentes métodos que aborden de manera integral los componentes físicos, perceptivos y culturales del paisaje. De ahí la importancia de la inclusión de éstos en los estudios del paisaje.

Métodos objetivos de evaluación de la calidad del paisaje

Los métodos objetivos fueron los primeros que se aplicaron y forman el grupo más numeroso de técnicas de valoración de la calidad paisajística. Son utilizados para establecer la calidad del paisaje por medio de características físicas como la topografía, usos del suelo, presencia de agua,

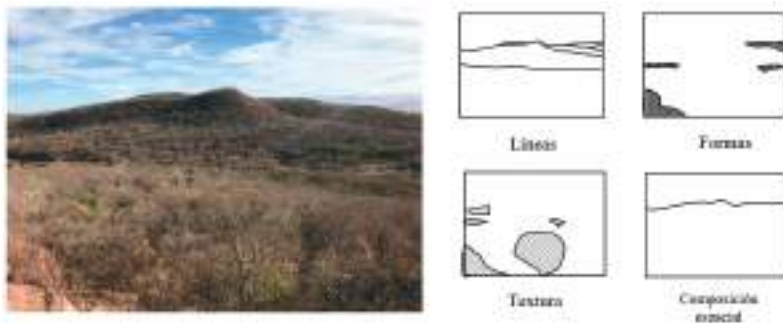
etcétera (Aguiló, 2004). Estos métodos han sido desarrollados principalmente en países anglosajones y consideran la calidad escénica del paisaje como un valor intrínseco del territorio mediante el análisis y descripción de sus componentes (montañas, cuerpos de agua, vegetación, etcétera) (De la Fuente, 2010).

Las características de estos componentes son determinadas a través del establecimiento de ponderaciones o valores asignados por expertos, con lo que proporcionan una valoración de la calidad del paisaje basada en una aplicación y precisión cuantitativa (Aguiló, 2004; De la Fuente, 2010; García y Cañas, 2001). Entre los métodos objetivos se puede mencionar al método estético-formal.

Dentro del método estético-formal los valores estéticos son inherentes a las características abstractas del paisaje, es decir, la calidad estética reside en las propiedades formales del paisaje. Estas propiedades se definen como formas básicas, líneas, colores y texturas (ver figura 2), así como sus interrelaciones (Daniel y Vining, 1983). En este método, por primera vez los paisajes se analizan en sus propiedades abstractas formales (Aguiló, 2004).

Las relaciones entre estos elementos son examinadas para clasificar cada área en términos de variedad, unidad, integridad u otras características formales. Debido a que se requiere formación académica, el método es aplicado casi siempre por expertos, que por lo general son arquitectos paisajistas (Daniel y Vining, 1983).

Figura 2. Esquema del mundo percibido



Fuente: elaboración propia.

Una de las evaluaciones en esta línea es el método que desarrolló Smardon (1979), denominado Bureau of Land Management (BLM, por sus siglas en inglés), el cual aplica la calidad visual a unidades de paisaje, definidas según la fisiografía y vegetación de la zona de estudio. En cada unidad se valoran aspectos diversos como la morfología del terreno, la vegetación, el agua, el color, el contexto escénico, la rareza y las actuaciones humanas.

Entre las ventajas del uso de este método es que es de fácil interpretación, el costo económico del procedimiento es relativamente bajo y no es necesario el uso de técnicas computacionales sofisticadas. Entre las desventajas se encuentra el que no se puede aplicar directamente debido a que están diseñados para grandes superficies y vegetación diseminada; es necesaria la colaboración de varios evaluadores expertos y el resultado final de la valoración del paisaje es el valor medio emitido por ellos. Por otro lado, la utilización de diferentes tipos de descriptores del paisaje es muy limitada (Aguiló, 2004).

Una de las críticas más extendida a este tipo de métodos radica en que, en la búsqueda de una máxima objetividad, terminan valorando cosas que pueden no tener nada que ver con la calidad visual o la belleza del paisaje, mientras que los subjetivos evalúan más claramente este aspecto (Aguiló, 2004; García y Cañas, 2001). Por otra parte, excluye la participación ciudadana, lo que debilita la evaluación al eliminar la diversidad en la percepción de los paisajes (Muñoz-Pedrerros, 2004).

El empleo de fotografías en este tipo de evaluaciones, está dividido en dos aspectos: uno en poder determinar las características visuales del paisaje como son la forma, línea, textura, escala y espacio. El otro en determinar las características, fisiográficas, vegetación y usos del suelo, presencia de agua y grado de humanización. En este sentido, el investigador-fotógrafo debe poder captar la mayoría de estos elementos, puesto que la imagen se torna como dato, con el que se pueden observar y analizar las características estéticas y visuales del paisaje evaluado.

Métodos subjetivos de evaluación de la calidad del paisaje

Por otra parte, los métodos subjetivos establecen que la calidad del paisaje es proporcionada a través de un constructo humano, el cual se establece por medio de la interpretación de juicios, preferencias y percepción, y éstos son distinguidos o emitidos por distintos grupos de observadores (De la Fuente, 2010). Dentro de los métodos subjetivos, dada su importancia, se encuentran los métodos fenomenológicos y psicológicos (García y Cañas, 2001).

El método fenomenológico pone mayor énfasis en las sensaciones subjetivas individuales, expectativas e interpretaciones. La percepción del paisaje se conceptualiza como un encuentro íntimo entre una persona y el medioambiente (Daniel y Vining, 1983). Los métodos fenomenológicos no suelen utilizarse para clasificar los paisajes en términos de belleza escénica, sino que más bien ponen más énfasis en cuestiones personales, experimentales y emocionales (García y Cañas, 2001).

El método fenomenológico representa el extremo de la determinación subjetiva de los rasgos relevantes del paisaje. Sin embargo, debido a su énfasis en el papel único de las experiencias individuales, intenciones y expectativas, este método sirve para proporcionar información sobre la importancia del contexto humano en que están enclavados los paisajes (García y Cañas, 2001).

Una de las técnicas empleadas en este método es la desarrollada por Kevin Lynch a través de mapas mentales, en donde el paisaje se organiza a partir de elementos de jerarquía y estructuración definidos, tales como sendas, bordes, barrios o distritos, hitos y nodos (Lynch, 2001). La técnica se basa en el análisis de la legibilidad y facilidad de formar imágenes (Ponce, Dávila y Navalón, 1994). Estos mapas mentales se complementan con una entrevista, cuyos resultados, contrastados posteriormente con la realidad objetiva, permiten identificar los ajustes entre espacio real y espacio percibido (Sánchez, 2010).

Entre las ventajas de este método está el que se pueden identificar los espacios más significativos a través de las experiencias o vivencias de las personas. Sin embargo, entre las desventajas se encuentra

el que es necesario llegar a la saturación de información, porque las experiencias son desarrolladas por los intereses, motivaciones y situaciones personales de los individuos. Al tratar de llegar a la saturación se emplea un período largo de tiempo haciendo las entrevistas y mapas mentales.

Por otro lado, los métodos psicológicos hacen un análisis dimensional de las preferencias de las personas por diferentes paisajes, en donde las principales variables son complejidad, misterio, legibilidad y coherencia (Buhyoff *et al.*, 1994; Kaplan y Kaplan, 1989).

El método psicológico se refiere a las sensaciones y percepciones de las personas que habitan, visitan u observan el paisaje. Un paisaje de alta calidad evoca sentimientos positivos, como la seguridad, la relajación, la calidez, la alegría o la felicidad, mientras que uno de baja calidad se asocia con el estrés, el miedo, la inseguridad, la restricción, la tristeza y otras sensaciones negativas (Daniel y Vining, 1983).

Dado que los métodos psicológicos se basan en la valoración subjetiva del paisaje por una muestra representativa de la sociedad (García y Cañas, 2001), y en uno o más valores de escala cuantitativa para cada paisaje valorado, su fiabilidad y sensibilidad se pueden determinar con precisión. Ésta es una ventaja importante, ya que los usuarios de estas valoraciones pueden conocer el grado de precisión para demostrar la confianza de los valores producidos por el paisaje, por lo que en este sentido hay un elemento importante de validez inherente en el método (Daniel y Vining, 1983).

Para valorar el paisaje desde la perspectiva psicológica, se recurre a la aplicación de una encuesta de opinión o preferencias, utilizando un cuestionario que incluye datos generales del encuestado, como edad, género, nivel de estudios, lugar de residencia, etcétera; preguntas de opinión, como tipos de paisajes que distingue, lugares más bellos, entre otros elementos; y, por último, una plantilla para elegir la opción deseada según la técnica implementada.

Entre las ventajas de este método se encuentra el que es posible identificar los valores estéticos y emocionales del paisaje por medio de las preferencias de los encuestados y también permite detectar las discrepancias en el gusto de individuos de diferente edad, sexo, nivel

sociocultural, etcétera. Sin embargo, entre las desventajas se encuentra el que si no se cuenta con una muestra representativa, el estudio puede tener sesgos, debido a que se clasifica en función de los individuos que participan en la valoración. Lo anterior repercute en el tamaño de la muestra y en el costo económico para la aplicación.

De las técnicas antes mencionadas, el uso de las fotografías en sustitución de los paisajes reales ha tenido una validez establecida por diversos autores en investigaciones de este tipo (Shafer y Brush, 1977; Shafer y Richards, 1974; Law y Zube, 1983), lo cual ha generado que sea una de las técnicas más utilizadas en la valoración del paisaje.

Para valorar las fotografías se han desarrollado diferentes procesos en los que se le pide a la persona encuestada realizar una determinada tarea sobre las imágenes, la cual puede ser la asignación de un adjetivo entre diversos pares opuestos, la ordenación de las escenas por rangos en función de su valor escénico, la valoración cuantitativa de la fotografía en función de una escala jerarquizada predeterminada o la elección de una fotografía por cada par de una colección de pares de imágenes.

Métodos mixtos de evaluación de la calidad del paisaje

Por último, los métodos mixtos tratan de unir las ventajas de los métodos objetivos y los subjetivos, combinando dos elementos: las encuestas de referencia pública cuantitativa y el inventario de rasgos del paisaje. Son la tendencia más moderna en métodos de valoración. Se basan en que ésta debe apoyarse en un valor subjetivo, pero a la vez se debe usar la disgregación en componentes del paisaje, la cual debe realizarse por dos motivos: comprobar la validez de la valoración del paisaje y simplificar la valoración (García y Cañas, 2001).

Además de esto, la aplicación de los métodos mixtos proporciona muchos datos relevantes acerca de las actuaciones sobre el territorio, anticipando de alguna manera sus posibles repercusiones sobre el medio.

Los métodos psicofísicos establecen que la base de la calidad escénica está constituida a través de las características físicas del paisaje y el

proceso de percepción física y valoración que realiza el observador. A partir de la disposición de diversos elementos visuales –directamente en el territorio o mediante fotointerpretación– se establece la relación con la calidad escénica observada por medio de métodos numéricos y estadísticos (Daniel, 2001).

Las características del paisaje, como la cobertura y uso del suelo, la estructura de la masa forestal y la disposición, se miden cuantitativamente y están relacionadas con el juicio de calidad escénica. El uso de regresión lineal múltiple ha sido recientemente la técnica que más ha sido utilizada para determinar estas relaciones (Buhyoff *et al.*, 1994).

Entre las ventajas del uso de este método se encuentra que son útiles en muchos contextos de gestión debido a sus características: precisión cuantitativa, objetividad y percepción del público. Las evaluaciones no se basan en la opinión de un experto, sino que reflejan un consenso entre los observadores (Daniel y Vining, 1983).

Entre las desventajas se menciona que puede ser costoso y requerir de mucho tiempo, además de que se limitan a un tipo particular de paisaje y un tipo de población, por lo que en el corto plazo no son muy eficientes (Daniel y Vining, 1983). Aunado a esto, la estructura de estos modelos es a menudo un factor limitante en su valor explicativo y amplia generalización (Buhyoff *et al.*, 1994).

La percepción del paisaje

Según Escribano *et al.* (1987), la visión es el sentido más desarrollado en el ser humano. A través de la vista recibimos el 83 % de las impresiones del mundo, quedando el 12 % para el oído, 3.5 % para el olfato y 1.5 % para el tacto. Sin embargo, la percepción del paisaje es un proceso complejo que no solamente involucra a la vista, sino también a otros sentidos, así como el contexto, la cultura y el estado emocional de las personas que lo observan.

A través de un paisaje se recibe importante y variada información sobre vegetación, relieve, agua, formas, distribución, entre otros (Jaquenod, 2004). En este sentido, la presencia de la vegetación y el agua en el

paisaje pueden tener efectos positivos en la salud mental de las personas, mientras que elementos artificiales como edificaciones, contaminación o ruido generan efectos negativos (Kaplan y Kaplan, 1989). Como se ha apreciado, la percepción del paisaje no es estática, sino que son diversos factores físicos, psicológicos, mentales y culturales los que la definen.

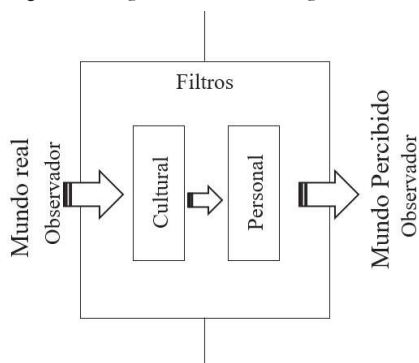
Entonces, la percepción se organiza como sistema, el cual establece una relación de las partes con el todo y de las partes entre sí, de acuerdo con esquemas o conceptos, y está condicionada por la naturaleza humana, sus valores, objetivos, expectativas y la capacidad sensitiva propia del observador (Briseño y Gil, 2005). Por otra parte, la diferenciación entre paisajes está determinada por los componentes y las características visuales de este último.

La capacidad de percepción es, sin duda, el eje de todas las relaciones que el hombre establece con el entorno. Toda información recibida por los sentidos sirve únicamente de referencia primaria para cristalizar sobre ella un complejo proceso perceptivo (Arias, 2003). En el proceso están involucrados mecanismos vivenciales que implican tanto al ámbito consciente como al inconsciente de la psicología humana, es decir, es un proceso construido involuntariamente en el que interviene la selección de preferencias, prioridades y diferencias cualitativas y cuantitativas del individuo acerca de lo que percibe (Vargas, 1994).

En este sentido, la percepción del ambiente requiere que el ser humano interprete los componentes físicos, ambientales, emocionales y sociales del campo del estímulo. Las propiedades físicas e interpersonales del ambiente están distribuidas en el espacio y éste es modelado por la configuración de estas propiedades, de esta manera los sistemas personales de significado espacial pueden aprovecharse para sondear lo que el individuo percibe del ambiente (Beck, 1983).

Rapoport (1978) explica que por medio de filtros el individuo va creando un mundo percibido a partir de un mundo real (ver figura 3). Este modelo se estructura a través de los elementos mediatizantes. El mundo percibido se consigue por medio de filtros, primero el cultural y posteriormente el personal, los cuales actúan en cualquier situación gracias a encarnar valores y a simplificar la visión del mundo elimi-

Figura 3. Esquema del mundo percibido



Fuente: elaboración propia con información de Rapoport (1978).

nando lo irrelevante en cada caso y representando las expectativas. De esta forma, el paisaje queda sujeto a la doble determinación de su apariencia cambiante y de la capacidad e interés subjetivo de quien lo contempla.

La percepción del paisaje es un proceso complejo que implica un sinnúmero de componentes que deben interactuar entre el entorno, los sujetos y objetos presentes en él, de esta manera se hace una interpretación y valoración del paisaje. Ante ello, es importante considerar la percepción del paisaje en los procesos de planificación del territorio. En este sentido, la fotografía es un instrumento que se ha utilizado para identificar la percepción de las personas sobre el paisaje, por lo que a continuación se hace una descripción de la importancia de ésta en los estudios sobre el paisaje.

El paisaje mediante el empleo de la fotografía

Como se ha apreciado, la fotografía ha sido una herramienta primordial para facilitar la evaluación del paisaje. En este sentido, la fotografía en los estudios sobre calidad del paisaje sirve para mostrar en la imagen la diversidad de elementos físicos, estéticos y visuales del área de estudio la cual será sometida a una evaluación de calidad. La fotografía no

debe ser tomada con el objetivo de someterla a un concurso de fotografía, porque las características de éstas sobre la tonalidad, contraste, color, tamaño, etcétera, son diferentes a las utilizadas en la evaluación del paisaje. El valor de la fotografía en la evaluación del paisaje radica en capturar la particularidad cotidiana del paisaje, la estructura, los componentes, el significado y la complejidad de éste.

En este sentido, la fotografía debe proporcionar una vista amplia del paisaje para que se pueda tener una comprensión general de éste. También a través de la fotografía se deben identificar los elementos de los que está compuesto como lo es la vegetación, el agua, las montañas, las construcciones, entre otros, que permitan analizar la calidad y con ello identificar los elementos que afectan de manera positiva o negativa la calidad en su conjunto. Por ello es muy importante utilizar fotografías a color en los estudios relacionados con la evaluación de la calidad del paisaje.

La fotografía ha tenido una gran evolución, sobre todo en las últimas décadas del siglo xx y principios del xxi, ha habido una transición de la fotografía análoga a la digital, lo que ha generado una revolución digital en lo referente a la fotografía. En este sentido, el investigador-fotógrafo antes de ir a tomar fotografías para evaluar la calidad del paisaje, es recomendable que conozca o tenga nociones mínimas sobre la técnica fotográfica, que le permitan establecer un manejo adecuado del lenguaje fotográfico, elección del tipo de cámara, el foco, el encuadre, la luz, entre otros elementos que impactan positiva o negativamente en la captura de la fotografía y, por ende, en la valoración del paisaje (Jiménez, 2005).

En cuanto a la elección del tipo de cámara no es necesario que tenga prestaciones avanzadas (cámara profesional), con una cámara semi profesional que de preferencia tenga controles manuales se podrán obtener resultados favorables (las cámaras en celulares de alta gama también pueden capturar fotografías de buena calidad que pueden ser utilizadas en estos estudios). En las cámaras semi profesionales, lo que puede marcar la diferencia son los lentes u objetivos que se puedan utilizar, los que se recomiendan para la fotografía de paisajes (sobre todo para concursos de fotografía) son el gran angular (8 a 25 mm), con ellos se busca capturar una mayor escena, sin embargo, suelen distorsionar los elementos muy cercanos y los bordes (Musso, 2023).

Por otro lado, los objetivos estándar (25 a 65 mm) asemejan en mayor medida la visión humana (Musso, 2023), por lo tanto, éstos son los que se recomienda utilizar para tomar fotografías que van a ser utilizadas para la evaluación de la calidad del paisaje. También se aconseja no manipular las fotografías con programas de edición fotográfica. La esencia del paisaje debe ser tomada por la fotografía de preferencia sin manipulación digital. Es fundamental que todos los elementos salgan enfocados, para ello se debe tomar en cuenta dos elementos: la apertura del diafragma y el enfoque, por lo que se recomienda utilizar gran profundidad de campo (menor apertura de diafragma del lente, mayor la profundidad de campo en la imagen) y el enfoque automático único recomendado para sujetos estáticos (paisajes). En cuanto a la toma de la imagen, se recomienda que se tome de manera horizontal o apaisada y en alta resolución.

Para evitar cualquier sesgo a la hora de tomar las fotografías lo primero que se debe hacer es determinar los puntos de observación, éstos a su vez sirven para establecer la cuenca visual, la cual es el entorno visual o superficie del territorio vista desde ese punto. Para establecer los

Figura 4. Composición de tercios



Fuente: elaboración propia.

Figura 5. Condiciones atmosféricas desfavorables



Fuente: elaboración propia.

puntos de observación se puede realizar de dos formas: la primera es haciendo recorridos en la zona de estudio o de manera digital a partir del uso de Sistemas de Información Geográfica (SIG), por medio de modelos digitales de elevación.

Una vez que se han identificado los puntos de observación y determinado las cuencas visuales, es importante establecer la posición de la cámara con respecto al suelo, es recomendable siempre utilizar un tripié para darle estabilidad a la cámara y evitar distorsiones en la imagen. La posición de la cámara debe estar a la altura de los ojos de una persona, esto amplía el campo de visión y da idea general sobre cómo están distribuidos los elementos físicos en el paisaje (González, 2000). La composición de la escena debe estar dada por los tercios (ver figura 4) y evitar que la línea del horizonte quede en la mitad de la fotografía, esto provoca que parezca que la imagen se parte en dos.

Es preciso tomar en cuenta las condiciones atmosféricas, debido a que éstas modifican el grado de visibilidad y la nitidez con que son percibidos los componentes del paisaje. Si hay mucha nubosidad, ésta tiende

Figura 6. Luz lateral



Fuente: elaboración propia.

a reducir la intensidad de los colores y genera tomas oscuras, difumina las líneas y reduce el contraste interno de la textura (ver figura 5).

La iluminación también condiciona la escena de un paisaje, que puede estar causada por las condiciones atmosféricas, variaciones estacionales y diarias. El grado de iluminación en condiciones normales puede ser frontal, lateral, posterior y cenit. Con la luz frontal (cuando la fuente de luz está a espaldas del observador) se reducen las sombras, lo que produce un achatamiento aparente de las superficies y pérdida de perspectiva. Con ello es posible apreciar los colores más claros y brillantes. Con la luz lateral, se favorecen los contrastes de luz y sombra realzando las líneas, la textura y la sensación de relieve (ver figura 6).

La luz posterior (contraluz) produce sombras y las superficies pierden contraste, es la forma menos recomendable de tomar una escena. Por último, se tiene la luz cenit, es cuando la luz está sobre el observador, con este tipo de luz disminuyen las distorsiones y es una de las

Figura 7. Luz cenital



Fuente: elaboración propia.

que se recomienda mayormente, sin embargo, es necesario tener cuidado cuando se toma una escena y se encuentran volúmenes altos o vegetación, ya que éstos tienden a producir sombras y eso distorsiona la escena (ver figura 7).

Conclusiones

El paisaje ha sufrido importantes transformaciones, desde el aspecto natural, visual, patrimonial y cultural. En muchas ocasiones, estas transformaciones impactan negativamente al territorio. La calidad del paisaje se ha vuelto un concepto complejo y subjetivo ya que apela a la percepción visual, estética y cultural que los sujetos tienen sobre un entorno natural o construido. Para evaluar la calidad del paisaje, se han desarrollado diversos métodos con el propósito de analizar los elementos que contribuyen a identificar la percepción del paisaje, así

como las preferencias y satisfacciones que tienen las personas sobre el paisaje que observan, visitan o habitan.

La evaluación de la calidad del paisaje es clave para la sustentabilidad, puesto que detecta las amenazas y oportunidades para la protección, gestión y ordenación del paisaje. Las evaluaciones de la calidad del paisaje son los procedimientos que tienen mayor aceptación entre los académicos e investigadores porque atienden factores que aportan ponderaciones más próximas a los aspectos tangibles, visuales, estéticos, sensoriales y de significado del paisaje.

Los métodos objetivos se basan en la observación directa o indirecta de los paisajes por parte de los expertos, los cuales evalúan los componentes estéticos del paisaje como la forma, el color, la textura y la composición visual. Estos métodos también estudian la relación del paisaje con el medioambiente. A partir del uso de estos procedimientos metodológicos es posible, por un lado, identificar los elementos o componentes que contribuyen a la calidad del paisaje y, por otro, identificar los impactos negativos a los que está sometido el territorio. A partir de lo anterior es posible establecer soluciones adecuadas de gestión y ordenación del paisaje para mejorar o mantener su calidad.

Los métodos subjetivos evalúan la calidad del paisaje a partir de la percepción que las personas tiene sobre lo que observan. Estos métodos se basan principalmente en la recolección de datos sobre la percepción del paisaje. A partir de ello, se identifican las preferencias de las personas por los paisajes, así como los sitios históricos, los monumentos, tradiciones y valores culturales. Estas evaluaciones son fundamentales para la planificación del paisaje, así como para proponer medidas de conservación y restauración a fin de preservar la riqueza cultural del territorio.

La elección del método a utilizar en la evaluación de la calidad del paisaje dependerá del contexto y los objetivos del estudio, sin embargo, es importante considerar los aspectos objetivos y subjetivos presentes en el paisaje para tener una visión integral y precisa de la calidad del paisaje que se está evaluando.

Es fundamental que el investigador-fotógrafo seleccione adecuadamente la escena a capturar, así como la posición y la orientación de la

cámara, el campo de visión para establecer los elementos visuales importantes y que éstos sean observados por los evaluadores de la calidad del paisaje.

La fotografía ha sido pieza fundamental para poder realizar estas evaluaciones. Sin embargo, dependiendo del tipo de evaluación es el tipo de captura que se debe hacer. Las fotografías para la evaluación objetiva deben recopilar información enfocada en las características físicas, mientras que para la evaluación subjetiva se deben identificar los valores estéticos, emocionales y significativos del paisaje por medio de las preferencias de los encuestados. La fotografía permite capturar los elementos que visualmente componen un paisaje, por lo tanto, es una herramienta valiosa e importante en la evaluación de la calidad del paisaje.

Referencias

- AGUILÓ, Miguel, *et al.* (2004). *Guía para la elaboración de estudios del medio físico. Contenido y metodología*. Madrid: Fundación Conde del Valle de Salazar (ETSI Montes) / Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- ARIAS, Pablo (2003). *Periferias y nueva ciudad. El problema del paisaje en los procesos de dispersión urbana*. España: Editorial Universidad de Sevilla.
- ARTHUR, Louise M., Terry C. Daniel y Ron S. Boster (1977). "Scenic assessment: an overview". *Landscape Planning*, 4: 109-129.
- BANCO, Alfredo (1979). *La definición de unidades de paisaje y su clasificación en la provincia de Santander*. Tesis de Doctorado por la Universidad Politécnica de Madrid. España: Universidad Politécnica de Madrid.
- BECK, Robert (1983). "El significado espacial y las propiedades del ambiente". En Harold M. Proshansky, William H. Ittelson y Leanne G. Rivlin (eds.), *Psicología Ambiental: el hombre y su entorno físico*. Ciudad de México: Editorial Trillas, pp. 186-193.
- BERTRAND, Georges (1975). "Pour une histoire écologique de la France rurale". En Georges Duby y Armand Wallon (eds.), *Histoire de la France rurale*. París: Le Seuil, pp. 35-116.
- BRICEÑO, Morella y Beatriz Gil (2005). "Ciudad, imagen y percepción". *Revista Geográfica Venezolana*, 46(1): 11-33.

- BRIGGS, D. y France, J. (1980). "Landscape Evaluation: A comparative study". *Journal of Environmental Management*, 10(3): 263-275.
- BUHYOFF, Gregory, Miller, P., Roach, J., Zhou, D. y Fuller, L. (1994). "An AI Methodology for Landscape Visual Assessments". *AI Applications*, 8: 1-13.
- CONSEJO DE EUROPA (CE) (2000). *Convenio Europeo del Paisaje*. Italia: Consejo Europeo. Consultado el 20 de septiembre de 2014 del sitio web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/Convenio_europeo_paisaje.pdf>.
- DANIEL, Terry C. (2001). "Whither scenic beauty? Visual landscape quality assessment in the 21st century". *Landscape and Urban Planning*, 54(1-4): 267-281.
- DANIEL, Terry C. y Joanne Vining (1983). "Methodological Issues in the Assessment of Landscape Quality". En Irwing Altman y Joachim F. Wholwill (eds.), *Behavior and the Natural Environment*. Nueva York y Londres: Plenum Press, pp. 39-83.
- DE LA FUENTE, Gonzalo (2010). "Marco de referencia sobre el paisaje y los estudios de paisaje". En Gonzalo de la Fuente de Val, *Estudios de paisaje: ámbitos de estudio y aplicaciones prácticas*. Madrid: Asociación Técnica de Ecología del Paisaje y Seguimiento Ambiental (ECOPÁS), pp. 7-38.
- DE LAS RIVAS, Juan Luis (2006). "El paisaje como regla: el perfil ecológico de la planificación espacial". En Jorge González-Aragón y María A. Castrillo (eds.), *Planificación territorial y urbana*. México y España: Universidad de Valladolid / Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 11-36.
- ESCRIBANO, María del Milagro, De Frutos, M., Iglesias, E., Mataix, C. y Torrecilla, I. (1987). *El paisaje*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes (MOPU), Centro de Publicaciones.
- FORMAN, Richard T. T. y Michel Godron (1986). *Landscape Ecology*. Estados Unidos: John Wiley and Sons, Inc.
- GARCÍA, Asencio e Ignacio Cañas (2001). "La valoración del paisaje". En Francisco Ayuga (ed.), *Gestión sostenible de paisajes rurales: técnicas e ingenierías*. España: Mundi-Prensa, pp. 33-52.
- GONZÁLEZ, Roberto (2000). *La fotografía elemento para el análisis y la simulación del paisaje forestal*. Tesis de Doctorado. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- GREGORY, Derek (2000). "Landschaft". En *The Dictionary of human geography* (4a. ed., p. 431). Estados Unidos: Wiley-Blackwell.
- JAUQUENOD, Silvia y Juan Ignacio Gorospe (2004). *Guía Práctica para el estudio del derecho ambiental*. Madrid: Editorial Dykinson.

- JIMÉNEZ, Martha Cristina (2005). *El ensayo fotográfico como diseño de información. El uso de la fotografía en la investigación exploratoria de un fenómeno social*. Tesis de Licenciatura en Diseño de Información por la Universidad de las Américas, Puebla.
- KAPLAN, Rachel y Stephen Kaplan (1989). *The experience of nature: a psychological perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LALI (Latin American Landscape Initiative) (2012). *La Iniciativa Latinoamericana del Paisaje*. LALI.
- LAW, Charles S. y Ervin H. Zube (1983). "Effects of photographic composition on landscape perception". *Landscape Research*, 8(1): 22-23.
- LINTON, David L. (1968). "The assessment of scenery as a Natural Resource". *Scottish Geographical Magazine*, 84(3): 219-238.
- LOTHIAN, Andrew (1999). "Landscape and the philosophy of aesthetics: is landscape quality inherent in the landscape or the eye of the beholder?" *Landscape and Urban Planning*, 44(4): 177-198.
- LYNCH, Kevin (2001). *La imagen de la Ciudad* (5ª ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MATHER, Alexander (1986). *Land use*. Londres: Longman Publishing Group.
- MUÑOZ-PEDREROS, Andrés (2004). "La evaluación del paisaje: una herramienta de gestión ambiental". *Revista Chilena de Historia Natural*, 77(1): 139-156.
- MUSSO, Caro (2023). *Objetivos para paisajes: top recomendaciones [guía completa 2024]*. Blog del fotógrafo. Consultado en: <<https://www.blogdelfotografo.com/objetivos-fotografia-paisajes/>>.
- NOGUÉ, Joan (2007). *La Construcción Social del Paisaje*. España: Biblioteca Nueva.
- PONCE, Gabino, Juan Manuel Dávila y Rosario Navalón (1994). *Análisis Urbano de Petrer. Estructura urbana y ciudad percibida*. España: Ayuntamiento de Alicante / Universidad de Alicante.
- RAPOPORT, Amos y Josep Muntañola (1978). *Aspectos humanos de la forma urbana*. España: Editorial Gustavo Gili.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.f.). "Paisaje". En *Diccionario de la lengua española*. Consultado el 3 de junio de 2022 en: <<https://dle.rae.es/paisaje>>.
- SÁNCHEZ, Gretchen (2010). *Paisaje Urbano de El Vedado. Propuesta de una estrategia de comunicación de sus valores*. Tesis de Doctorado por la Universidad de Alicante, España.
- SHAFFER Elwood y Robert Brush (1977). "How to measure preferences for photographs of natural landscapes". *Landscape Planning*, 4: 237-256.

- SHAFFER, Elwood y Thomas Richards (1974). *A comparison of viewer reactions to outdoor scenes and photographs of those scenes*. Estados Unidos: US Department of Agriculture, Forest Service Research.
- SHAFFER, Elwood, John F. Hamilton y Elizabeth A. Schmidt (1969). "Natural Landscape Preferences: a predictive model". *Journal of Leisure Research*, 1(1): 1-19.
- SMARDON, Richard y Stephen R. J. Sheppard (1979). *Prototype Visual Impact Assessment Manual*. Berkeley, California: Pacific Southwest Forest and Range Experiment Station.
- URIARTE, Jon (2020). *Historia de la fotografía*. Enciclopedia Humanidades: Equipo Editorial Etecé. Consultado en: <<https://www.caracteristicas.co/historia-de-la-fotografia/>>.
- VALDÉS, Esther (2017). *La apreciación estética del paisaje: naturaleza, artificio y símbolo*. Tesis de Doctorado por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad politécnica de Madrid, España.
- VARGAS, Gilbert (2006). *Geografía turística de Costa Rica*. National Geographic / Universidad Estatal a Distancia.
- VARGAS, Luz María (1994). "Sobre el concepto de percepción". *Revista Alteridades*, 4(8): 47-53.
- VILLARINO, Miguel (1985). *El paisaje*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes (MOPU), Centro de Publicaciones.

Bordes fronterizos, relatos y memorias de la Patagonia Aysén, Chile

Patricia Carrasco Urrutia

Antecedentes de la zona y su poblamiento

La Patagonia es una zona geográfica ubicada en el sur de América, abarcando un territorio con una superficie de más de un millón de kilómetros cuadrados, cuyos bordes por el lado oeste son el Océano Pacífico y al este el Océano Atlántico. “Su territorio está repartido entre Chile y Argentina, con la cordillera de los Andes como línea fronteriza entre ambos países” (Alonso, 2014: 16-17).

A partir de las exploraciones europeas de 1500, la zona se asocia a una serie de mitos e imaginarios mediante los cuales comienza a ser descrita como una “tierra *incógnita*, desmesurada, misteriosa y enigmática” (Alonso, 2014: 16). Por otro lado, se asocian mitos como el de la Trapananda “territorio conocido por aborígenes y españoles como ‘saltrapanande’, trapalanda o noticia de César se corresponde a lo que hoy conocemos genéricamente como Patagonia” (Millar 2006: 28), o el mito de la “Ciudad encantada y del místico pueblo Los Césares”, que hablaba de un pueblo de hombres blancos que “habitaban una ciudad extremadamente rica” (Irrarázaval, 1966: 65).

Por su parte, las sociedades que constituirán los estados de Chile (perteneciente a la entonces capital de Perú) y de Argentina (que

era parte del Virreinato del Río de la Plata) comienzan a instaurar las ideas de Estado-nación al sur de sus territorios en la segunda mitad de 1800, desplegándose por el lado argentino la conocida “Conquista del desierto”¹ y, por el lado chileno, la “Pacificación de la Araucanía”,² ambos fenómenos resultantes de políticas de dominación y exterminio de los pueblos originarios que ocupaban dichos territorios desde tiempos ancestrales. Ambas estrategias tenían por objetivo anexar dichas zonas como áreas económicamente productivas a los respectivos territorios. Esto se hizo al amparo de diseños estratégicos que favorecieron y justificaron políticamente la ocupación y la violencia. Para ello, se configuraron mapas, usando la descripción de exploradores de la época enviados a las zonas, quienes describieron la Patagonia como tierras “desocupadas” o “desérticas” (Bandieri, 2005: 119) o como ha dicho “Vicuña Mackenna [...] lo que en realidad es la Patagonia: un pedazo de océano petrificado, estéril, insensible, solitario, callado y maldito” (Irrarzával, 1966: 29). Con tales acciones se invisibilizaba la presencia de pueblos originarios nómadas que transitaban por el territorio y, por otro lado, se daba paso a la entrega en forma de concesiones –en el caso de Chile– a compañías extranjeras para la explotación ganadera extensiva.

De este modo en Aysén, despuntando el siglo xx, era el escenario de concesiones:

Los territorios de la Región se encontraban entregados a compañías como: la Sociedad Industrial del Aisén, en 1903 con un total de 826.900 há, bajo la administración inglesa. En el Baker, se establece la

¹ “Campaña Militar emprendida por el Gobierno Argentino entre 1878 y 1885, denominada Conquista del Desierto” supuestamente fue realizada con el propósito de poner freno a los malones con el que los pueblos araucanizados asolaban periódicamente las poblaciones establecidas en las llanuras pampeanas. Sin embargo, el verdadero objetivo de dicha campaña fue el de incorporar los territorios de los indígenas al naciente estado-nación argentino (Aguado, 2007:5).

² Ver en Vergara y Mellado (2018), “La violencia política estatal contra el pueblo-nación Mapuche durante la conquista tardía de la Araucanía y el proceso de radicación (Chile, 1850-1929)”. Consultado en: <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/rda/n55/0719-2681-rda-55-00005.pdf>>.

Compañía Explotadora del Baker con 300.000 há, en 1904; Cisne Medio y Cisne Alto son concesionados a la Anglo Chilean Pastoral Co. LTDA, con una extensión de 130.000 há. En 1904, además, de la Sociedad Industrial y Ganadera Yelcho Palena en 1906, con 2.000.000 há (Carrasco, 2016: 12).

Subyacente a estas estrategias de ocupación de los territorios de la Patagonia, por parte de ambos Estados, se situaba el modelo de “civilización o barbarie” que antepone las ideas del progreso al de las formas de vidas ancestrales o de pueblos originarios asimilados a la barbarie, con lo cual, en aras del progreso, era necesario ocupar estos territorios, desalojarlos de la barbarie y sumarlos a las nuevas formas de producción, favoreciendo así economías de tipo extractivistas, propias de fines de los años 1800 y comienzos de 1900 para América del Sur. En este contexto emergen “La campaña del desierto”, en Argentina, asociada a una narrativa de espacio “vacío de civilización” y a los indios como símbolos de “barbarie que había necesariamente que sacrificar en aras de la civilización y el progreso” (Bandieri, 2016: 74-75). Es decir, dicha ocupación estaba mediada por una

“narrativa maestra” (Rogers, 2011) que organizó la historia nacional en un discurso dominante que ha tenido la potestad de perpetuar relaciones de dominación, articulando e incluso negando aquellas experiencias que no muestran continuidad con ella (Crespo y Tozzini, 2016: 363).

Por otro lado, para los Estados, además de avanzar en la consolidación de sus economías mediante “la ocupación” de sus propios territorios estaba también la preocupación por consolidar su soberanía, fenómeno ligado al mismo proceso de fortalecimiento económico que desplegaban los Estados para fines de los años 1800 y comienzos de 1900. Así, afianzar la soberanía sobre el territorio y los sujetos fue uno de los objetivos primordiales tanto para Chile como para Argentina. Para ambos Estados se hacía necesario establecer y delimitar claramente las fronteras a fin de proceder y reforzar la ocupación de sus territorios. En este

contexto, se da el laudo arbitral de 1902³ mediante el cual se fijan las líneas “reales”⁴ de frontera para la Patagonia chileno-argentina y, a partir de allí, se consolida su ocupación, sobre imaginarios de tierras “desocupadas” o “desérticas” (Bandieri, 2005: 119).

El vaciamiento de los territorios mediante la invisibilización de los pueblos originarios se asocia a las crónicas de los exploradores enviados a la Patagonia por los Estados. Vaciar los territorios de ocupación humana en sus textos, no nombrarles u omitirles, hizo posible hablar de una Patagonia desierta, lo cual posibilitó la construcción de un discurso oficial que facilitó la ocupación del mismo. En este sentido, por ejemplo, encontramos el caso de los exploradores Botello y Steinfeld en Argentina, que actuaron luego de la Campaña del Desierto y cuyas

crónicas [que] son de 1888, 1889 y 1890, dan cuenta de un territorio despojado de presencia indígena, pese a que encuentran registros de asentamientos de tolderías y que transitaban por regiones tradicionalmente utilizadas como de asentamiento semi permanente o de campamentos principales (Aguado, 2007: 13-14).

Este discurso pudo haberse estructurado en base a dos elementos: por un lado, los pueblos originarios asimilados a la barbarie, eran despojados de la condición humana y asimilados a la naturaleza, lo que favorecía la “colonización” y la “asimilación” muy bien descrita por Todorov.⁵ Y, por otro lado, el carácter trashumante de los tehuelches hacía posible esa invisibilidad. El carácter nómada de pueblos del litoral y de las pampas hizo posible su invisibilización, dado que desde

³ Fallo del tribunal inglés que fija “el panorama hidrográfico completo de la región [Aysén] y en condiciones de aplicar la solución definitiva al problema. El 12 de noviembre dictó su fallo el tribunal Arbitral inglés, fallo ratificado por Eduardo VII, el 20 de ese mes. El acuerdo se comenzó a aplicar en el terreno a contar de 1903” (Araya, 1998: 68).

⁴ Aludiendo a la categorización de fronteras “reales” como “aquéllas sobre las cuales la autoridad era capaz de ejercer cierto monopolio de la violencia” según Lacoste en Harambour (2019: 51).

⁵ “Los indios, físicamente desnudos, también son, para los ojos de Colón, seres despojados de toda propiedad cultural: se caracterizan, en cierta forma, por la ausencia de costumbres, ritos y religión” (Todorov, 2007: 44).

las lógicas de la civilización-capitalismo se impulsaba la urbanización e industrialización como “lo civilizado”, a lo cual se antepónían las lógicas de “lo móvil y las economías de subsistencia”, que no dejaban “rastros en la naturaleza” al modo extractivista de la época de asentamientos humanos permanentes. Todo ello favoreció el “borramiento” de los pueblos originarios de la Patagonia, para dar lugar a la ocupación de los Estados, como estrategias político-económicas.

Cabe recordar que hasta fines del siglo XIX, “Patagonia constituía un territorio independiente, sin dominio efectivo de las dos Naciones. Hasta ese entonces estaba bajo el dominio efectivo de las varias naciones indígenas que residían en dicho territorio desde tiempos milenarios” (Aguado, 2007: 8), quienes se caracterizaban por interactuar social, económica y culturalmente en forma permanente.

Patagonia central occidental

El poblamiento de la Patagonia Aysén-Chile forma parte de un proceso de inmigración de pobladores chilenos que, a finales de los años 1800, cruzaron la cordillera de Los Andes hacia Argentina producto de una política de colonización por parte del Estado de Chile, en el que se favorecía el poblamiento del sur del país por colonias extranjeras, principalmente de origen europeo, lo que implicó el despojo de pobladores nativos –muchos de ellos de origen mapuche– quienes se vieron obligados a salir de sus territorios. Gran parte de ellos cruzaron la frontera a través de pasos cordilleranos y se asentaron en el sur de Argentina hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX (Millar, 2006).

Algo similar ocurría en Argentina cuando, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, “los espacios más productivos de la región quedaron en manos de individuos relacionados con capitales extranjeros o de acaudalados personajes de la sociedad de Buenos Aires” (Aguado, 2007: 6), en tanto la población nativa fue recluida en “reservas indígenas”.

Por su parte, la gran mayoría de las familias arribadas a la región de Aysén a comienzos del siglo XX provenían del sur argentino, luego de largos asentamientos en la zona. Sin embargo, el gobierno argentino

comienza a finales de los años 1800 una política de expulsión de ciudadanos chilenos bajo una campaña de prensa denominada “bandillaje chileno”, que indicaba que la presencia de chilenos en la zona fronteriza estaba poniendo en riesgo la propiedad argentina y los intereses de ciudadanos de ese país. En este sentido, Millar describe la situación de este modo:

Mientras continúan las correrías del comandante Gehbardt, que bate sin cesar a los chilenos inmigrantes empujándolos hacia este lado de la frontera, en los círculos sociales, políticos y diplomáticos santiaguinos y bonaerenses se especula acerca de si esa persecución se hace allá para conjurar el peligro de que esos territorios tan vecinos a Chile pudieran ser invadidos pacíficamente por los chilenos; si ello obedece a un producto espontáneo de la policía transandina o a un plan de desarrollo de las altas esferas de la república vecina [refiriéndose a Argentina] (Millar, 2006: 11).

Iniciada la expulsión de chilenos residentes en Argentina, estas familias comienzan un nuevo proceso migratorio, reingresando a Chile a la región de Aysén, a través de distintos pasos fronterizos. En la época se hablaba de tierras desocupadas en la Patagonia Central de “Aisén” donde había “tierras orejanas”, aquellos territorios que no habían sido todavía entregados en concesión por el gobierno chileno (Galindo, 2004: 7). Las familias recuerdan haber deambulado por meses a caballo y en carretas hasta que logran reingresar a Chile, sin embargo, cuando lo hacen, inician largas disputas con las concesionarias que ocupaban la Patagonia Aysén, quienes también buscaban su expulsión argumentando contratos de arrendamiento por décadas con el Estado de Chile. De este modo, las familias chilenas:

se encuentran con nuevas ocupaciones, en este caso de compañías extranjeras que tenían el dominio de gran parte del territorio. Los pobladores chilenos reclamaron al Estado su ocupación, sin embargo, al menos pasaron tres décadas antes de que el Gobierno de Chile accediera a la solicitud de sus connacionales. Antes de ello, hubo fuertes

enfrentamientos entre las concesionarias y los pobladores chilenos. La máxima tensión se alcanza en la zona de Chile Chico, a través de lo que se ha denominado “Guerra de Chile Chico o los sucesos del Lago Buenos Aires”, estudiados ampliamente por la historiadora regional, Danka Ivanoff⁶ (Carrasco, 2022: 83).

De este modo para este grupo de pobladores, quienes a través de generaciones habían deambulado por décadas buscando dónde asentarse, quedó en su memoria el registro de la expulsión como un continuo en sus vidas. En este sentido, Osorio (2020) nos relata la historia de Pedro Rivera Velásquez, que refleja bien este fenómeno:

Rivera, junto a su familia, luego de haber permanecido por décadas en Argentina reingresa a Chile, al extremo sur de la Patagonia Aysén, a la zona conocida como el Backer, instalándose en un inicio en el Río Cochrane. No obstante, por disputas con la Concesión de Estancias Posadas, Hobs y Cía., este poblador

habría sido uno de los que fueron desalojados por la compañía luego de la visita del ingeniero Oportus [comisionado del Gobierno de Chile para informar acerca de los conflictos entre nacionales y las concesionarias extranjeras] o posiblemente haya sido presionado de tal manera que se vio obligado a “abandonar” el campo que ocupaba (Osorio, 2020: 61).

De la investigación de archivos de Osorio (2020) este mismo poblador aparece diez años más tarde ubicado en la zona del Mayer, el extremo sur de la Patagonia Aysén, en 1933. En tanto, el primer registro del ingeniero Oportus era de 1919. El mismo poblador, en 1964, sostiene una conversación con un funcionario de gobierno, Alberto Saini, quien buscaba un terreno para construir una pista de aterrizaje para la localidad más extrema de la región, Villa O’Higgins. Saini, recuerda parte de su diálogo con el poblador Pedro Rivera:

⁶ Danka Ivanoff (1996), *Guerra de Chile Chico o los sucesos del Lago Buenos Aires*. Ediciones Cerro Azul, Valdivia.

El venía con dos pilcheros y cada pilchero tenía dos sacos de harina (...) le dije: “mire, sabemos que hay unos pobladores que están cercanos, que están interesados en la construcción de una pista de aterrizaje y para que vengan los almacenes de ECA [almacenes del Estado que proveían de víveres a las zonas aisladas]...para que ustedes puedan abastecerse de productos chilenos...” “bueno le dije, y él, le había sacado la cincha a uno de los pilcheros y le estaba sacando la cincha al caballo de él. Me quedo mirando, se arregló un bigote, se arregló su sombrero alón y me dijo: “¡habrá que abandonar poh!” (...) se subió a su caballo, me miró y se fue al todo (Osorio, 2020: 59).

Este relato da cuenta de las continuas expulsiones de las que habían sido objeto los pobladores ingresados a Aysén a comienzos de siglo xx. Formaban parte de sus biografías. El deambular continuo había quedado en sus memorias.

La frontera como espacio

Las fronteras son construcciones sociales, en tanto acuerdos sociales, que favorecen la delimitación de los espacios; permiten fijar límites a la convivencia social, económica y política, como es el caso de las fronteras espaciales. Así el concepto de frontera:

posee una larga historia. Desde límites romanos (término que proviene de *limen*, umbral), que materializaba los límites de la soberanía del Imperio, hasta las fronteras de señoríos y Estados del siglo xv, cada territorio posee sus “fines” y “confines”. El término frontera derivado de la palabra “frente”, en su acepción militar, marca el límite de la dominación de un determinado poder sobre un espacio (Bailly, 2016: 12).

Como constructos sociales imaginarios, las fronteras “son artificiales por definición”, señala Bailly (2016: 12). A través de ellas, buscamos organizar la realidad social de la que participamos, estableciendo límites para definir los espacios y regular las interacciones humanas.

Cuando nos referimos a fronteras de tipo físicas, generalmente éstas buscan ser representadas como “límites” o cortes y, en este sentido, la imposición de un límite necesariamente busca imponer una fractura a una “continuidad”. Es decir, en tanto “borde”, necesariamente lo que se persigue es marcar la idea de “discontinuidad” o “diferencia”. Estos elementos son pertinentes a lógicas y políticas de Estado que buscan fortalecerse, mediante estrategias de distinguibilidad. Así, la interposición y delimitación de fronteras físicas al territorio se tornan necesarias para su existencia, en cuanto estrategia de fortalecimiento político.

Las estrategias de distinguibilidad de un “otro” en aras de las identidades nacionales las hemos visto en funcionamiento desde la emergencia de los Estados, asociadas a la modernidad y las ideas del progreso, donde la presentación de conflictos bélicos con otros Estados, para la definición de fronteras en el territorio, suele utilizarse como estrategia que busca robustecer las identidades nacionales. En este sentido, se impulsan estrategias de “chilenización” y “argentiniización” (Baeza, 2009; Fernández 2020) de las poblaciones locales, situadas en los bordes fronterizos.

Los límites espaciales que buscan representar “las fronteras” de los territorios que pueden ser de distinta naturaleza; algunas de ellas son de tipo materiales y otras sólo discursivas. Algunas emergen como líneas en un documento, otras como decretos, o a veces se usa la propia morfología del lugar como ríos, montañas o quebradas.

La cordillera de los Andes como símbolo binario: fractura/continuidad

Históricamente, la Cordillera de los Andes ha funcionado como “símbolo” de frontera para Chile y Argentina:

durante más de un siglo en el sentido común histórico-geográfico argentino se consideró la Cordillera de Los Andes como un límite natural del territorio de la nación que lo separaba de la vecina república de Chile.

Figura 1. Familia pobladora paso cordillerano, zona Baker



Fuente: Proyecto Recuperación de memorias orales en la Patagonia Aysén,
Universidad de Aysén, Chile, diciembre 2018.

Con su mole infranqueable, inhóspita y ulteriormente deshabitada, los Andes fueron imaginados como una muralla que dividía a pueblos, naciones y economías (Escolar, 2013: 90).

Sin embargo, esta frontera “natural” imaginada como las “altas cumbres que dividen las aguas” [es un] aspecto que no se cumple en Patagonia” (Aguado, 2007: 9). Por cuanto la geografía física da paso a la convivencia de la cordillera y llanuras por donde transitaban los pueblos originarios. Sepúlveda, habla de la convivencia de la cordillera y de valles que dan origen a “la forma de U de muchos valles” (1932: 39). Así, en la Patagonia las altas cumbres conviven con llanura que dan paso a un tránsito de tipo horizontal de este a oeste, donde la cordillera da paso a atenuados valles.

⁷ Criterio utilizado en el laudo arbitral de 1902 para definir fronteras entre Chile y Argentina.

La instalación de los Estados y la necesidad de fronterizar los espacios dio lugar a la iconización de la Cordillera de los Andes como el símbolo de la fractura. De este modo

la producción de la frontera cordillera de escala nacional no sólo fue un asunto asociado a lo visible, a lo físico, sino fundamentalmente a lo simbólico, en tanto permitió reforzar valores y perspectivas asociadas al “nosotros” (Nuñez *et al.*, 2013: 123), pero también se hace necesario recordar que en las construcciones identitarias el “nosotros” forma parte del binomio “nosotros/otros” con lo cual el símbolo de frontera iconizado en la cordillera representaba también “el elemento ideal para recordarle a la memoria colectiva la *Alteridad* (Nuñez *et al.*, 2013: 123, la cursiva es nuestra).

Esta fotografía emerge en una entrevista realizada a un poblador de la zona del Baker, en el marco de un proyecto de investigación de recuperación de memorias orales de la Patagonia Aysén, cuyo objetivo era recoger historias de vidas de pobladores llegados a comienzos del siglo xx a la región de Aysén. En diciembre de 2018 entrevisté a hijas e hijos de familias llegadas a la zona del Baker en las primeras décadas de 1900 y, en ese contexto, emerge la fotografía de la figura 1.

En la fotografía, se observa una familia de pobladores de la zona del Baker, la cual está tomada en un paso cordillerano fronterizo de tránsito habitual para los pobladores chilenos de la zona. En ella se observa a un grupo de personas integrados por una mujer, un niño, tres hombres adultos y un pilchero.⁸

Aspectos manifiestos de la fotografía

Un primer elemento que emerge del análisis de la fotografía de la figura 1, es lo que desea revelar al foco de quien la toma y, seguramente, en

⁸ *Pilchero* “caballo que transporta la carga sobre su lomo”, es ensillado con aperos diferentes a los que se empleaban en otras cabalgaduras (Galindo, 2004: 140).

acuerdo con las personas fotografiadas. La fotografía busca, en forma evidente, mostrar dos elementos centrales en su captura: el paso cordillerano y la familia que lo transita. La toma se realiza en el centro del plano cordillerano, el cual sitúa la cordillera como escenario fotográfico. De este telón –la cordillera– emergen desde mi punto de vista tres elementos que son los que se quieren ofrecer al lector de la fotografía: por un lado, al fondo, justo detrás del segundo hombre fotografiado (de derecha a izquierda) se encuentra un pico cordillerano lo que viene a mostrar la altura del macizo, con lo cual se muestra relevar la altura de la zona. Como segundo elemento explícito de la toma fotográfica, se muestra que la familia se encuentra en un plano de la cordillera, con lo cual probablemente desean retratar un paso habitual de la cordillera, “una huella” como le llaman ellos a los caminos elaborados por los mismos campesinos que transitaban la zona, plano que mirado en el contexto de la fotografía es la continuidad de un cordón montañoso, dado que justo detrás de la familia se avizoran dos cumbres, lo que permite entender que estamos frente a un cordón montañoso y, finalmente, como tercer elemento emergen las características del lugar donde están paradas las personas. Es un lugar seco, sin nieve cuando se tomó la fotografía, lo cual podría orientarnos en torno a la estación del año en la que la familia se encontraba transitando por allí, al momento de la captura fotográfica.

El segundo elemento explícito de “lo retratado” son las personas y su caballo, quienes se posicionan en el centro de la captura. De este segundo eje de análisis, avizoramos dos grupos de aspectos a analizar: por un lado, destaca el grupo de personas que probablemente por su composición constituyan una familia. Se observan tres hombres adultos, una mujer de mayor edad y un niño. Su vestuario evidencia una convivencia con el clima afable (lo que nos indica que eventualmente podrían estar cruzando la cordillera en primavera o verano), éste es propio de familias campesinas chilenas de las primeras décadas de 1900 que regularmente trabajaban como temporeros. El mismo vestuario da cuenta de un elemento central para el análisis de este texto fotográfico: muestra la cotidianidad del evento fotografiado, ya que no se observa una vestimenta “de montaña” o una preparación especial para cruzar la cordillera.

Las personas de la fotografía presentan un vestuario de uso cotidiano de la época, lo cual posiciona el cruce cordillerano “como una travesía de lo cotidiano” del habitar el espacio.

Junto a la familia y como segundo eje de análisis, emerge en una posición destacada (ocupa casi la mitad del espacio de la fotografía) “el pilchero”, éste es el caballo cargado probablemente de víveres. Al que se le sitúa en forma horizontal, es decir se buscaba retratar al caballo relevando su condición de pilchero, destacando su carga y la forma de organizarla, como un elemento central de la cultura de la zona. El caballo ocupa proporcionalmente casi el mismo espacio utilizado para retratar a la familia y es fotografiado íntegramente, con lo cual inferimos que retratarlo era uno de los elementos centrales a la hora de tomar la decisión de qué se priorizaba en la captura. Podríamos decir que, al momento de nombrar la fotografía, es decir, señalarla textualmente en forma de síntesis, podríamos llamarla la familia y su pilchero en un paso cordillerano. De forma que todos los elementos están suficientemente explícitos en el registro fotográfico.

La trama simbólica de la fotografía

Esta fotografía y sus elementos se sumergen en un espesor significativo cuando se inscribe en la narrativa de los pobladores del Baker. Cada uno de ellos, mirados a la luz de una narrativa parecen un entramado de símbolos que sintetizan una forma de habitar el territorio, incluso como si hubieren sido cuidadosamente seleccionados para su registro.

En este sentido, quisiera recordar que esta fotografía nace al alero de un trabajo de recuperación de memorias orales de antiguos pobladores del Baker, donde las narrativas son el modo –método– para acceder a la construcción simbólica del espacio habitado, el que se fragua en la trama que organiza los relatos. Desde esta perspectiva y siguiendo a Ricoeur, “sólo podemos acceder a las configuraciones del sujeto y la cultura a través del ‘texto’” (1996: 156) o, en la misma línea, “la propia vida [es] un tejido de historias relatadas” (1983-1985, vol.III: 376).

De este modo, el universo simbólico construye o aporta el orden para la aprehensión subjetiva de la experiencia biográfica, permite ordenar la historia y situar los acontecimientos colectivos dentro de un marco que otorga continuidad a la trayectoria biográfica conectando el pasado, el presente y el futuro. Recordemos que el sujeto construye su memoria a partir de la memoria colectiva, es decir “no hay memoria posible fuera de los marcos que utilizan los hombres que viven en sociedad para fijar y encontrar sus recuerdos” (Halbwachs, 2006: 101). En síntesis, podríamos decir que “de esta manera el universo simbólico vincula a los hombres con sus antecesores y sus sucesores en una totalidad significativa que sirve para trascender la finitud de la existencia individual” (Carrasco, 2021: 79).

Recordemos que, como se señala al comienzo del texto, la zona del Baker, ubicada al extremo sur de la Patagonia occidental, fue poblada a fines de siglo XIX y comienzos del XX por campesinos chilenos que habían emigrado de Chile a fines de 1800, procedentes de las regiones X, IX y VIII, para luego haberse asentado en Argentina por largos períodos. Y posteriormente haber reingresado al sur de Chile a comienzos de siglo XX.

Los y las entrevistadas de este estudio relatan detalles de estas travesías familiares. Largos viajes a caballo, familias numerosas que integraban a varias generaciones refieren pérdidas y recomposiciones familiares en las trayectorias, incluso relatan que algunos de ellos nacieron en Argentina. Luego recuerdan haber ingresado a la región de Aysén por pasos cordilleranos donde comienzan a asentarse buscando un lugar donde residir en forma permanente. Relatos del todo coincidentes, con lo señalado por distintos historiadores regionales como Millar (2006), Ivanoff (2008), Araya (1998), Galindo (2014) y el propio Pomar en 1923.

En Coyhaique, salimos en noviembre de allá me acuerdo, salimos de a caballo por la parte argentina, venimos a entrar acá en Chile por Cochrane, entrada Baker, entramos de Argentina a Chile otra vez, ahí nos venimos por territorio chileno otra vez, demoramos meses (O.M, poblador de Villa O’Higgins, enero de 2018).

Cabe señalar que del lado chileno no era posible acceder al extremo sur de la región de Aysén, ello sólo fue posible hasta 1966 cuando se funda la Villa O'Higgins y logra ser conectada mediante vía aérea.⁹ En las décadas previas, la única vía de ingreso era por Argentina. Los pobladores relatan que se abastecían de víveres y realizaban trabajos temporales en las estancias argentinas situadas en la frontera y usaban sólo dinero argentino. Eran familias campesinas que habían sido desalojadas y trabajaban de temporeros y disponían de lo básico para la subsistencia la gran mayoría de ellos.

La escasez de todo, si había que conseguir algún remedio, algún geniol, tenía que ser en Argentina, qué conseguías afuera [refiriéndose a Argentina]: la yerba, la harina, los fideos y arroz, azúcar y qué más podías traer de allá, todo en pilchero, para surtirse en invierno, para no salir en pleno invierno con las heladas y los nevazones y esa fue la vida en el Baker y no me acuerdes más porque no me quiero acordar más, acá no se conocía la plata chilena en esos años (A.Q, poblador de Cochran, enero 2018).

No había otra posibilidad de trabajo, era lo único que había, salir a Argentina, es que los chilenos no tenían capital para darle trabajo a otra persona, todos eran pobladores chicos, de poco capital (O.M, poblador de Villa O'Higgins, enero de 2018).

El espacio geográfico “es en esencia, un espacio existencial” (Nogue, 2014: 157), por lo que la interacción que emerge del sujeto y el territorio habitado, da lugar a una espacialidad habitada que puede ser entendida como “una construcción compleja donde intervienen el sujeto, la realidad espacial terrestre y sus representaciones” (Berdoulay, 1988, citado por Di Méo, 1991: 122).

De este modo, en las narrativas del Baker surge una trama simbólica donde sujeto y territorio se imbrican. La experiencia de vida de los habitantes, mediante largos tránsitos por la Patagonia, construyen una

⁹ Ver Danka Ivanoff (2008), *En los Confines de Aysén. Historia de la comuna de O'Higgins*.

memoria colectiva que incluyen en su relato. En las narrativas, los sujetos integran y otorgan sentido a la experiencia vivida –los largos tránsitos, expulsiones, trashumancias– y, de paso, se integra el territorio como espacio existencial y se configura, a partir del lugar, “una biografía” (Arfuch, 2013).

En los relatos emerge la frontera como un espacio “bisagra” (Carrasco, 2018: 104), que se contrapone al imaginario de un Chile vertical, que intentó imponer el Estado chileno a comienzos de 1900. En este sentido, el Estado buscaba asentar en todo su territorio la imagen de una nación representada como una “larga y angosta faja de tierra”, cuya frontera natural con Argentina era la cordillera de los Andes, como ya se ha señalado. Sin embargo, la experiencia de habitar la Patagonia para los pobladores del Baker viene a subvertir este orden y a construir un imaginario del territorio patagónico como un espacio horizontal donde la otredad se viene a situar en los vértices norte-sur del territorio y “el nosotros” se sitúa en un dominio de tipo horizontal que remite a tiempos ancestrales cuando la Patagonia era descrita como un territorio “independiente, sin dominio efectivo de las dos naciones. Hasta entonces estaba bajo el dominio efectivo de varias naciones indígenas que residían en dicho territorio desde tiempos milenarios” (Aguado, 2007: 8). Observamos que la narrativa se construye sobre dos ejes: la horizontalidad y la multiculturalidad.

Como paisaje horizontal de tipo multiterritorial, cuyos límites nacen de la fractura del paisaje continental con los bordes oceánicos, que se constituyen en sus fronteras Oriente, Poniente y Sur. Los relatos dan cuenta de la pervivencia de un orden histórico construido por sus habitantes, desde sus orígenes. Las narrativas develan una relación dialógica –sujeto territorio construida con el espacio en cuyo imaginario sus fronteras han sido edificadas en una horizontalidad– que se fractura en el encuentro con un orden político institucional, que rompe esta Patagonia en dos; como una Patagonia Argentina y una chilena, que se contrapone a la forma de habitarlo [...] Para el caso de la Patagonia occidental, este encapsulamiento desde la verticalidad, se contrapone a la idiosincrasia que ha marcado su trayectoria como espacio habitado,

cuyo devenir ha sido construido en una convivencia horizontal de integración con la Patagonia Oriental (Carrasco 2020: 99).

En este sentido, la fotografía de la Figura 1 cobra sentido, cuando la familia decide retratarse en el centro de la llanura cordillerana, representando así la continuidad de la fractura, la oposición del binario que intenta representar a los Andes, como la “frontera natural”, señalada por los Estados.

La familia situada en el centro del paso cordillerano, además de poder significar la integración y la continuidad del territorio, agrega otro elemento central a esta descripción: la continuidad desde “lo cotidiano”. Se retrata un tránsito cotidiano de una familia que habita el territorio. Se simboliza así, en la fotografía, un territorio habitado.

Otro de los elementos que emerge de los relatos y que se representa en la fotografía lo constituye las prácticas de cotidianeidades híbridas. En la trama histórica que subyace a las trayectorias vitales de las familias, se observa que han integrado formas de ser plurales de la Patagonia, donde se ensambla una hibridez cultural que integra por ejemplo: música, ritmos, vestimentas, lenguaje, prácticas laborales y domésticas, entre otras.

En la fotografía, un elemento que grafica esta hibridez cultural es el vestuario de los fotografiados. Conviven en él el vestuario típico de familias campesinas chilenas de primera mitad de siglo xx (el vestón y sombrero para los hombres; falda para las mujeres), con gorros de lana propios del paisaje chilote, y pantalones abombachados y botas propios del vestuario descrito para la Patagonia argentina.

Finalmente, el pilchero como una síntesis de la experiencia de habitar el territorio, integrando el tránsito desde la Patagonia oriental a occidental y viceversa, como era propio del tráfico estacional, de este a oeste, de los pueblos originarios que ocupaban ancestralmente el territorio. Del algún modo es “recrear la escena ancestral”: en un nuevo tiempo, el mismo escenario, en los rostros de una familia campesina de comienzos de siglo xx, probablemente con ancestros huichilles, mapuches y/o tehuelches.

Consideraciones finales

La Patagonia Aysén forma parte de un vasto territorio conocido como Patagonia, ubicado en el cono sur de América el cual integra territorios de los Estados de Chile y Argentina, que han fijado como límite territorial de tipo político administrativo a la Cordillera de los Andes, sin embargo, este límite territorial, es también simbólico.

La fotografía de la Figura 1, analizada en este texto, retrata a una familia de pobladores en una planicie cordillerana de la zona del Baker en las primeras décadas del siglo xx. La fotografía fue recuperada en entrevistas a pobladores arribados a la zona a comienzos de 1900. Los elementos de la fotografía cobran sentido cuando se sumergen en la narrativa de los pobladores, quienes en sus relatos urden biografías personales y familiares que se imbrican en el territorio, se conectan a una memoria colectiva ancestral y emerge allí una constelación de sentidos que permiten comprender la trama que organiza la fotografía.

En ella se muestra a una familia situada en el centro de la planicie cordillerana. La ubicación de la familia –justo en el centro– rompe el binario o la fractura mediante la cual se ha intentado iconizar a los Andes como “frontera natural” (Escolar, 2013: 103). Por el contrario, la familia se sitúa justo contraponiéndose al símbolo, relevando al sujeto que habita por sobre el símbolo “natural” y, de este modo, resignificando el símbolo. Por otro lado, la memoria ancestral de un territorio continuo se contrapone a la fractura, dando cuenta de un paisaje de tipo horizontal habitado ancestralmente.

Referencias

- AGUADO, Alejandro (2007). *Aquellos exploradores olvidados, 1888-1902: Koswolsky, Botello y Seteinfeld en Patagonia*. Comodoro Rivadavia: Bibliográfica.
- ALONSO, José Luis (2014). *Menéndez, rey de la Patagonia*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia.
- ARAYA, Baldo (1998). *El gran reportaje de Aysén*. Chile: Repositorio digital. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

- ARFUCH, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- BAEZA, Brígida (2009). *Fronteras e identidades en Patagonia Central*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- BANDIERI, Susana (2005). *Historia de la Patagonia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BANDIERI, Susana (2016). "La frontera argentino-chilena como espacio social en la Patagonia: balance de una historiografía renovada". En Andrés Núñez, Rafael Sánchez y Federico Arenas, *Fronteras en movimiento e imaginarios geográficos. La cordillera de Los Andes como espacialidad sociocultural*. Santiago de Chile: Ril Editores / Pontificia Universidad Católica de Chile.
- BAILLY, Antoine (2016). "Las fronteras: representaciones, poderes y divisiones territoriales". En Andrés Núñez, Rafael Sánchez y Federico Arenas, *Fronteras en movimiento e imaginarios geográficos. La cordillera de Los Andes como espacialidad sociocultural*. Santiago de Chile: Ril Editores / Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 11-14.
- CARRASCO, Patricia (2016). *Aysén, memoria de una tierra orejana*. Santiago de Chile: Ñire Negro Ediciones / Consejo de Cultura y las Artes, Fondart Regional.
- _____ (2017). "Relatos orales, rastros de la identidad de la Patagonia Aysén". En Andrés Núñez, Enrique Aliste, Álvaro Bello y Mauricio Osorio (eds.), *Imaginarios geográficos, prácticas y discursos de frontera*. Santiago de Chile: Instituto de Geografía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Serie Geolibros.
- _____ (2018). "Trazos de memoria en la construcción del habitar de la Patagonia Aysén, Chile". En Brígida Baeza (ed.), *Comunidad, Territorio y Memoria en Contextos de Desigualdad e Inclusión Social. Actas V Jornadas Nacionales de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades*. Comodoro Rivadavia: Universitaria de la Patagonia, EDUPA.
- _____ (2020). "Habitantes de los hielos: trazos de memoria y enunciación de paisajes de la Patagonia Aysén". En Patricia Carrasco y Mauricio Osorio, *Procesos Fronterizos en la Patagonia; reflexiones transdisciplinarias*. Coyhaique: Ñire Negro Ediciones, pp. 21-33.
- _____ (2021). "Relatos y memorias del Baker; fronteras e imaginarios del paisaje". En Cristina Benavides, *Entre gauchos no hay fronteras. Reflexiones tras la huella en Patagonia Central*. Patagonia: Ediciones la Monja.
- CRESPO, Carolina y María Alma Tozzini (2016). "Fronteras identitarias a la sombra de la gran frontera estatal. Omisiones y tensiones en las construcciones del pasado en la Comarca Andina del Paralelo 42°, Patagonia Argentina". En Andrés Núñez, Rafael Sánchez y Federico Arenas, *Fronteras en movimiento e imaginarios geográficos. La cordillera*

- de Los Andes como espacio sociocultural*. Santiago de Chile: Ril Editores / Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 357-386.
- DI MÉO, Guy (1991). *L'Home, la Société, l'Espace*. París: Collection Géographie Anthropos.
- DURAND, Gilbert (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- ESCOLAR, Diego (2013). "El sueño de la razón y los monstruos de la nación: la naturalización de la cordillera de los Andes en la articulación estatal-nacional argentino-chilena". En Andrés Núñez, Rafael Sánchez y Federico Arenas, *Fronteras en movimiento e Imaginarios geográficos. La cordillera de los Andes como espacio sociocultural*. Santiago de Chile: Ril Editores / Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 89-110.
- FERNÁNDEZ, Guillermo (2020). "Entre la integración y el olvido; políticas, viajes y propuestas hacia la Patagonia austral (primera mitad del siglo XX)". En Patricia Carrasco y Mauricio Osorio (eds.), *Procesos Fronterizos en la Patagonia; reflexiones transdisciplinarias*. Coyhaique: Ñire Negro Ediciones, pp. 89-106.
- GALINDO, Leonel (2004). *Aisén y su Folclor*. Puerto Montt, Chile: Editorial Master Print.
- HALBWACHS, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- HARAMBOUR, Alberto (2019). *Soberanías fronterizas. Estados y capital en la colonización de Patagonia (Argentina y Chile, 1830-1922)*. Valdivia: Ediciones de la Universidad Austral de Chile (UACH).
- IVANOFF, Danka (1996). *La Guerra de Chile Chico o Los sucesos del Lago Buenos Aires*. Valdivia: Ediciones Cerro Azul.
- LINDÓN, Alicia (2012). "La concurrencia de lo espacial y lo social". En Gustavo Leyva y Enrique de la Garza Toledo (eds.), *Tratado de Metodología de las Ciencias Sociales: perspectivas actuales*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), pp. 585-622.
- MILLAR, Sergio (2006). *La conquista de Aysén*. Puerto Montt, Chile: Cayenel Ediciones.
- NOGUÉ, Joan (2015). "Sentido del lugar, paisaje y conflicto". *Geopolítica(s) Revista de estudios sobre espacio y poder*, 5(2): 155-163. Consultado en: <https://doi.org/10.5209/rev_GEOP.2014.v5.n2.488422014>.
- OSORIO, Mauricio (2020). "¡Habrà que abandonar po!" Migraciones, moviidades y ocupación de los márgenes del Aysén durante el siglo XX. Un caso en el valle Mayer y sus réplicas en diversos territorios". En Patricia Carrasco y Mauricio Osorio, *Procesos Fronterizos en la Patagonia: reflexiones transdisciplinarias*. Coyhaique: Ñire Negro Ediciones, pp. 57-70.

- POMAR, José (1923). *La concesión del Aisén y el valle Simpson (Notas y recuerdos de un viaje de inspección en Mayo y Junio de 1920)*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- RICOEUR, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI Editores.
- VERGARA, Jorge Iván y Héctor Mellado (2018). “La violencia política estatal contra el pueblo-nación Mapuche durante la conquista tardía de la Araucanía y el proceso de radicación (Chile, 1850-1929)”. *Diálogo Andino*, 55: 5-17. Consultado en: <https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-26812018000100005>.
- SEPÚLVEDA, Fernando (1932). *La provincia de Aysén. Historia, formación y desarrollo de las regiones que forman la Provincia actual de Aysén*. Santiago de Chile: Ravill, Talleres Gráficos Conferencia 1709.
- SCHUTZ, Alfred (1981). *El problema de la realidad social. Escritos I*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- TODOROV, Tzvetán (2007). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI Editores.
- TUAN, Yi-Fu (2007). *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Traducido por Flor Durán. Barcelona: Editorial Melusina.
- YRARRÁZABAL, José Miguel (1966). *La Patagonia. Errores geográficos y diplomáticos. Historia de las relaciones internacionales de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

La imagen turística de México a través de la revista *México Desconocido*

Kelly Hernández Aguilar
Pere Sunyer Martín

A finales del siglo XIX, el viajero y antropólogo noruego Carl Lumholtz realizó su primer viaje a lo que él llamará el “México desconocido”,¹ a aquellas partes del norte y occidente del país apenas recorridas por propios y extraños, donde habitaban los que todavía podían denominarse pueblos originarios de esta parte de la América.² Fue en 1890 cuando realizó su primer viaje a la Sierra Madre Occidental y, en los años siguientes, realizó cinco más en los que visitó los estados de Nayarit, Jalisco y Michoacán. El motivo era el de encontrarse con la esencia de los pueblos indios. En sus viajes, conoció y escribió sobre los pueblos tepehuano, rarámuri, nahua, cora, ópata, wixárika, tohono o’odham y purépecha, entre los principales.

¹ Era el título de su gran obra: *Unknown Mexico. A Record of Five Years of Exploration Among the Tribes of the Western Sierra Madre; in the Tierra Caliente of Tepic; and Jalisco, and among the Tarascos of Michoacán*. Fue el resultado de los viajes realizados de septiembre de 1890 a abril de 1891; de diciembre de 1891 a agosto de 1893; de marzo de 1894 a marzo de 1897; 1898; 1905; de 1909 a 1910.

² Su objetivo inicial era conocer la forma de vida de los indios Pueblo que habitaban en las barrancas de las montañas de la Sierra Madre.

Temporalmente, los seis viajes los hizo en plena “pax” porfiriana, cuando se acentuó el embate de los mexicanos (mestizos, blancos) contra la población india³ de esas regiones indómitas e inhóspitas del país y se empujaba “la frontera civilizatoria”. De esta manera, *México desconocido* fue resultado de un proyecto de conocimiento de los últimos rincones de ese nuevo país todavía en construcción, que trataba de adentrarse etnológica y arqueológicamente en los últimos refugios indígenas de, al menos, el norte y oeste del país.

Menos de una centuria después, hacia 1976, el comunicólogo y publicista Mayo (Harry) Möller (Ciudad de México, 1924-2009), inició una propuesta editorial con ese mismo nombre, *México desconocido*, una publicación mensual, que durante casi 50 años ha divulgado entre el público mexicano, mayoritariamente, numerosos lugares de interés arqueológico, histórico, cultural y natural que posee el país. Si, en su momento, las redes ferroviaria y telegráfica contribuyeron a la formación de un ideario de integración territorial del México porfiriano y a su desarrollo económico, el impulso al turismo desde las páginas de esta revista debía contribuir al desarrollo de numerosas localidades del país y a la ansiada integración económica y cultural de este vasto y complejo territorio americano, en aquellos años, según palabras de Möller, el decimotercero más extenso del planeta (Möller, 1976: 9).

Esta revista ha dado lugar a algunas investigaciones académicas relacionadas tanto con la divulgación turística periodística (Lozada, 2009) como con crónicas de viaje publicadas en México a lo largo de su historia reciente (Pitman, 1999). Sin embargo, todavía falta un estudio que abarque la revista en su integridad. El texto que aquí se presenta forma parte de una investigación más amplia todavía en ciernes, y quiere ser una modesta contribución a su conocimiento:⁴

La revista *México desconocido* se caracteriza, entre otras cosas, por la calidad de su edición y la generalmente cuidada presentación gráfica, tanto en lo que a fotografías se refiere como a su cartografía. Y

³ Usamos este término genéricamente para referirnos al conjunto de pueblos aborígenes que habitaban y siguen habitando México.

⁴ Trabajo terminal de la Licenciatura en Geografía Humana, presentada por Kelly Hernández.

es precisamente la parte fotográfica la que hemos querido trabajar en este capítulo, en particular las de las portadas, muchas de ellas dedicadas a los diversos e insólitos paisajes mexicanos. Éstas han servido, en nuestra opinión, no solamente como reclamo publicitario para atraer a un futuro lector, sino como medio para la conformación de un imaginario nacional a partir de lo que se ha venido en llamar “geografía popular”, es decir, un tipo de conocimiento adquirido de manera no formal y que ha servido para culturizar, geográficamente hablando, a los lectores.

Creemos también que *México desconocido* ha contribuido, entre otras cosas, a la generación de un patrimonio paisajístico nacional que requiere una atención pormenorizada. En este sentido, retomamos la definición que sobre “paisaje patrimonial” se propuso en las *Primeras Jornadas de Paisajes patrimoniales “Investigación y gestión en el siglo XXI”* (Puebla, 12, 13 y 14 de marzo de 2014). En este sentido, se entiende “como el carácter de un territorio con valor histórico-cultural” capaz de producir “identidades individuales y colectivas [...] de generar sentimientos, emociones, valores y significados en un universo de interpretaciones sobre el pasado y el presente” (Castellanos, Vélez, Hernández, 2017: 9). Creemos que las fotografías de paisajes publicadas periódicamente en las portadas de esta revista han contribuido a este objetivo de patrimonialización de los paisajes de México y, además, a la configuración de imaginarios geográficos y de lo que vamos a denominar “geografía popular”, base de la cultura geográfica de México del lector y, a su vez, germen de su identidad.

Las preguntas que nos hemos hecho, que trataremos de responder en este texto, son las siguientes: ¿qué temas se han representado en las portadas de *México desconocido*? ¿Se puede observar alguna tendencia temática o cambios en los temas en las imágenes representadas? ¿A qué estados o regiones estatales corresponden? ¿Es posible asociar las portadas a las políticas emprendidas en materia de turismo a nivel federal o estatal?

Iniciaremos con la presentación de la publicación con algunos datos de su ya extensa historia, para pasar a continuación a abordar aspectos y conceptos que han guiado esta investigación como son el del turismo

en México y la contribución de Harry Möller al respecto, tanto en la producción de “lugares” de interés turístico como de “no-lugares” en el sentido que le otorgó Marc Augé al término; el papel de la fotografía en la revista, en la gestación de una mirada del viajero y en la formación de unas “geografías populares”. En una tercera parte nos centraremos en el análisis de las portadas para llegar, finalmente, a algunas conclusiones. Como veremos, el proyecto educativo, divulgador, en el que camina *México desconocido*, de promoción de un turismo alternativo, de bajo coste, se asemeja a un estrecho filo en el que, por un lado, se hallan las necesidades de ser exitoso económicamente y poder seguir financiando el propio proyecto y, por el otro, mantener la filosofía de vida que lo animó inicialmente.

De *México desconocido*.

Algo más que un proyecto editorial

Una pequeña columna dominical en el diario *Novedades* del Distrito Federal, autocalificado “el mejor diario de México”, presentaba dominicalmente, desde 1965, unos breves apuntes sobre algún lugar de México caracterizado por la belleza y placidez de su entorno natural, sobre aspectos culturales del país en declive o el rescate de restos arqueológicos que se daban por perdidos. Se titulaba *México desconocido*. En ella, su autor alentaba al lector capitalino a visitar, en los días feriados o períodos vacacionales, lugares de interés arqueológico, histórico, cultural o natural. Son extraños lugares, poco concurridos y menos conocidos por el gran público y, por lo tanto, que animaban la “exploración” del territorio nacional en su más completo sentido, tal como hizo Carl Lumholtz 70 años antes.

Sus mejores aliados eran el auto particular y la extensa red viaria que empezaba a desplegarse por todo el territorio nacional y, para ello, una parte de la columna la dedicaba, entre otros detalles, al estado de las carreteras, las que se estaban construyendo; o avisaba si era necesario circular por terracería, además de brindar consejos para disfrutar de una conducción agradable y segura. Estos artículos le supusieron en

1968 a su autor, Mayo (Harry) Möller, el Premio Nacional Francisco Zarco,⁵ para reportajes en prensa sobre México.

La colaboración con el diario se extendió durante bastantes años. Posteriormente, una selección de los artículos publicados en el periódico formó parte de una pequeña obra titulada *México desconocido. Un país en busca de exploradores* (1973), editada en primera edición por el Instituto de la Juventud (INJUVE).⁶ La segunda edición fue en 1976, costeadada por el mismo autor. En ella ofrecía numerosos itinerarios, lugares para recorrer y visitarlos por lo extraordinario de su naturaleza o por aspectos de su cultura. Esta obra es, en definitiva, una apología de la historia, la cultura y la naturaleza de la nación y del turismo nacional, y condensa las ideas que sobre el país tenía su autor y sobre la importancia del turismo o, al menos, de un cierto tipo de turismo. En aquellos años (1974 a 1976), Möller ya colaboraba con Canal 13 en un programa titulado “A media tarde”, conducido por Martha de Lama y otros,⁷ en el que se emitían los reportajes primigenios de *México desconocido con Harry Möller. Un viaje por todo México*, que daría lugar posteriormente a la revista.⁸

⁵ Poco sabemos de la biografía de Möller. Sabemos de su afición por el deporte, en particular por el ciclismo. A fines de los años 1940 hizo un viaje en bicicleta de ruta, en compañía de su amigo Luis A. Hernández, desde México hasta Buenos Aires, lo cual ya le valió numerosos reconocimientos y fue un hito nacional... y americano. A lo largo de su vida combinó su afición por los viajes con su trabajo profesional como publicista y reportero. Durante los años 1974 a 1976, ya lo encontramos como conductor de un programa de la televisora Canal 13, y con ella colaboró bastantes años. En este canal se empezaron a emitir los reportajes de *México desconocido* en una primera etapa.

⁶ Editada en 1973 por el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INJUVE), una organización dependiente de la Secretaría de Educación Pública, fundada por decreto del 25 de febrero de 1950 (DOF, 25/02/1950) (Reglamento DOF 30 de junio de 1951). Fue descontinuada durante la presidencia de José Luis López Portillo y sustituida por el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (DOF, 30/11/1977). Véase Carmona [s.d.]. La segunda edición ya fue costeadada por el propio autor en una editorial que él mismo fundó llamada Harry Möller. No en vano, el INJUVE desapareció en la presidencia de López Portillo (1976-1982).

⁷ Enrique López Contla (Fuente: LinkedIn). Estuvo trabajando en Canal 13 en el programa citado, en el que coincidió con H. Möller.

⁸ Esta colaboración se debió extender bastantes años. Tenemos constancia de la emisión de programas en 1980 (*Calexico Chronicle*, vol. 76, núm. 32), incluso en 1984

Figura 1. “Mil islas”,
Presa Miguel Alemán, Oaxaca, México



Fuente: portada de la revista
México desconocido, núm. 1.

En ese año, 1976, empezó la publicación de una pequeña revista con fotografías a todo color y caracterizadas por una vistosa portada, también en color, con imágenes de algún lugar próximo o remoto de México. Eran ejemplares de pocas páginas en los que, siguiendo la filosofía que había adoptado en la columna, abordaba de forma algo más amplia los aspectos tratados con anterioridad semanalmente. Como veremos, lo más significativo del paso de la columna dominical a la revista es el cambio en el medio de comunicación principal utilizado:

del lenguaje escrito al lenguaje mediante la imagen; la fotografía tendrá un destacado papel en la publicación (Figura 1).

Pocos años más tarde, en 1980, Möller se asoció con Miguel Sánchez-Navarro Redo, una persona con larga experiencia en el mundo editorial, con la intención de dar mayor vuelo a los alcances de la revista y hacerla llegar a un público más amplio. Se trataba de formar un gran proyecto editorial basado en la divulgación del extraordinario patrimonio natural y cultural del país. En 1985, se hizo cargo de él. Se fundó Editorial Jilguero que se encargaba de la edición de la revista y de otras numerosas líneas editoriales derivadas.⁹ Más tarde, en 1997, se fundó la editorial México desconocido s.a. de c.v. bajo cuyo

(*Diario de Colima*, 25 de mayo de 1984). El programa se emitía en diferentes horarios: 14:30, 17:30...

⁹ Algunos de los títulos publicados fueron *Archipiélago de Revillagigedo: la última frontera* (1988); *Mar de Cortés: mare nostrum* (1989); *Tierra sin límites: frontera sur* (1990); *Mercados de México* (1990); *Fiestas mexicanas* (1992); *El mundo azteca*; *El mundo mixteco y zapoteco*; *El mundo maya*...

sello aparecieron muchísimas otras colecciones. Además de la revista, se publicaron guías especiales y gastronómicas, un atlas de carreteras mexicanas, una guía sobre las mejores playas, otra sobre Veracruz... en total más de 100 títulos. Desde 1995, la revista cuenta con una URL de la que se contaban mensualmente, en aquellos años, más de 9 millones de consultas mensuales (*México desconocido*, 2003, núm. 322).

La publicación obtuvo reconocimientos de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (CANIEM) y de la Unión de Industriales Litógrafos. Más tarde, en la época en que Sánchez Navarro fue presidente del consejo de *México desconocido*, se le concedió el Premio Juan Pablos 2003 al mérito editorial.

El proyecto editorial de *México desconocido* se extendió también a la radio y a la televisión. En los años 80, se presentó en Canal 13 en un horario de 14:30 a 15:00 horas y se emitía dos días a la semana.¹⁰ En asociación con Once TV se grabaron unos cuantos episodios de recorridos por diversas partes del país, con la idea –decían– de competir con las propuestas de Discovery Channel o National Geographic.¹¹

En 2004 se abrieron nuevas secciones, a petición del público lector. Entre ellas, como principales una llamada “Geológicas y cartográficas”, en la que se presentaba cartografía histórica de gran interés; otra, dedicada a la web; una sección de libros, generalmente novedades editoriales de interés viajero o turístico.

En definitiva, en la actualidad, *México desconocido* ya no es meramente una revista, sino que se ha extendido a otros formatos y también a las redes sociales y, en cualquier caso, sigue teniendo un público fiel, sin cambiar la filosofía que la definió originalmente, a saber:

Difundir la verdad amable sobre un inmenso país que está siendo descubierto diariamente y comunicar lo grande, valioso y eterno que posee, es decir, esta revista sigue siendo sana, optimista y constructiva para revalorizar la imagen de esta patria infinita (Möller, 1980: 5).

¹⁰ Desconocemos el título y el número de episodios que se presentaron y a cuánto tiempo se extendió esta colaboración.

¹¹ *Expansión*, 14 de noviembre de 2011.

El impulso a la actividad turística desde México desconocido

La vinculación de Möller con el turismo la hallamos a principios de los años 1960. Una actividad que compaginaba con su trabajo como publicista en McCann Erickson. En aquel entonces, el joven publicista trabajó como guía en las “Rutas de Humboldt” en México, una actividad impulsada en 1961 por el Consejo Nacional de Turismo, para atraer visitantes de la República Federal Alemana (Mateos, [s.d.]: 39; Pitman, 1999: 70). Al parecer, según Pitman, en esos años Möller debió perfilar la idea de iniciar un negocio relativo a viajes por la República. En un momento determinado, decidió convertir su afición en negocio y empezar a divulgar, a través del diario *Novedades*, itinerarios de interés para atraer a un mayor público. A través de este medio, no sólo divulgó lugares e itinerarios, sino que puso énfasis en la relevancia del sector turístico para el impulso de la economía local y nacional, y en la ignorancia del conocimiento del propio país de las instituciones encargadas de promocionarlo.

Ciertamente, conocer a fondo todos los confines de México es una urgente labor que demanda muchos años, mucha tenacidad y no poco dinero. Sin embargo, ya urge ese conocimiento; lo demanda la estatura de nuestro turismo, que no es exclusivamente de exportación. El catálogo de lugares dignos de ser visitados es inmenso. Pero ello no justifica que los informes se falseen o se inventen a la vista de un mapa (Möller, *Novedades*, 30 de abril, 1967).

México desconocido, como proyecto editorial y divulgativo de Möller, se inició en 1976, un año en que el contexto internacional parecía favorable a la protección y difusión de las riquezas naturales y culturales, y México era en ambos sentidos un país para ser descubierto.

Dos hechos son particularmente significativos en la década de 1970 y que pudieron contribuir al éxito de la revista: primero, la mayor sensibilidad hacia la conservación de los recursos naturales y la conciencia del impacto humano en el conjunto de la naturaleza, resultado

de la *Conferencia Internacional sobre el Medio Humano* de Estocolmo en 1972; el segundo, la aprobación de la *Convención internacional de Patrimonio de la Humanidad* (noviembre, 1972) sobre la protección del Patrimonio mundial, cultural y material. De ambos eventos, en 2022 ya se cumplieron 50 años.

En los años 1970, también el gobierno federal apostó por la actividad turística como motor de desarrollo local y regional. En 1974, resultado de una iniciativa tomada en los años 1960,¹² se inauguraron los CIP¹³ de Cancún y Zihuatanejo (1974) que debían actuar como polos de desarrollo, a los que siguieron Ixtapa y Huatulco.¹⁴ Es sabido que el turismo representa hoy en México una de las principales actividades económicas y de entrada de divisas.

Desde sus inicios, en su columna dominical, Harry Möller mostraba una ferviente fe en la relevancia del turismo como actividad que puede impulsar la economía nacional. Esto es fehaciente en algunos de los artículos publicados ya en *Novedades* pero, sobre todo, en la apología que hace de la misma en el libro *México desconocido. Un país en busca de exploradores*, donde le dedica un último capítulo, titulado “Pero, ¿qué es el turismo?”. En él, su autor lo define como un “sentimiento de revaluación propia a partir de las más hondas raíces”, o como “la primera filosofía nacionalista que no está en pugna con otras naciones”, así como “un reencuentro del ser humano consigo mismo y con los demás” (Möller, 1976: 338).

Da la impresión de que Möller fue un adelantado para su época, sobre todo con el modelo de turismo que animaba y que, al parecer, sigue dominando en la revista a través de la propia experiencia del lugar. Una filosofía más ligada a los movimientos actuales de “aventurismo” o turismo

¹² En la etapa económica conocida como de “desarrollo estabilizador” se creyó en la necesidad de atraer divisas extranjeras y el turismo debía servir a tal fin. Se creó un fideicomiso entre el gobierno federal y el Banco de México, el Fondo de Promoción e Infraestructura Turística (Infratur) en cuyo seno surgió la idea de abrir nuevos polos de atracción turística: Cancún, Ixtapa y Cabo San Lucas. Sin embargo, hasta el sexenio de Luis Echeverría no se llevó a la práctica (Turrent, 2007: 38).

¹³ CIP, Centro Integralmente Planeado.

¹⁴ Pitman (1999: 71, nota) cuenta que el presidente Luis Echeverría tenía entre sus asesores al equipo de *México desconocido* en la orientación de su política en pro del turismo.

de aventura, de la naturaleza o el turismo alternativo, y menos en el convencional de “sol y playa”. Sobre todo, interesaba animar al futuro viajero mexicano, principalmente habitante de la Ciudad de México, a contactar con las esencias del país.

Así, por ejemplo, en 1968 en una de las columnas del *Novedades* animaba a “abrir el turismo a nuestros numerosos e incomparables parques nacionales” (Möller, *Novedades*, 28 de enero, 1968). Si en los Estados Unidos y Canadá las autocaravanas dominaban las carreteras de sus respectivos países para ir a acampar, en México se debía seguir ese mismo modelo:

¿Qué usted tiene un terreno, rancho, etc. a orillas del mar o de un río, o de un estero, o de un lago, o con muy buenos paisajes o intereses, etc?
¡Conviértalo en un campo para trailers y tiendas de campaña y délo a conocer a Turismo! (Möller, *Novedades*, 28 de enero, 1968).

Aseguraba entonces tener buenos contactos y que su columna tenía una buena difusión para poder fomentar este tipo de actividades a lo largo y ancho del país:

Es una manera práctica, rápida y fácil para abrir numerosos territorios turísticos hoy olvidados a varios millones de nuevos turistas (16 millones de norteamericanos practican el camping por lo menos una vez al año) y también sería un nuevo camino para que los mexicanos conozcan México (Möller, *Novedades*, 28 de enero, 1968).

Si nos centramos únicamente en la parte editorial de *México desconocido*, sin lugar a dudas la revista es hoy un referente en el país en cuanto a publicaciones periódicas dedicadas al turismo. En ella sigue vigente el ideario que la definió desde la columna dominical del periódico mencionado, a pesar de los grandes cambios que ha habido en el sector acordes a la mayor globalización de la economía mundial y la posición que ha adquirido México en el ramo del turismo en el ámbito internacional. Nos referimos al hecho de poder trasladarse a un número

infinito de lugares sin necesidad de disponer de infraestructura adecuada, con relativo poco coste económico.

Nuestra intención no se reduce a mostrarle sitios y tradiciones de México, que quizá son poco conocidos, sino de que usted se traslade a ellos y viva la experiencia de saber que le pertenecen, pero también que usted pertenece a ellos (Editorial, *México desconocido*, julio, 2003, núm. 317).

A lo largo de la historia de la revista se presta atención a los diversos certámenes que el país organizó en relación al turismo, como por ejemplo la *Expo mundial de turismo* (2003) “motor de desarrollo para el país anfitrión”, en el que participó la editorial; o de cursos, talleres, que se organizaron en ese mismo año desde la Secretaría de Turismo para la formación de “guías especializados comunitarios y privados”, “con el fin de darle seguridad y calidad en los servicios a los turistas que practican estas actividades” (*México desconocido*, octubre, 2003, núm. 329). *México desconocido* ha logrado consolidar el premio “Lo Mejor de México”, al organizar su cuarta edición (2022), con la que se busca reconocer las mejores experiencias, destinos y rutas del territorio nacional.¹⁵ Asimismo, ofrece y da la oportunidad a sus viejos y nuevos lectores de votar por los destinos nominados:

¡Quién mejor que ustedes, viajeras y viajeros, de la mano de los contenidos publicados por los medios impresos y digitales de *México Desconocido*, con todo su bagaje cultural, histórico y rico en sensaciones, aventuras y expediciones, para elegir con base a sus propias vivencias, recuerdos e impresiones entre las mejores propuestas! (*México desconocido*, marzo, 2022).

¹⁵ El premio está dividido en 16 categorías, entre ellas, “Mejor estado para vivir una experiencia cultural”, “Mejor zona arqueológica”, “Mejor destino emergente”, “Mejor experiencia de deporte extremo”.

Estos reconocimientos son otorgados a la revista en el “Tianguis Turístico México”, que organiza anualmente la Secretaría de Turismo (SECTUR). Con ello se crea un compromiso entre el gobierno con el desarrollo local, ofreciendo más y mejores experiencias para los visitantes, y promocionando el turismo a través de imágenes positivas.

Thea Pitman (1999: 71) calificó la revista como crónicas de viaje populares (‘popular’ travel chronicles) por las características del lenguaje utilizado, pero sobre todo subraya el amplio soporte fotográfico destinado a promover vivencias o emociones en el lector.

La fotografía como documento; la fotografía como llamada

Uno de los principales valores que atesora *México desconocido*, como hemos dicho, es el del papel de la imagen no solamente como reclamo a un público sensibilizado en el conocimiento, en este caso, de las maravillas que alberga México, en toda su magnitud. El recurso a la imagen no sólo forma parte de la publicación periódica, sino que se extiende al conjunto de su producción editorial y, cinematográficamente, a los documentales que siguieron la revista en los canales televisivos. El número de fotógrafos profesionales que trabajó para el proyecto de Möller es amplísimo. Más de 30 fotógrafos han participado en mayor o menor medida en la publicación, tanto nacionales como extranjeros, muchos de ellos de renombre (*México desconocido* [s.d.]) mientras que otros tantos han salido de las filas lectoras de la revista.¹⁶ El material acumulado, del que sólo una parte ha aparecido públicamente, es un patrimonio geográfico-histórico de gran valor, pues reúne los testimonios gráficos de casi 50 años. Y el hecho de que las portadas de

¹⁶ Una relación de estos fotógrafos lo proporciona la propia revista en la fuente citada (véase *México desconocido* [s.d.]). Destaca sobre todo la colaboración de fotógrafos extranjeros más que la de locales. Entre estos últimos figuran Carlos Lazcano (espeleólogo y explorador), Carlos Rangel Plasencia (1956-2014, montañista y aventurero), Guillermo Aldana Espinosa, Ignacio Guevara, Rafael Doniz, Alfredo Martínez Fernández, muchos de ellos si no la mayoría, especialistas en fotografías de la naturaleza.

la revista tuvieran desde sus orígenes un protagonismo inusitado en aquel momento, dice bastante de la visión que perseguía su impulsor. La revista constituye en sí misma un repositorio de imágenes, que han sido incluidas como medios de representación en libros, revistas y la prensa en general.

En realidad, *México desconocido* no es una revista para “leer”, sino para “ver” como muchos otros productos que saldrán del proyecto de Möller. Los textos que se alojan en las páginas y acompañan las fotografías proporcionan información inicial, escrita de forma concisa, clara y no trata de profundizar más que puntualmente en los temas que aborda, una idea que también había observado Pitman (1999: 71). Son muy descriptivos con los destinos, llenos de anécdotas y experiencias; suelen ser relativamente sencillos de entender y están dirigidos a un amplio público no necesariamente especializado con los términos o temas. El texto tiene su remate final con la imagen que la acompaña; es la fotografía la que tomará el relevo de la comunicación con el público lector y potencial turista.

No hace tantos años que la fotografía ha empezado a considerarse como documento digno de estudiarse y utilizarse como testimonio útil para los estudios históricos (Lara, 2005; Ferguson, 2005; Lois y Troncoso, 2017). No es que se desconociera su papel documental pues, como han señalado diversos autores, el papel del fotógrafo pasó por diferentes etapas, desde hacer retratos a documentar procesos y hechos históricos, hasta aspectos, también de interés histórico, de la vida cotidiana.

Sin duda alguna, la obra de la fotógrafa e historiadora Gisèle Freund, *Photography & Society* (1974) sirvió de revulsivo para entender la fotografía como documento histórico y el papel del fotógrafo como testigo de la historia. Aún así, como ha señalado Lara (2005), hubieron de pasar bastantes años para que los historiadores se acercaran al estudio de la imagen, como un documento más, testimonio de una época. Se aducen diversas razones que pueden ayudar a explicar esa aproximación: la escasa formación del historiador en la interpretación y estudio de la imagen, actividades que se relegaban a los historiadores del arte; la subjetividad con que se asocia la producción fotográfica,

contrariamente a los documentos históricos a los que se les atribuye objetividad: nada más lejos de la realidad como se sabe hoy en día, sobre todo desde la introducción de perspectivas ligadas a la posmodernidad, como veremos. Finalmente, un problema metodológico ¿qué hacer con la imagen? ¿cómo leerla e interpretarla, más allá de su cualidad técnica y estética?.¹⁷

Desde el punto de vista geográfico, ha sido la introducción de enfoques posmodernos en la disciplina lo que ha permitido una revisión del papel que cumple la fotografía en la producción de imaginarios del mundo, pero también en la producción del espacio, tanto el local, el espacio de vida cotidiano, como el mundo en el que vivimos (Lois y Troncoso, 2017: 634).

No es el lugar aquí para repasar las investigaciones a que ha dado lugar el estudio de las imágenes como recurso para comprender el fenómeno turístico y la producción de espacios para esta pujante industria.¹⁸ Sí conviene resaltar aquí el papel de la fotografía, en general, la gestación de la “mirada del turista” o del viajero, en la difusión de lugares emblemáticos y de actividades, y de su concreción en forma de una geografía popular. Todo esto es muy evidente en la revista *México desconocido*, una publicación que tiene en el habitante de la capital de la República a su principal consumidor.

Es sabido que la fotografía no refleja la “realidad”, sino que muestra una mirada más del mundo. Como tal, es un medio de comunicación más, como lo han sido también el lenguaje oral o el escrito, u otros,

¹⁷ Con respecto a la metodología, Albers y James (1988) hicieron una propuesta para el análisis de la imagen de cartas-postal.

¹⁸ Sobre investigaciones relacionadas con el uso de folletos, sitios web y difusión turística (Rodríguez, 2019); sobre uso, peso y reproducción de las tarjetas postales en Buenos Aires, Argentina (Santillán, 2010) o la reconstrucción de la mirada turística a partir de ellas, como han realizado Lois y Troncoso (2017) son algunas de las líneas de investigación realizadas. Para el caso mexicano, se tiene el estudio de la imagen de los inmigrantes en Estados Unidos (Edstrom, 1993) y una de las investigaciones más cercanas a lo que pretende esta comunicación, es el estudio de la imagen pintoresca de México, su discurso y transición durante la época revolucionaria en *National Geographic* (Muñoz, 2013), o García Álvarez *et al.* (2013), sobre España, así como el estudio del discurso e imágenes representadas del Caribe en la misma revista (Muñoz, 2016).

sometido a las mismas reglas. Con ella se transmiten ideas, se condicionan formas de ver el mundo. Como han señalado Albers y James (1988: 137), tiene semejanzas con otro tipo de lenguajes: se seleccionan los objetos que se van a presentar, se combinan y se les otorga un valor simbólico. Es una construcción en la que interviene el fotógrafo –por ejemplo, en la selección y el enmarcamiento– pero también el turista. Algunos autores hablan del “circuito de cultura” para referirse al flujo de ida y regreso productores-producto-consumidores que se realimenta en forma de espiral “en constante cambio y desarrollo, ya que cada uno trabaja sobre los materiales de la etapa anterior” (Crang, 1997: 360). De manera que las prácticas de consumo están íntimamente relacionadas con las de producción.

La publicación de ciertas fotografías orienta el gusto estético, la forma de ver las cosas y el destino del viajero; se alienan geográficamente las cosas y los lugares que deben ser vistos y los que no y, a su vez, las que deben de ser reproducidas y buscadas una y otra vez por los viajeros para así, más que vivir la experiencia, cumplirlas en su lista de pendientes (Albers y James, 1988; Crang, 1997).

Un aspecto importante por considerar es que la fotografía puede llegar a suplantar la experiencia directa del mundo como forma primaria de conocimiento, lo que aplicado a la actividad turística significa que muchas veces para el viajero puede ser tan importante, o más, recopilar imágenes del lugar a visitar, que la propia visita. Las imágenes generan expectativas en el turista, a tal punto que poder ver *in situ*, o fotografiar, lo visto previamente es un aspecto fundamental de la experiencia viajera (Crang, 1997: 633).

Alejar la “experiencia del lugar” del viajero y que éste devenga protagonista de la imagen conlleva una desvinculación con el lugar visitado, que es la que conduce a su “banalización” y a la producción de “no-lugares”. Este término empleado por el antropólogo Marc Augé (2017 [1993]) alude a aquellos espacios que no supuran identidad ni son tampoco relacionales, ni son históricos porque se han eliminado aquellos elementos que les dotaban de tales características. En este sentido,

si para Michel de Certeau (1990) –a quien sigue Augé–¹⁹ los lugares son “espacios practicados”, aquéllos que no se pueden experimentar o que no remiten a una relación con el mundo –a los vínculos entre el espacio, con sus gentes, los objetos que contienen, las emociones que producen– conducen a formar “no-lugares” (Augé, 2017: 85). La banalización de los lugares, la producción de “no-lugares” es el riesgo que conlleva la promoción de ciertos espacios, de tal manera que la experiencia de éstos queda anulada por su masificación, su mercantilización, su incorporación al movimiento del capital.

De esta manera, emergen dos escenarios, la mirada dada por el turista como algo ajeno y el paisaje,

paisajes de los cuales él no aprecia nunca sino vistas parciales, “instantáneas”, sumadas y mezcladas con su memoria y, literalmente, recompuestas en el relato que hace de ellas (Augé, 2017: 90).

La ruptura entre el visitante y el paisaje no da pauta a experimentar el lugar. Habla finalmente Augé “del viaje imposible”, para referirse a aquél “que habría podido hacernos descubrir nuevos paisajes y hombres, que habría podido abrirnos el espacio de nuevos encuentros” (Augé, 1998: 15).

En el caso de *México desconocido*, el recurso a la fotografía, su preponderancia sobre el texto escrito es una parte importante de su éxito como publicación. Aún a riesgo de producir lugares y no-lugares, con la imagen se transmiten aspectos estéticos de los lugares propuestos, emociones, aspectos culturales que hay que conocer de los diferentes rincones del país (gastronomía, artesanía, danzas...). De tal manera que, finalmente, lo que consigue esta publicación en particular, pero podría extenderse a todos los productos de la “factoría” Möller, es la generación de unas “geografías populares” que con más dificultad se podrían llegar a obtener con las colaboraciones que dominicalmente escribía en años anteriores.

¹⁹ Concretamente, de Certeau, *L'invention du quotidien*, 1990.

Geografías populares

En los años 1950, el geógrafo estadounidense John K. Wright formuló el concepto de “geosofía” con la idea de mostrar que el conocimiento geográfico no estaba únicamente en manos de los académicos, sino que todas las personas tienen “sus” conocimientos geográficos que les permiten orientarse y comprender el mundo en el que viven (Wright, 1947). Años después, bajo la influencia de perspectivas posmodernas, poscoloniales y feministas, se empezó a prestar atención no solamente a la forma como se producía el conocimiento geográfico, sino sobre todo la manera como éste era asumido desde ambientes no académicos, ni academicistas. De esta manera, con el término de “geografías populares” se hacía referencia a la producción y uso del conocimiento geográfico en ámbitos alejados de la academia, pero también cómo estos ambientes “populares” comprendían y transmitían la divulgación de conocimientos científicos. Su inclusión como tema de investigación dentro de la geografía académica ha llevado a algunos autores a plantear ciertos aspectos que deberían de abordarse (Crang, 1996: 631).²⁰

Bajo este calificativo también se hace referencia a cierto tipo de obras y publicaciones que tienen como principal característica, como ha mostrado Cicalese, el de ser principalmente “corográficas”, es decir, descriptivas de lugares, comarcas, regiones. Diccionarios geográficos, enciclopedias, atlas, revistas ilustradas de corte periodístico, serían las más socorridas (Cicalese, 2018: 5). Se trata, con estas geografías populares, de poner a disposición del público un cierto tipo de contenido de corte geográfico que le permita formar en su mente un imaginario del país, aprendiendo “sin dolor” –como se decía antiguamente–

²⁰ Philip Crang (1996: 631-633) proponía al menos tres temas: el primero tiene que ver con la identificación y análisis de campos marginados de la producción y uso del conocimiento geográfico. Un segundo tema es la manera como la investigación científica incorpora en su haber los conocimientos populares, particularmente, cómo se integra ese conocimiento popular en otros ámbitos como el económico, el cultural, psíquico etcétera. Finalmente, el proceso de formación de ese conocimiento popular, resultado de la interacción entre los dos mundos, el científico y el popular, y cómo circulan, se resignifican, conceptos de uno y otro lado.

Figura 2. *Ixtlán de los hervores*,
 Michoacán, México



Fuente: portada de
México desconocido, núm. 241.

los elementos básicos de la geografía, la historia y la cultura de los lugares sobre los que se lee. En este sentido, tanto la extensa obra de Jules Verne, con sus *Viajes extraordinarios*, como las publicaciones periódicas de contenido geográfico que se popularizaron en el siglo XIX, serían parte de esas geografías populares. Su relevo en el siglo XX vendría de la mano del turismo y las publicaciones dedicadas a los viajes, con el uso de la técnica del “huecografo” para la impresión de fotografías. La popularización del Internet o de medios geográficos disponibles en utensilios como los teléfonos celulares, abren todo un panorama mucho

más rico que lo que se pensaba en aquellos años, que han diversificado los temas que se pueden trabajar en relación con las geografías populares (Figura 2).

México desconocido, al igual que otras revistas de viajes, forma parte de este grupo de publicaciones y, sin duda, ha ayudado a enriquecer la cultura geográfica a nivel popular, como ha señalado acertadamente María Ramón (2021). Sin duda, el incremento de la producción de revistas, fascículos con contenido temático (en algunos casos científico) profusamente ilustrado con fotografías y aparato gráfico de gran calidad destinado al gran público, está en la base de las geografías populares. Como sugiere Cicalese “sus diseños deben ser pensados y colocados en puntos de venta donde atraigan la atención del paseante” (Cicalese, 2018: 5). Paralelamente, el lector no tiene porqué leerse toda la revista, sino que selecciona aquella parte de los contenidos que le permiten obtener datos e informaciones “de apoyo para sus actividades o necesidades intelectuales” o para “obtener algún tipo de satisfacción estética” (Cicalese, 2018: 6). En definitiva, las geografías

populares contribuyen, sin tecnicismos ni conceptos abstractos, a democratizar la información institucional y académica de tal manera que se torna conocimiento universal. Ahora bien ¿de qué manera *México desconocido* contribuye y ha contribuido a esas geografías populares? El análisis de las portadas de la revista puede ser uno de los elementos a considerar. No en vano, son puerta de entrada a la aventura y al conocimiento de México.

Análisis de las portadas de *México desconocido*

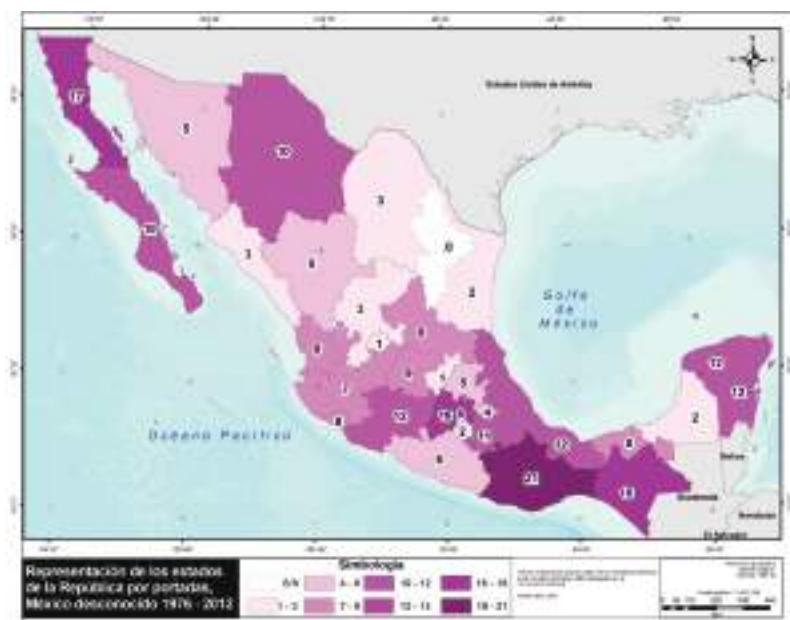
Como se ha mencionado con anterioridad, este capítulo nace de una investigación previa, por lo que la acotación temporal se determinó por el momento de la aparición impresa de la revista de *México desconocido*, 1976, y el año 2012, que coincide con el final del sexenio del presidente Calderón caracterizado por el apoyo al turismo interno, pero también por la grave situación de seguridad que se vive en el país.

Temáticamente, el estudio que presentamos se centra sólo en las imágenes de las portadas de la revista. Varios motivos nos llevaron a esta decisión. La más importante es que la fotografía en las portadas de *México desconocido* es una invitación al viaje, una ventana abierta a lo desconocido que invita a explorar, experimentar y abrirse a las emociones. Se pudieron consultar 285 ejemplares de la publicación, que a la par de servirnos para conocer y entender su estructura y orden, nos permitió tener un amplio panorama de lo que se ofrecía, mediante las portadas, en ellos.

Se hicieron tres tareas. La primera consistió en identificar los lugares retratados y asociarlos con los estados de la República (Figura 3). La segunda, consistió en realizar una clasificación temática amplia de los temas a los que se hacía alusión en las portadas (Figura 4). Finalmente, vimos cómo se distribuía uno de los temas, el del paisaje, por estados (Figura 5).

En relación con la primera tarea, en la figura 3 podemos observar que todos los estados de la República, excepto uno, Nuevo León, tuvieron

Figura 3. Estados de la República aludidos en las portadas de *México desconocido*, 1976-2012



Fuente: elaboración personal de Kelly Hernández.

algún tipo de participación como imagen principal durante los 36 años seleccionados, aunque hay grandes variaciones entre unos y otros.

El estado de Oaxaca es el que tiene el mayor número de imágenes (21) seguido de los estados de Baja California (17), de Chiapas y el de México (16). Baja California Sur, contrariamente a su hermana, sólo figura en diez portadas. En el caso opuesto, las entidades menos representadas son Nuevo León (cero), Querétaro y Aguascalientes (una). En la parte septentrional del país, la que Ángel Bassols (2002) denominaba “Norteño” y “Norte interior”, encontramos varios estados con pocas imágenes de portada, salvo Chihuahua con diez. Sonora y Durango (cinco), Coahuila (tres), Zacatecas (tres) y Sinaloa (tres). En el sureste está, como caso que quizás puede extrañar, el estado de Campeche con dos únicas portadas mientras que los estados de la costa del Golfo que le acompañan protagonizan entre

ocho y 12 portadas (Tabasco, ocho; Veracruz, Yucatán y Quintana Roo, 12 cada uno), salvo Tamaulipas, con dos. El Bajío y los estados del occidente mexicano concentran números intermedios, entre siete y nueve portadas (Guanajuato y Nayarit, nueve; Colima, ocho y Jalisco, siete), además de San Luis Potosí con ocho. En el centro, Tlaxcala tiene cuatro portadas y dos Morelos y, contrariamente, Puebla, 11; Michoacán, 12; la Ciudad de México ocho portadas e Hidalgo sólo cinco. Finalmente, queda el estado de Guerrero que sólo protagoniza seis portadas.

La figura 3 es una primera aproximación. Sin embargo, no encontramos una lógica que explique la distribución de las portadas descrita, ni siquiera una relación con la extensión superficial de cada estado. El tipo de mapa elaborado no ayuda a explicar los lugares particulares que pudieran ser de atractivo. Son estados muy variados, cultural y geográficamente hablando. La Figura 4, a partir de los temas de las portadas, nos puede ayudar a clarificar un poco más qué aspectos pueden haber interesado.

Esta gráfica (Figura 4) la hemos elaborado a partir de una clasificación de las portadas en diez temas, más uno extra que hemos denominado de manera general “otros” para referirnos a aquellas portadas que no entran en las anteriores clasificaciones, ya sea por ser

Figura 4. Temas principales de las portadas de *México desconocido* (1976-2012)



Fuente: elaborado por Kelly Hernández a partir de *México desconocido*.

algún recopilatorio de portadas, con referencia a su aniversario, o en su caso portadas sin fotografía²¹. Los datos representan el número de veces que cada tema ocupa una portada. Así, en orden de prioridades temáticas tenemos los que tienen que ver con la naturaleza y actividades en ella (“aventurismo”, “cascadas, ríos, lagos”, “flora y fauna”) que suman el 36.1 % de las portadas. Las “culturales”, con un tercer lugar, representan el 11.6 %. Estos cuatro primeros rubros son el 47.7 % de las portadas de la revista.

“Aventurismo” refleja la presencia humana en entornos sublimes de la naturaleza realizando alguna actividad de riesgo o en contacto con dicho ambiente natural, como el buceo en Cozumel, ciclismo por la Sierra de la Giganta (Baja California Sur), el descenso a la Hoya de las Guaguas o la espeleología en el Sótano de las Golondrinas (San Luis Potosí). Más del 12.6 % de las imágenes son actividades relacionadas con la experiencia del viajero. Estas actividades fueron una contribución directa de *México desconocido* con la producción y descubrimiento del conocimiento interno del territorio. Esto es debido a que la revista impulsó expediciones²² para profesionistas, entre ellos geólogos, biólogos y espeleólogos, financiando mediante becas para continuar con la exploración y selección de nuevos lugares por experimentar.²³

“Cascadas, ríos y lagos” hace referencia a un turismo adentrado al territorio y su entorno. Representan más del 12.3 % de las portadas. Son

²¹ Un caso especial fue en ocasión de su 30 aniversario. No colocaron fotografía principal y el dígito 30 fue el protagonista de ese mes.

²² El geólogo Carlos Lazcano (integrante del grupo de montañismo y exploración de la Universidad Nacional Autónoma de México) fue uno de los espeleólogos impulsados a la exploración, a través de *México desconocido*. Algunos de los resultados fueron publicados en el libro *Los grandes abismos de México*, 1987.

²³ De esta manera, *México desconocido* financió las exploraciones de Lazcano, que se hicieron efectivas en los recorridos entre costas y desiertos en la península de Baja California. En Yucatán se dio a conocer la caverna de Yaax-Nik, considerada en ese momento por el geólogo, como la cueva más hermosa de México; al norte, en Chihuahua, la Cueva de los Cristales, que contiene los cristales naturales más grandes jamás encontrados. Por otro lado, se dio a conocer la cascada más alta del país, el Salto de Piedra Volada, en Chihuahua, considerada como la número 11 del mundo; y en Durango, una cascada de 180 metros de caída libre. En cuanto a barrancas más hondas, se presentó la de Piaxtla, al igual que numerosos lugares arqueológicos.

destinos como el lago de las Mil Islas (Oaxaca), reflejado en la portada del libro *México desconocido* (1973) y del primer ejemplar de la revista; la cascada de Misol-ha y El Aguacero, en Chiapas; la Laguna de Zirahuén, en Michoacán; el lago de Chapala, visto desde Ocotlán, entre otros.

Aquellas fotografías donde la naturaleza es la protagonista principal –y única, en algunos casos– se recogen en “flora y fauna” con el 11.6 % de las portadas. En estas aparecen los flamencos y lagartos de Chachahua (Oaxaca); sobresale el paisaje submarino en el Golfo de México y los acuarios de Veracruz; el arrecife de Palancar (Quintana Roo); las cactáceas de México o flores en el desierto de Baja California.

En el aspecto “cultural”, con una presencia de 11.6 % en portadas, hemos englobado aspectos gastronómicos, religiosos, como sus figuras e iglesias; también la Semana Santa en Milpa Alta o en Tecoripa, Sonora. En esta misma clasificación se representan las celebraciones y tradiciones como las festividades de Motozintla (Chiapas), fiestas legendarias en Chiapa de Corzo (Chiapas), los concheros de la Ciudad de México, y los sincretismos de Huamelula (Oaxaca).

El turismo de “sol y playa” también tiene su representación, en quinto lugar, con un 10.9 %. Como es sabido, desde los comienzos del turismo en México, se ha apostado por el turismo de “sol y playa” por lo que también se presta atención a este tipo de espacios tan bellos para visualizar la vigencia de este tipo de turismo.²⁴ Algunos de los sitios presentados son Playa del Carmen y sus caletas (Quintana Roo), la bahía de Santiago, en Manzanillo (Colima), el muro de pescadores en Veracruz, la bahía de Mazatlán y su cerro de la Nevería (Sinaloa).

Con “actores”, con una representación del 10.2 %, nos referimos a retratos de aquellos habitantes y viajeros del territorio que dan el valor y sentido del paisaje que practican. Estos incluyen fotografías de personas autóctonas en medio de sus tradiciones. Por ejemplo, los menonitas

²⁴ De acuerdo con información del Compendio Estadístico del Turismo en México de la Secretaría de Turismo (Sectur), para el año 2017 se registró una llegada de más de 35 millones de turistas a centros de playa en el territorio mexicano. Consultado en: <<https://www.gob.mx/profeco/documentos/mexico-arena-sol-y-playas?state=published>>.

de Zacatecas, los coras de Nayarit, un vendedor de sandías en la Central de Abastos de la Ciudad de México, la cotidianidad de una tarde en el tianguis dominical en Puebla; un paseo en bicicleta por Guanajuato o bordadoras textiles en Tlaxcala. Del lado de los turistas, la presencia de los actores se distingue haciendo uso de los espacios como hoteles-spas en Querétaro, haciendas, personas en prácticas de aventurismo y en medio del paisaje como espectadores.

Como resultado de la producción local, en el apartado “artesanías” se presenta el 7.7 % de las portadas, protagonizadas por los Bodegones de Guanajuato, los cantaritos de Jalisco o las máscaras de San Luis Potosí.

Los paisajes de México desconocido: un país en busca de exploradores

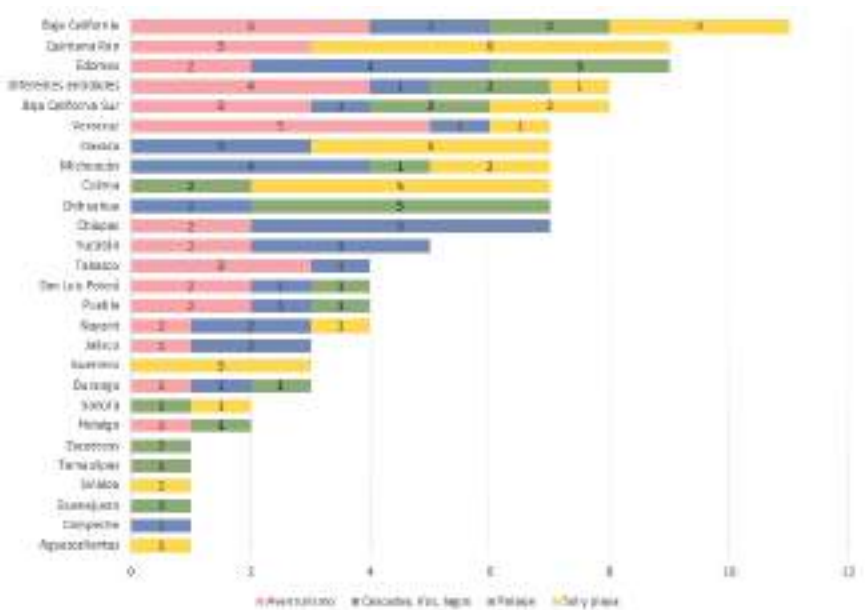
Aunque muchas de las imágenes de las portadas de la revista pudieran considerarse paisajes, decidimos abrir un rubro en la clasificación que agrupara vistas de lugares emblemáticos del país, desde la concepción clásica del término “paisaje”, entendido como la “forma del país”.²⁵ Estas portadas las podemos dividir en tres grupos, entornos “naturales”, “urbanos” y “arqueológicos” (Figura 5).

Los primeros que hemos denominado “paisajes” (9.1 %) engloban fotografías de la Sierra Tarahumara en Chihuahua; del Nevado de Toluca (Estado de México); los cañones del Río Bravo (Chihuahua); el mundo olvidado de Paquimé (Chihuahua); el puente de Ojuela (Durango); o un atardecer en Ixtlán de los hervores (Michoacán).

Los que podríamos considerar como paisajes de entornos urbanos se han agrupado en el rubro “asentamientos urbanos” (8.7 %) y en él se incluyen edificios en los que se retrata el arte *Déco* de la Ciudad de

²⁵ El término “paisaje” es un galicismo procedente de *pays* y *age*, que literalmente significa “hacer país”. Por su parte “país” viene del latín *pagus* término que se oponía a *urbs*, el entorno urbano. De *pagus* se derivó, “pagos” en castellano y país en muchas lenguas románicas. Se refiere en última instancia al lugar “habitado” en el sentido heideggeriano del término, que alimenta a la población y que se puede recorrer en una jornada.

Figura 5. Temas principales de las portadas “paisajísticas”
de *México desconocido*, 1976-2012, por estado



Fuente: elaboración propia.

México; las calles de Izamal (Yucatán); el parque y fuentes del centro de San Luis Potosí; el callejón del beso en Guanajuato; incluso la Glorieta del Ángel de la Independencia (Ciudad de México). Finalmente, en “arqueología”, con apenas el 3.8 %, se recogen centros ceremoniales prehispánicos, elementos monumentales, castillos y fortalezas. Son los casos del Castillo de Labná, en Yucatán; el Fuerte de Campeche; El Tajín, en Veracruz; la cabeza colosal de San Lorenzo, Veracruz; o el Último Señor de Toniná y el sueño vertical, en Chiapas.

Si a estos paisajes sumamos los que hemos incluido en los apartados de “cascadas, ríos y lagos”, los de “sol y playa”, algunos del rubro “cultural”, entre otros, vemos que más del 50 % de las portadas de *México desconocido* están dedicadas a paisajes. En este sentido, la revista regala a sus lectores, ocasionales o permanentes, paisajes de México con los que animar a entrar en la exploración y, junto con ella, la emoción de vivir el propio país.

Para profundizar un poco más en el aspecto paisajístico, en la Figura 5 hemos graficado por estados de la República las portadas relacionadas con paisajes naturales, que incluyen “paisajes”, “cascadas, ríos y lagos”, “aventurismo” y “sol y playa”.

La península de Baja California, con sus dos estados, es la única que reúne los cuatro temas identificados (aventurismo, cascadas, sol y playa, paisaje). Reúnen entre las dos 19 portadas (14.9%). Asimismo, destaca la Baja California por ser el que más portadas reúne de carácter paisajístico, seguido de Quintana Roo, el Estado de México y Baja California Sur. Todas ellas constituyen el 29.1%. Oaxaca, el estado que habíamos caracterizado como el que ocupaba más portadas, desde el punto de vista del paisaje sólo tiene siete portadas y de dos temas, sol y playa (cuatro) y cascadas, ríos y lagos (tres). Quintana Roo, Colima y Oaxaca destacan por sus playas (seis, cinco y cuatro portadas, respectivamente). Guerrero tiene sorprendentemente un único tema paisajístico que es el de las playas (tres portadas). Chihuahua destaca por sus paisajes (cinco) y Chiapas por sus “cascadas, ríos y lagos” (cinco).

Es muy posible que haya un sesgo en la dedicación temática y por estados de las portadas de la revista *México desconocido*, pero no deja de ser indicativo de, al menos, dos aspectos que conviene subrayar: el desconocimiento, en muchos aspectos, de las riquezas de una parte de la República, de su diversidad cultural y paisajística que la propia revista propende superar. Extraña que algunos estados tengan poca representación en muchos aspectos, por ejemplo, Nuevo León –que no ocupó ninguna portada– o que en Guerrero sólo destaquen las playas; y segundo, el peso que en determinados momentos pudieran tener los organismos públicos estatales e incluso empresarios particulares para presionar porque aparezcan en portada sus estados y algún aspecto temático en particular. En todo caso, éste sería un tema que formaría parte de otra investigación.

Algunas reflexiones finales

Se podría concluir que las portadas de *México desconocido* hacen referencia a la extraordinaria riqueza patrimonial del país y que, por lo tanto, aluden a su diversidad natural, cultural, humana. En cierta manera, la revista crea patrimonio, lo difunde y hace consciencia en el lector del que México posee. Sin lugar a duda, las portadas y, lógicamente, las imágenes del interior son una contribución a la construcción de los paisajes patrimoniales de México y de un imaginario geográfico y paisajístico del país. La geografía entra por los paisajes que se observan y se viven.

Decíamos anteriormente, que *México desconocido* hay que entenderlo, sobre todo, como un proyecto intelectual de conocimiento integral del país: se trata de dar a conocer el país, pero sobre todo de “hacer país” –es decir “paisaje”– a través de una oferta amplia, atractiva, y diferente de lo que se entiende por el tipo de turismo dominante. En cierta manera, Möller lo creía así: como explica en su primer libro, *México desconocido. Un país en busca de exploradores*, la geografía y la historia explicada hasta aquel entonces (años 1970) en México ya no tenía razón de ser; era necesario cambiar el modo de presentar el país, hacerlo desde otro punto de vista (“habrán de reescribirse muchos textos; los de geografía y los de historia entre los más urgentes”, Möller, 1973: 337). Había que huir de las cifras, que nada decían –prosigue– y aterrizar estas disciplinas, la geografía y la historia, en la experiencia y en el conocimiento que ofrece la propia vivencia de los lugares. La apelación a los sentidos a los que alude Möller, a lo largo de los artículos publicados, primero, en el periódico *Novedades* y luego los que seguirá escribiendo en la revista *México desconocido*, revela el tipo de viajes que propone.

Desde su creación, como proyecto intelectual y de vida, se perfiló la filosofía con la que Harry Möller emprendió la aventura de viajar y divulgar las maravillas de México. Lejos de mantener la información en vitrinas como se había estado haciendo con las ciencias, como la biología, historia, antropología y geografía, *México desconocido* daba acceso a los conocimientos a todo el público en general, interesado

con las novedades turísticas del país, sus riquezas. En este sentido, las geografías populares que impulsa la revista es otra parte del proyecto intelectual.

México desconocido ha contribuido a la formación de un numeroso público asiduo a la exploración del país, a partir de los diversos formatos en los que se ha presentado: medios gráficos, programas de tv y radio. En un primer momento al menos, las propuestas de Möller al viajero mexicano están relacionadas con lo que se podría denominar “exploración”, término que utiliza conscientemente en su pequeña obra recopilatoria ya citada: “un país en busca de exploradores”. En este sentido, el proyecto que trata de desarrollar está vinculado al descubrimiento que cada uno debe de hacer de su propio país: “Cada quien, a su propia manera, podrá penetrar a un país donde todavía se necesitan exploradores” (Möller, 1973).

México desconocido puede ser visto como un libro de geografía, historia, arte, gastronomía, antropología respecto a todo el territorio nacional. Las referencias hacia esta revista crecen día con día con la inclusión de académicos, científicos, fotógrafos y periodistas que contribuyen a que el archivo del patrimonio paisajístico de la revista sea uno de los más completos repositorios, una guía para sentir, admirar y vivir el país.

Referencias

- ALBERS, Patricia y William James (1988). “Photography. A Methodological Approach”. *Annals of Tourism Research*, 15(1): 134-158.
- AUGÉ, Marc (2017). *Los no-lugares* (Primera edición 1992), Traducción de Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- AUGÉ, Marc (1998). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes* (1ª edición 1977). Barcelona: Gedisa.
- BASSOLS BATALLA, Ángel (2002). “Apertura e integración territorial del espacio mexicano”. En Héctor Mendoza, Eulalia Ribera y Pere Sunyer (eds.), *La integración del territorio en una idea de Estado. México y España, 1820-1940*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)-Instituto de Geografía / Instituto de

- Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Agencia Española de Cooperación Internacional, pp. 17-29.
- CARMONA, Doralicia (s.f.). “Miguel Alemán crea el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INJUVE)”. *Memoria política de México. Efemérides. Los sucesos mes a mes*. Consultado el 25 de febrero de 2022 en: <memoriapoliticademexico.org/Efemérides/2/250219590.html>.
- CASTELLANOS, Mariano, Francisco Vélez y Edmundo Hernández Amador (2017). “Una introducción a la investigación y la gestión del paisaje patrimonial”. En Mariano Castellanos, Francisco Vélez y Edmundo Hernández Amador (coords.), *Paisajes patrimoniales. Investigación y gestión en el siglo XXI*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), pp. 9-28.
- CICALESE, Guillermo Gustavo (2018). “Geografías populares en la Argentina en la segunda mitad del siglo XX”. *Terra Brasilis (Nova Série) [En línea] Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica*. Dossiê Trajetórias de Geógraf@s 2, octubre, pp. 1-33. Consultado el 20 de marzo de 2022 en: <<http://nulan.mdp.edu.ar/3056/1/terrabrasilis-3076.pdf>>.
- CRANG, Michael (1997). “Picturing Practices: Research through the Tourist Gaze”. *Progress in Human Geography*, 21 (3): 359-373.
- CRANG, Philip (1996). “Popular Geographies. Guest Editorial”. *Environment and Planning D: Society and Space*, 14: 631-633.
- EDSTROM, Mark y Adriana Guadarrama (1993). “La imagen de México en Estados Unidos: la inmigración mexicana en los medios impresos estadounidenses, 1980-1988”. *Revista Mexicana de Sociología* 55(4): 21-65. Consultado en <<https://doi.org/10.2307/3541056>>.
- FERGUSON, Sarah (2005). “‘A Murmur of Small Voices’: On the Picture Postcard in Academic Research”. *Archivaria*, 60: 167-184. Consultado en: <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12520>>.
- FREUND, Gisèle (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Jacobo, Paloma Puente Lozano y Juan Manuel Trillo Santamaría (2013). “La imagen de España en *National Geographic Magazine* (1888-1936)”. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 17(454). Barcelona: Universidad de Barcelona. Consultado en: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-454.htm>>.
- HARA, Luis Alberto (2018). “Muere Miguel Sánchez Navarro Redo, explorador de México desconocido”. *Pijamasurf*. Consultado el 20 de marzo de 2022 en: <<https://pijamasurf>>.

- com/2018/02/muere_miguel_sanchez_navarro_redo_explorador_del_quotmexico_desconocido quot/>.
- INECOL (Instituto de Ecología A.C.) (2021) *La Reserva de la biosfera Islas de Golfo de California*. Consultado el 20 de marzo de 2022 en: <<https://www.inecol.mx/inecol/index.php/es/2017-06-26-16-35-48/17-ciencia-hoy/1209-la-reserva-de-biosfera-islas-golfo-de-california-deja-la-red-mundial-de-reservas-de-la-biosfera-de-mab-unesco>>.
- LARA LÓPEZ, Emilio Luis (2005). “La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología”. *Revista de Antropología Experimental*, 5. Texto 10. Consultado en enero de 2022 en: <<http://www.ujen.es/huesped/rae>>.
- LOIS, Carla y Claudia Troncoso (2017). “10 x 15. Las tarjetas postales como huellas de las prácticas de los turistas”. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 15(3): 633-657.
- LOZADA ROSILLO, Alina Eunice (2009). *Análisis y propuesta de contenido de publicaciones especializadas en turismo: caso México Desconocido*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- LUMHOLTZ, Carl (2006). *El México desconocido: cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental; en la tierra caliente de Tepic y Jalisco y entre los tarascos de Michoacán. Tomo I*. Traducción de Balbino Dávalos. México: Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.
- MATEOS, Jimena (s.f). “El turismo en México: la ruta institucional (1921-2006)”. *Patrimonio cultural y turismo. Cuadernos*, 14: 33-44. Consultado el 6 de junio de 2022 en: <https://patrimonioculturalyturismo.cultura.gob.mx/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno14.pdf>.
- MÖLLER, Harry (1973). *México desconocido. Un país en busca de exploradores*. México: Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INJUVE).
- MUÑOZ, Laura (2013). “*National Geographic* y el México de la Revolución (1910-1920)”. *Signos históricos*, 15(30): 8-31. Consultado el 15 de mayo de 2022 en: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/sh/v15n30/v15n30a1.pdf>>.
- MUÑOZ, Laura (2016). “El Caribe oriental en la revista *National Geographic*”. *Revista Mexicana del Caribe*. Nueva época, 22: 8-41.
- PITMAN, Thea (1999). *Cuadernos de viaje: contemporary mexican Travel-Chronicles*. Tesis Doctoral por el University College, London. Consultado en: <<https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10102567/1/U643485.pdf>>.
- RAMÓN GABRIEL, María (2021). “Geografías populares y visiones de España durante la Guerra Civil y el primer franquismo. El caso de Michael Huxley y The Geographical

- Magazine (1935-1959)". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 25(4): 1-27. Universitat de Barcelona. Consultado el 1 de junio de 2022 en: <DOI:10.1344/sn2021.25.33593>.
- SANTILLÁN, Vilma Leonora (2010). "La fotografía como creadora de la imagen de un destino turístico. Buenos Aires a través de sus tarjetas postales". *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 8(1): 71-82. Consultado el 16 de mayo de 2022 en: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88112836006>>.
- SIL (Sistemas de Información Legislativa) (2016). "Efemérides: Sobre el 66 aniversario de la fundación del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana. Propuesto por la Senadora Ivonne Liliana Álvarez García (PRI), en la sesión del 26 de febrero de 2016. Consultado el 9 de marzo de 2022 en: <<http://www.sil.gobernacion.gob.mx/Reportes/Sesion/reporteAsunto.php?cveAsunto=3338574>>.
- TURRENT DÍAZ, Eduardo (2007). "Las tres etapas de la autonomía del Banco Central de México". *Análisis Económico*, 20(43): 47-80. Consultado el 5 de junio de 2022 en: <<https://www.redalyc.org/pdf/413/41304303.pdf>>.

Hemerografía

- CALEXICO CRONICLE (1989). Center for Bibliographical Studies and Research. California Digital Newspaper Collection.
- DIARIO DE COLIMA (25 de mayo de 1984). Consultado en: <<http://www1.ucoi.mx/hemeroteca/>>.
- EXPANSIÓN (2011). "Espíritu aventurero". 14 de noviembre de 2011. Consultado en: <expansion.mx/expansion/2011/09/14/espritu-aventurero>.
- MÉXICO DESCONOCIDO (2022). "Lo mejor de México, 2022. Los premios a los mejores destinos y experiencias del país. Marzo 2022". Consultado el 15 de junio de 2022 en: <mexicodesconocido.com.mx/lo-mejor-de-mexico-2022-los-premios-a-los-mejores-destinos-y-experiencias-del-pais.html>.
- MÉXICO DESCONOCIDO (s.f.). "Descubre el archivo fotográfico histórico de México desconocido". Consultado en marzo de 2022 en: <<https://www.mexicodesconocido.com.mx/descubre-el-archivo-fotografico-historico-de-mexico-desconocido.html>>.

El paisaje como discurso en el cine de Visconti. El tránsito de la categoría estética de belleza al paroxismo de la decadencia, en *Muerte en Venecia*

Olivia Fragoso Susunaga

Introducción

En este trabajo se realiza un análisis de la forma en la que se representa el paisaje urbano en la película *Muerte en Venecia* (título original: *Morte a Venezia*, Italia-Francia, 1971), basada en la novela de Thomas Mann *La muerte en Venecia* (título original: *Der Tod in Venedig* 1912). En la película, que pertenece a la etapa literaria de Luchino Visconti, en una Venecia decadente, lánguida e invadida por el cólera, se narra la historia del músico alemán Von Aschenbach, personaje disminuido por estar sumido en una crisis personal, y su reacción al enfrentarse con la personificación de la belleza en un joven llamado Tadzio que vacacionaba con su familia y se hospedaba en el mismo hotel que él.

El tema gira en torno a un cuestionamiento que se formula el artista en la relación entre el arte y la belleza al encontrarse en una etapa de crisis creativa. Se trata del enfrentamiento entre una cosmovisión basada en las idealizaciones y universalizaciones impuestas por la tradición del deber ser y aquélla que se experimenta mediante lo captado por los sentidos, lo pasional y las emociones. Visconti, a diferencia de Mann,

Figura 1. *Muerte en Venecia*, Luchino Visconti, 1971



Fuente: fotograma, minuto 00:12:05.

inmola al personaje principal en un sacrificio patético escenificado en medio de la exaltación de la decadencia.

La pregunta que se formula en este texto es: ¿cómo es posible comprender el sentido en la representación del paisaje urbano en el cine de Visconti? Se propone, desde una óptica de la transdisciplinariedad y el pensamiento complejo, una vía de comprensión de la obra basada en las prácticas semiótico-discursivas propuestas por Haidar. Desde esta mirada se explican las relaciones y las interacciones entre los componentes que operan en un clásico de la literatura llevado al cine, en donde el paisaje urbano juega un papel importante en la manera en la que la belleza y la exaltación de la decadencia tienen una función protagónica.

Para desarrollar el trabajo se expone en primer lugar: el paisaje; qué entendemos por este concepto y por el de paisaje urbano. Posteriormente se desarrolla la forma como se aborda el paisaje urbano en el cine, para ello se mencionan las características de las principales teorías de la cinematografía. No se pretende agotar el tema, sino que se busca plantear la pertinencia de las prácticas semiótico-discursivas como una forma de comprender el fenómeno cinematográfico y su relación con el paisaje. En tercer lugar, se formula la forma en la que funciona el paisaje en el cine desde el modelo semiótico discursivo y, finalmente, se formula la manera en la que la belleza y la decadencia se

manifiestan en el paisaje urbano en *Muerte en Venecia*. La comprensión del sentido de la maravillosa obra de Mann traducida al cine por Visconti no sería posible de captar en su amplia totalidad sin la visión de la transdisciplinariedad y el pensamiento complejo que subyacen a la aproximación teórica que se propone en este trabajo.

La definición de paisaje y el concepto de paisaje urbano

La definición del paisaje se puede hacer desde múltiples puntos de vista: la geografía, por ejemplo, es una de las maneras en las que se puede entender este concepto. También se puede comprender desde el paisaje como producto realizado en el arte, en la fotografía, en la literatura y en algunas otras formas de representación que se encuentran en la cultura y en la naturaleza.

Una forma de abordar el concepto de paisaje es hacerlo desde la definición del diccionario pues además de ser un punto de partida, sirve como referencia de lo que cualquier persona puede entender por este término. Aquí encontramos tres elementos fundamentales en la noción de paisaje: el territorio, el espacio y la representación (RAE, 2022-1).

Al buscar también en el diccionario la definición de “espacio”, además de hacer mención a una extensión que contiene la materia, se menciona también la idea de una parte ocupada por el objeto material

Figura 2. *Muerte en Venecia*, Luchino Visconti, 1971



Fuente: fotograma, minuto 00:07:19.

y de nueva cuenta se menciona el territorio, su capacidad, sus límites, su ámbito. De la misma forma define como espacio el mundo irreal que está fingido por la fantasía (RAE, 2022-2).

En el paisaje el espacio vinculado al territorio no solamente hace referencia a lo material, sino que se apega a lo relacionado con lo imaginado, con lo simbólico, con la tradición y la cultura, sensaciones y emociones que pueden identificar un lugar, una época, una situación determinada.

Para Aragón (2015), el espacio de manera simbólica representa el vacío, el grado cero de la significación pues no hay nada más allá ni más acá para el humano y lo afianza a la tierra, le da el carácter de territorialidad. En consecuencia, el espacio sustituye el vacío de lo no significativo vinculándose al territorio.

El “territorio” entonces se comprende, según el mismo diccionario, como una parte de la superficie terrestre, una jurisdicción; pero más allá de un terreno o un lugar concreto, se refiere al sitio donde habita un animal o persona o grupo de ellos relacionados por vínculos identitarios que los hacen defenderlo de otros semejantes (RAE, 2022-3).

De acuerdo con Aragón (2015), hay dos maneras en las que el humano se apropia el territorio: o jurídicamente construido o socialmente construido. Al estar jurídicamente establecido, menciona el autor, el espacio se desterritorializa pues la defensa de la invasión deja de ser prioritaria y se convierte en un lugar ordenado y domesticado. Sin embargo, prosigue el autor, en el espacio de lo simbólico y lo imaginado el espacio vuelve a convertirse en territorio. Desde la subjetividad, le agrega un carácter simbólico y lo convierte en un espacio que hay que reconocer, diferenciar, identificar y defender de la intrusión y agresión de los otros.

En el paisaje la representación del territorio socialmente construido es relevante, pues es en la construcción imaginaria a partir de las materialidades y funcionamientos semiótico-discursivos cuando es posible territorializar lo desterritorializado. Es aquí cuando lo que el paisaje representa se carga de sentido.

La “representación” en el diccionario significa volver a presentar, poner una cosa en lugar de otra con una imagen o idea que sustituye a

la realidad a través de una imagen o concepto que se hace presente en la conciencia (RAE, 2022-4).

Siguiendo a Rodríguez (2007), a la representación de los problemas vinculados con el espacio y el territorio en el paisaje de la ciudad se suma la interacción realizada por el hombre; en especial entre los componentes físicos y biológicos y los procesos antrópicos. Queda implícito que los aspectos estéticos, sociológicos y políticos están manifestos en la compleja conformación del paisaje urbano.

Al hablar del paisaje, específicamente urbano, no solamente se piensa en la forma en la que se produce el espacio en la ciudad. También habría que tener en cuenta el interés de darle un significado a esos espacios. De acuerdo con Raposo y Valencia (2004), el concepto de paisaje urbano tiene que ver con la intencionalidad de generar sentido. Esta idea está vinculada con lo que puede ser visible y con lo que puede ser comprensible; no solamente desde el punto de vista social, sino también desde el punto de vista estético y político. Por tal razón, tendríamos que considerar que desde el punto de vista del paisaje urbano hay una serie de elementos semióticos discursivos que participan en la comprensión del espacio.

Para Aragón (2015), existen diferentes posibilidades que se presentan al estar frente a un paisaje. La pregunta que nos formula el autor es si hay una interpretación que surge por sí misma o si hay una construcción dada por la interpretación o la percepción. El autor da cuatro posibles salidas: una de ellas está vinculada con la simbolización otorgada por quien designa desde lo simbólico; la segunda es una designación de un elemento físico; la tercera corresponde a una realidad formulada desde lo imaginario y lo simbólico, y la última que propone el autor, tiene que ver con un tipo de experiencia del sujeto. En ésta se articula lo imaginario y lo simbólico creado por el observador. En este trabajo se propone una quinta posibilidad de lo que sucede cuando se encuentra uno frente a un paisaje urbano que se relaciona con la idea de que el paisaje urbano funciona como una operación semiótico-discursiva y que tiene una serie de funcionamientos y operaciones que se comprenden desde la transdisciplinariedad y la complejidad.

El paisaje urbano en el cine

Cuando se habla de cine se piensa en entretenimiento. Sin embargo, desde su origen se reconoció su potencial discursivo y, por lo tanto, como un medio de difundir ideología. El cine como práctica discursiva opera con diferentes mecanismos, funciones y operaciones que se comprenden mejor a través de su análisis desde una óptica de la complejidad y la transdisciplinariedad. El paisaje es uno de estos mecanismos que como personaje, escenografía, ambiente, elemento narrativo o forma identitaria funciona como un discurso y, al hacerlo, se convierte en vehículo de una ideología que por diferentes intereses se dirigen a las personas a través del cine.

Para Robert Stam (2002), hay diversas maneras en las que el cine puede manifestarse: como ficción o documental; como realismo o naturalismo; como comercial mayoritario o de arte y vanguardia. El autor formula que existe una relación directa entre teorías literarias, filosóficas y sociológicas que se encuentran subyacentes a las formas de explicar y comprender el cine a través de las teorías que se han desarrollado para exponerlo. Siguiendo los argumentos de Stam (2002), consideramos pertinente el análisis del cine desde la transdisciplinariedad y la complejidad debido a que esta postura busca una posición de la interacción disciplinar y las múltiples relaciones entre los componentes a nivel dialógico.

Figura 3. *Muerte en Venecia*, Luchin Visconti, 1971



Fuente: fotograma, minuto 00:14:25.

Desde esta perspectiva, la semiótica fílmica como teoría cinematográfica –afirma Stam (1999)– se ha convertido en una herramienta importante para entender el fenómeno. Más allá de las teorías de la forma, de la autoría y del realismo, la aproximación semiótica permite la interacción con otras disciplinas para la explicación del fenómeno y la comprensión del medio que integra la imagen, el sonido, la narración y demás elementos que participan en el proceso.

La creación cinematográfica y, por consiguiente, el papel del paisaje en el cine no consiste sólo en la representación de la realidad copiando a ésta sino, como afirma Morin (2011), se trata de la configuración de un universo imaginario que permite la representación de los sueños, ideales, mitos y cultura. Por lo tanto, el paisaje urbano en el cine se entendería desde esa visión, desde la complejidad, que más que copiar, representa la forma en la que la humanidad entiende el mundo. Por tal motivo, el discurso y el funcionamiento del universo de la significación y simbolización se convierten en elementos importantes en el cine.

El paisaje en el cine desde el modelo semiótico-discursivo transdisciplinario

Complementando la propuesta de Aragón con la propuesta de Raposo y Valencia (2004), se propone que en el cine el paisaje urbano funciona desde el modelo semiótico discursivo. Una forma de adquirir la experiencia estética es por la representación dada a través de las imágenes cinematográficas mediante este modelo. En él, en el paisaje urbano en el filme se constituyen los elementos signícos y las estructuras simbólicas expresadas como formas cuyos funcionamientos, mecanismos y operaciones al mismo tiempo excluyen, incluyen, prohíben, autorizan, declaran lo que es verdadero y lo que se considera falso, hacen relevantes, transparentes y ocultan los acontecimientos, hechos, ideas, creencias y con ello en la experiencia estética se configura el sentido.

La aproximación teórica del modelo semiótico-discursivo transdisciplinario se hace partiendo de las ideas de Nicolescu (2009) y Morin (1994), quienes consideran el estudio de los fenómenos en su totalidad

como problema de la humanidad que deben ser atendidos desde el diálogo de múltiples disciplinas que interactúen para resolverlos. En este sentido es importante estudiar las relaciones que los unen, el todo es más que la suma de sus partes. En el caso del paisaje urbano en el cine, es un problema que se comprende en la totalidad del fenómeno cinematográfico que pertenece a una cultura en una época determinada, pero que al mismo tiempo es atravesada por la historia por lo que la forma en la que el filme se recibe por la audiencia en la actualidad tiene una continuidad histórica y cultural que debe considerarse en su comprensión.

Desde la óptica de la transdisciplinariedad y la complejidad, propuestas por Nicolescu (2009) y Morin (1994), se pone en entredicho el principio cartesiano de la causalidad lineal por lo que se permite la contradicción (tercero incluido) en la comprensión de los fenómenos y el principio de incertidumbre sustituye a las certezas que caracterizan al pensamiento clásico de épocas anteriores. En vez de abstractas relaciones de causa-efecto, se perciben múltiples solidaridades concretas de contrastes armónicos en las que la complejidad con sus innumerables conexiones multinivel son una constante.

Por tal motivo las relaciones de los componentes, como lo explica la transdisciplinariedad y la complejidad que proponen Nicolescu (2009) y Morin (1994), más que jerárquicas y ordenadas causa-efecto, son en retroacción, los objetos interactúan y los fenómenos están ligados en múltiples causalidades. La forma en la que el paisaje urbano se comprende en el cine va más allá de las demostraciones estadísticas y las precisiones territoriales, lumínicas, cromáticas o dimensionales pues lo que se pretende es comprender los fenómenos, en el caso que se propone específicamente pone su atención en la forma en la que opera el sentido.

En este contexto, la comprensión de un fenómeno como el paisaje urbano en el cine se hace considerando al individuo-colectivo-biológico-cognitivo-histórico-social, en el que la auto-organización de los procesos es relevante y se desarrollan en la existencia de múltiples niveles de realidad en los que lo fundamental es la visión dialógica de los conceptos teóricos orientada a la solución de problemas más que su

descalificación o anulación simplista. En este trabajo se propone seguir el modelo semiótico discursivo de la Dra. Julieta Haidar (2006). La propuesta de la autora parte de considerar a los acontecimientos atravesados por diferentes aspectos tanto históricos, como sociales, culturales y antropológicos.

Para entender la manera en la que los diferentes campos del conocimiento interactúan se requiere un macro enfoque que permita clarificar las interacciones en las que se desarrollan los fenómenos. Por ello, la postura de Haidar integra el enfoque de la transdisciplinariedad y la complejidad y plantea la propuesta de las prácticas semiótico-discursivas de los sujetos.

La mirada de la transdisciplinariedad de la que parte Haidar la recupera principalmente de Nicolescu (2009), aunque a lo largo de su trabajo de muchos años ha puesto a dialogar a diferentes autores. La característica fundamental de esta manera de abordar la realidad, más allá del hecho de considerar la interacción de diferentes disciplinas en el desarrollo del conocimiento, consiste en considerar a los fenómenos como problemas que deben ser abordados a partir de un diálogo entre diferentes disciplinas, más allá de la oposición de contrarios y su síntesis dialéctica, es decir, en un diálogo entre diferentes campos del conocimiento que tenga en cuenta la importancia del fuerte impacto que la humanidad tiene en el sistema biológico-social-cultural.

Si se piensa en el paisaje urbano y en la relación que éste tiene con las artes, en especial con el cine, se debe considerar que es un problema que escapa a las posibilidades de comprensión de la arquitectura o del urbanismo y que no se puede explicar tampoco si se estudia desde la cinematografía, el arte, la sociología o las ciencias antropológicas. Este fenómeno es más difícil de entender si se considera su estudio sólo desde sus aspectos estéticos, ideológicos o políticos. Desde cada una de las disciplinas por separado no se comprende en su totalidad, no se le comprende tampoco si se suman los informes o análisis que se hacen desde cada una de las disciplinas mencionadas. Es necesario considerar la interacción de las disciplinas y que la mirada de una de ellas atraviese a las otras. Además de este hecho es importante considerar que el paisaje urbano se debe considerar como un problema que afecta a su

entorno y que a su vez es afectado por éste, no sólo desde el punto de vista de quien lo produce y reproduce en los medios tecnológicos, sino desde el punto de vista de su consumo y distribución no sólo en un determinado momento histórico, sino la manera en la que se va articulando y transformando en el tiempo como objeto y en sus relaciones con el entorno. Sólo de esta manera quedaría claro lo que es el sentido en el paisaje urbano, considerando para ello las diferentes interacciones existentes en diferentes niveles tanto a nivel discursivo como cultural, político, social y estético por mencionar sólo algunos de los elementos que configuran este fenómeno de corte transdisciplinario.

La complejidad en Haidar (2006) tiene como referente principal a Morin (1994; 2011), aunque se vale también de los conceptos desarrollados por Nicolescu (2009) y los aportes de la teoría de sistemas. La complejidad es en el contexto del paisaje urbano en el cine, un elemento fundamental para su comprensión como fenómeno que se manifiesta en una óptica de la transdisciplinariedad. La complejidad explica la manera en la que las diferentes disciplinas que permiten la comprensión del sentido funcionan. Es una manera de entender la realidad que va más allá de la lógica cartesiana y este hecho es muy importante no perderlo de vista porque, si esto sucede, sin duda habrá de inmediato inconsistencias lógicas que convertirán al fenómeno del sentido del paisaje en el cine como inadmisibile. Por ello se invita a quien mire un problema desde la óptica de la transdisciplinariedad a adoptar la mirada de la complejidad porque una requiere de la otra para entender la forma en la que dichas interacciones disciplinares y la postura dialógica suceden. Como ejemplo pensemos en la contradicción, que desde la óptica de la lógica cartesiana es inadmisibile. Para la complejidad la contradicción no sólo es posible sino indispensable para entender la forma en la que la realidad opera.

Partir de la propuesta de las prácticas semiótico-discursivas de Haidar (2006) requiere de dicha visión de la transdisciplinariedad y de la complejidad para la comprensión de cada una de sus etapas. La primera de ellas, siguiendo el modelo de Haidar (2006) menciona que es importante tener en cuenta la tipología de los discursos de la semiosis y los criterios con las que éstas operan.

El cine es un tipo de discurso, el paisaje en el cine opera también como un subtipo de discurso. Si se considera el cine realizado por Visconti, tenemos un discurso específico que está atravesado histórica, ideológica, social, política y estéticamente. No es lo mismo un discurso realizado por un director sin reconocimiento en el medio que por uno que tiene una trayectoria y que se desarrolla en un contexto sociocultural determinado. Lo mismo acontece con la semiosis, aunque queda claro que las reglas de funcionamiento semiótico operan de manera independiente a quién las pone en práctica. Al mismo tiempo, queda claro que el sentido desde el punto de vista semiótico se modifica no sólo por los actores, sino por los instrumentos que se ponen en juego por estos mismos actores y por la audiencia que incluso puede tener lecturas distintas de la obras si las capta en una circunstancia de su vida que en otra, o en ciertas condiciones de recepción de la obra que en otras.

Hablar del análisis de las condiciones de producción, de las condiciones de circulación y de las condiciones de consumo de los discursos y de la semiosis –que formula Haidar (2006) en su modelo– en referencia al paisaje urbano en el cine, implica la consideración de diferentes aspectos.

En primer lugar, la realización tanto de la obra literario-cinematográfica que en este caso nos ocupa como el caso del paisaje desde el punto de vista no sólo de los escenarios naturales, que en el caso de la obra a la que hacemos referencia son muy importantes, sino de la arquitectura. Venecia es una ciudad con una historia y una serie de referentes socioculturales, que se convierten de manera inmediata en elementos significantes desde el momento en el que el realizador decide elegir una parte de la ciudad como elemento discursivo cinematográfico. Con el mismo guion, el mismo montaje y la misma ciudad podrían realizarse diferentes películas si la preproducción decide la selección de un escenario u otro.

En una ciudad cargada de sentidos y de historia mirar a un lado o hacia el otro podría hacer que la obra cambie de significado o lo reitere. Lo mismo sucede a nivel del consumo. Umberto Eco ha dejado claro en *Obra abierta* (1992) el papel del lector en el consumo de una obra

de arte y la forma en la que este acontecimiento puede variar no sólo de persona a persona o considerando el lugar y el tiempo, sino el mismo lector puede variar su posición respecto a la obra si tan solo varía mínimamente las condiciones en las que la realiza. Estas variaciones no significan que la comprensión de la obra y la semiosis se conviertan en un embrollo sin sentido, sino quiere decir que el consumo y el sentido de una obra no es algo fijo, calculado *a priori* por el productor de ésta, sino que es algo más complejo que debe tenerse en consideración en el momento en el que se le analiza.

Las materialidades semiótico-discursivas que propone Haidar (2006) en su modelo nos llevan a considerar que, independientemente de la manera en la que el cine se distribuye y consume, existe una forma en la que el discurso se materializa a través de diferentes recursos que hay que tener en consideración. La autora menciona la lingüística y aquí tenemos no sólo el lenguaje verbal utilizado en el cine, sino el lenguaje cinematográfico que en sus diferentes niveles opera en el funcionamiento del discurso en el paisaje urbano.

El movimiento de la cámara, el encuadre, la iluminación, entre otros elementos forman parte de este lenguaje. Menciona Haidar que la materialidad comunicativa, la del poder, la ideología, la cultura, la historia, el inconsciente, son formas en las que el discurso se materializa. Y aplicando la contradicción que nos permite la aproximación teórica, queda claro que el discurso se materializa no sólo con elementos materiales sino inmateriales, es decir, hay un mecanismo de forma que adquiere el discurso y no necesariamente nos referimos a formas concretas, tangibles, sino también a aquéllas que pueden comprenderse a partir de las conexiones que el espectador hace. Ésas son sin duda formas de materialización del discurso en el paisaje urbano en el cine.

Otro elemento del modelo de Haidar (2006) son los “funcionamientos” semiótico-discursivos que hacen referencia a las relaciones entre los elementos que componen las prácticas semiótico-discursivas. Estas relaciones permiten identificar la manera en la que las operaciones de sentido se articulan en las materialidades que se entrelazan para que el entendimiento sea posible. Si observamos la manera en la que un espacio se representa, la forma en la que los elementos

del paisaje se articulan con los personajes y el lenguaje cinematográfico entendemos lo que está ocurriendo en esa secuencia, en esa escena, en esa obra cinematográfica. La obra no transmite el sentido de manera mágica o automática, lo hace a través del sentido en la semiosis presente en las prácticas discursivas y éstas operan mediante las relaciones complejas entre sus componentes, es decir, funcionan de determinadas maneras de forma tal que el espectador comprende lo que sucede en el paisaje urbano en el cine, le da sentido, lo comprende aunque no siempre sea claramente consciente de que lo está haciendo y eso se explica por el funcionamiento de los discursos que operan con ciertas reglas que se transmutan en el tiempo/espacio pero que, al mismo tiempo, permiten a quienes consumen la obra cinematográfica la comprensión del discurso.

Desde el modelo discursivo transdisciplinario, el paisaje urbano en el cine es la representación de discursos cuyo sentido se constituye en una práctica socio-histórico-cultural-política ritualizada que opera con reglas en las que los sujetos producen, circulan y consumen los discursos en los que –como menciona Foucault (2014)–, se encuentran presentes el saber, el poder y la subjetividad. Dichos discursos están mediados por signos que comparten una espacio-temporalidad ideológica, en una práctica subjetiva polifónica en las que el cine emerge con distintas materialidades y funcionamientos complejos que se articulan con las reglas y operaciones relativas al medio. Por tal razón, el paisaje urbano en el cine es elemento básico de la cultura pues facilita la comprensión y el entendimiento de la manera en la que los sujetos le dan sentido a la realidad.

La belleza y la decadencia manifiestas en el paisaje urbano en *Muerte en Venecia*

De acuerdo con el modelo de Haidar (1996), es necesario partir por la tipología de los discursos, la semiosis y los criterios con los que ésta opera, por lo tanto, debe quedar claro que el paisaje urbano en este caso que se presenta es un elemento del discurso cinematográfico que,

como medio de comunicación, puede ser abordado desde diferentes ópticas. Existen diferentes formas de entender el cine, una de ellas es la que considera a éste como un espectáculo, una forma de entretenimiento que no tiene mayor pretensión que servir a una industria encargada de ofrecer a las audiencias espectáculos que satisfagan sus gustos, intereses y los provean de una manera de pasar su tiempo libre de la mejor manera posible. En este trabajo se propone la mirada desde la teoría crítica que considera que los medios son instrumentos de dominio y portadores de ideología. Por tal motivo lo que se pretende exponer es la forma en la que este tipo de discurso funciona.

Dentro de las condiciones de producción, circulación y recepción de la película *Muerte en Venecia*, cuyo título original es *Morte a Venezia*, la obra es una adaptación de la novela *La muerte en Venecia* (título original alemán: *Der Tod in Venedig*) (2021), que Thomas Mann escribiera en 1912. Es significativo señalar que Mann, merecedor del Premio Nobel en 1929, fue uno de los más importantes escritores alemanes de su época, proveniente de una familia adinerada y poseedor de una amplia cultura. Escribe la obra tras una estancia en el Lido de Venecia en el Grand Hotel Des Bains en donde conoció a un niño que le impactó por su belleza mientras seguía las noticias de la enfermedad y muerte de Malher en quien se habría inspirado para escribir la obra, sin llegar a ser ésta necesariamente biográfica ni autobiográfica.

Tanto la novela como la obra se desarrollan en Venecia, una ciudad clásica por su belleza reconocida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) como Patrimonio de la Humanidad. Fundada en el año 421, alcanzó su apogeo como República en el año 1100 y, con la toma de Constantinopla por los turcos en 1453, comenzaron sus problemas financieros y políticos que marcaron el límite de su dominio económico y comercial de la época. Venecia entró en una abierta decadencia política y financiera a inicios del siglo XVIII y fue incorporada a Italia en 1866.

A inicios del siglo XX, cuando Mann escribe la novela, y en los años 1970, cuando fue filmada la película, Venecia funciona ya como una de las más importantes ciudades turísticas de Italia en la que se destaca su clásica belleza del paisaje urbano que ha sido representada en

múltiples soportes y formatos. Sin embargo, al mismo tiempo que se destacan los atributos positivos de la ciudad es claro el conocimiento de las desventajas que tiene una ciudad atravesada por canales.

El tiempo, la hermosura del agua y la forma de la ciudad con sus edificaciones y monumentos centenarios, que significan el atributo central de su belleza, portan múltiples problemas dentro de los que se destacan el deterioro por el paso del tiempo que implica un alto costo de mantenimiento no siempre posible y las enfermedades dentro de las que se presenta una periódica epidemia vinculada con el clima. Este hecho se materializa de manera especial en la contradicción del Lido de Venecia donde está situado el Grand Hotel des Bains de Mer, edificio en el que funcionó un hotel histórico, escenario de la película.

Muerte en Venecia se presenta en 1971 y es realizada bajo la dirección, producción y guion de Luchino Visconti, un reconocido cineasta nacido en 1906 en la cuna de una noble familia. El realizador atraviesa por diferentes etapas en su creación cinematográfica dentro de las que se destaca el ser precursor del neorrealismo italiano, corriente caracterizada por mostrar las condiciones sociales más íntimas, desgarradoras y personales de la Europa de la posguerra. Para la época en la que dirige *Muerte en Venecia* se encontraba en su etapa literaria.

Tanto la novela como la película narran la vida de un importante creador de edad madura, cercano a los 50 años (igual que Mahler cuando muere). Escritor en la novela y músico en la película, el artista quien vive a principios del siglo xx se encuentra en una crisis creativa que lo ha llevado a enfrentar el fracaso ante la audiencia que solía celebrar su trabajo. Envuelto en una crisis personal pasional y familiar que implica la muerte y el conflicto con los seres queridos, centra su reflexión en la “verdadera” naturaleza estética del proceso de creación artística.

El paisaje urbano en el cine como conjunto transaccional incluye todo aquello que haga referencia a la construcción de la obra o de una parte del proceso de producción, circulación o consumo de ésta y aparezca regulado por la propia lengua cinematográfica por lo que es pertinente mencionar algunos modelos de análisis. Para Casetti (2007), el análisis consiste en subdividir la obra cinematográfica, que funciona como texto, en unidades más pequeñas de análisis, por ello propone

Figura 4. *Muerte en Venecia*, Luchino Visconti, 1971

Fuente: fotograma, minuto 01:48:54.

segmentar el todo en episodios, secuencias, encuadres e imágenes. En cualquiera de estos segmentos es pertinente analizar al paisaje urbano en el cine. En este trabajo, utilizamos para la exposición y para ilustrar a manera de ejemplo lo que se observa en la obra los fotogramas, que son fragmentos de la obra que condensan el sentido del discurso que se transmite.

Queda claro que para fines operativos la conjunción de imagen, elementos narrativos, movimiento, esteticismo y elementos sonoros funcionan desde la totalidad y, como se ha mencionado antes, la totalidad no es la suma de las partes con respecto al sentido que transmite.

La descomposición de la linealidad en el paisaje urbano en el cine desde la perspectiva que refiere Casetti (2007), va del plano al encuadre y de éste al sub encuadre y de allí a la imagen, pero esto no significa que ésta última se reduzca a ser la copia de la realidad o la representación de situaciones simples que se resuelve sólo a nivel descriptivo, sino que hay una dimensión multidimensional y heterogénea en su comprensión.

La representación de la proyectación en el paisaje urbano de los elementos semiótico-discursivos que muestran, al mismo tiempo que ocultan los elementos de sentido en el cine se consiguen de manera compleja no sólo en texto-filme como unidad completa, sino en los segmentos y en los elementos narrativos como ambientes o situaciones reales o psicológicas de la narración, los cuales son, de la misma

manera, portadores de sentido. Como lo menciona Barthes (2009), se dice más con lo que no se dice que con lo que se dice y los procedimientos semióticos de connotación en la imagen incluyen objetos, fotogenia, esteticismo, sintaxis –del lenguaje del cine–, trucaje y pose.

Es importante considerar para el análisis del paisaje urbano en *Muerte en Venecia* las condiciones en las que el creador de la obra cinematográfica y su referente literario nacieron. No sólo hay que considerar su origen acaudalado, sino sus características subjetivas como personas fuera de su época. Un ejemplo de esto es que además de la ideología imperante del tipo conservador y capitalista de su contexto tanto Mann como Visconti poseen una formación de izquierdas y de resistencia, lo que hace que para ambos la forma de entender el amor y las relaciones personales, la desigualdad, las convenciones sobre la creación, la sexualidad sea diferente a la visión hegemónica.

Esto es especialmente claro con aquellas normas de vida que reprimían las relaciones poliamorosas y homosexuales y la forma en la que se desarrolla la vida cotidiana, las cuales fueron puestas en tela de juicio por las obras citadas. También es importante destacar el conocimiento que ambos creadores tenían de la filosofía y el arte de la Antigüedad y el mundo Clásico y de personajes como Nietzsche, Freud y Schopenhauer. La particular postura de Visconti con relación a una manera de hacer del cine una forma de discurso contestatario y controversial llegando a hurgar en el abismo de lo más profundo de las pasiones humanas.

Podría ser posible desarrollar la forma en la que todas las materialidades discursivas propuestas en el modelo de Haidar (2006) entran en juego en la comprensión del sentido del paisaje urbano en *Muerte en Venecia*. Ya se ha mencionado la importancia que la materialidad “ideológica” tiene en el proceso creativo de ambos autores. La “estético-retórica” no carece de relevancia por lo que a continuación se mencionan algunos de sus aspectos más significativos.

La película es una reflexión en torno al conflicto interno que vive un artista consagrado que tiene una crisis creativa en la que su audiencia comienza a rechazar su trabajo. El protagonista se enfrenta a un dilema sobre la estética: El gozo máximo y la capacidad que tiene un artista de crear

la belleza “perfecta”, “pura” y “plena” se alcanza a nivel de las ideas como forma pura conceptual que existe fuera de las cosas y se descubre a nivel racional o es una experiencia terrenal de tipo emocional al percibir lo que existe en las cosas y se manifiesta a través de la sensualidad, de lo sensible. En la Antigüedad, la belleza para Platón se distingue por poseer cualidades inteligibles, está regida por el entendimiento. No está en las cualidades sensibles de las cosas, sino en el pensamiento, por lo que garantiza la universalidad de lo bello, de lo que se rige por lo que es justo, la idea de Bien. La belleza se realiza en la actividad del alma, no reside en el cuerpo.

Para Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia* (2012), lo apolíneo es una representación a través de la belleza de lo conceptual, lo elevado, lo racional, de la luz, la claridad, el orden y la armonía. Lo dionisiaco representa lo material, la forma, relacionado con el Dios del éxtasis y de la intoxicación, de la vendimia, del vino, lo terrenal, la sensualidad desenfrenada, la perversión y el desorden. Dos formas de comprensión de la realidad contradictorias pero inherentes a la vida misma y relacionadas inseparablemente con la creación humana. Sicerone (2016) expone que Nietzsche plantea una conciliación en las dos formas de concebir la belleza a través de una tensión entre ambas posiciones.

Por su parte, la visión estética de la Teoría crítica en la Escuela de Frankfurt toma en cuenta la historia, los aspectos culturales, el desarrollo del pensamiento, en suma, una dimensión socio-política que enmarca y delimita las creaciones humanas. Con esta postura se pretende superar la posición subjetivista e irracionalista de la postura nietzscheana y la dualidad idealista-racionalista del pensamiento de la Antigüedad.

Finalmente, la posición postestructuralista de Foucault (2014) y la escuela de Análisis del Discurso, plantea la integración del saber, el poder y la subjetividad en interacción compleja. A esta visión pertenece el modelo semiótico-discursivo transdisciplinario de Haidar, que integra los saberes anteriores sobre la estética y aporta la complejidad de las relaciones entre los diferentes elementos que participan en las materialidades y funcionamientos semiótico-discursivos de las producciones humanas que circulan y se consumen en ciertas condiciones que forman parte del complejo proceso.

Figura 5. *Muerte en Venecia*, Luchino Visconti, 1971



Fuente: fotograma, minuto 01:49:20.

En el paisaje urbano en *Muerte en Venecia*, a través de la estética y la ideología se realiza un cuestionamiento de los postulados de la modernidad: futuro, felicidad, eterna juventud, progreso, desarrollo, grandes proyectos, Nación, Estado, industrialización, bien común. Al mismo tiempo, se critica el eurocentrismo destacando la pertinencia del cuestionamiento centro-periferia, en especial en lo referente a que se considera en el paisaje urbano “lo bello” y cómo se relaciona con la idea de decadencia. De la misma manera se critican los valores que subyacen a la idea de la superioridad étnico-racial y se destaca la manera en la que el capitalismo genera y reproduce la desigualdad social. Los códigos sociales y morales existentes para comprender el problema de la sexualidad, en especial lo relacionado con la homosexualidad son puestos en tela de juicio. Para exponer éste y otros de los fenómenos sociales, como la desigualdad o los problemas de racismo, el cineasta se vale de la participación en el paisaje urbano de los personajes con el vestuario y demás elementos escenográficos que en la trama se convierten en elementos significativos centrales para exponer la crítica a la idea de “belleza perfecta” y el paroxismo de la decadencia.

El *logos* desaparece y da paso a un doble discurso en el que lo ético y lo patético se implican mutuamente en un juego recursivo de ocultamientos, revelaciones e interacciones. El paisaje urbano en *Muerte en Venecia* exhibe claramente problemáticas sociales presentes en una

cultura europea que identifica como contradictorio el discurso que la sostiene, particularmente, en el caso de la búsqueda de la belleza en la juventud a través de la experiencia y las emociones del *pathos* que le sirve de pretexto.

El creador utiliza en el paisaje urbano de *Muerte en Venecia* una fórmula psicoanalítica que desarrolla Freud (2010), al valerse del sueño y la fantasía como mecanismo para salvarse de la tragedia de la cultura. El personaje principal, al iniciar su recorrido, literalmente duerme y el paisaje con el que se inaugura la obra se muestra con una metáfora de un párpado que se va cerrando y da paso a la fantasía de la búsqueda de la “belleza perfecta” por vía de la pasión irrealizada.

Conclusiones

El intertexto y la intersemiosis que hace Visconti al traducir la obra lo lleva a formular una alternativa a la propuesta conciliadora al estilo de Nietzsche con la que Mann termina la obra, colocando al personaje en un final sublime en el que pone en juego lo apolíneo y lo dionisiaco y literalmente muere en un éxtasis estético.

En el paisaje urbano en *Muerte en Venecia* observamos que Visconti plantea que la “belleza perfecta” en el Lido de Venecia no es más que una apariencia que trae consigo vinculada de manera inseparable la decadencia, que se simboliza con la metáfora de la epidemia con la que el paisaje urbano se va tornando más tenebroso en la medida en la que lo grotesco vinculado a la decadencia se va convirtiendo en la cualidad propia de la ciudad.

La búsqueda de la belleza por la vía apolínea o por la dionisiaca, por los dos caminos lleva a la muerte y ésta está vinculada con el ciclo irremediable de la vida, mostrado en el paisaje urbano metafóricamente con el amanecer y el atardecer con los que la película inicia y termina cerrando el periplo de la existencia. Finalmente, el paisaje urbano ubica al proceso creativo cinematográfico o cualquier forma de representación del espacio y el territorio con la figura del ángel de la muerte que retóricamente encarna el coprotagonista.

El personaje en una espléndida imagen del paisaje veneciano señala la dirección por donde el viaje comenzó, al mismo tiempo que marca el final. La vida tiene una contradicción en su recursivo ciclo: implica la muerte. Lo mismo sucede en el proceso de creación con la búsqueda de la “belleza perfecta”: por cualquier vía está relacionada directamente con un ciclo interminable donde el alba lleva al ocaso.

Referencias

- ARAGÓN, Milton (2015). “La experiencia estética del paisaje”. *Imagonautas: revista interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, 5: 35-45. Galicia: Universidad de Vigo. Consultado en: <<https://imagonautas.webs.uvigo.gal/index.php/imagonautas/issue/view/21>>.
- BARTHES, Roland (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- CASETTI, Francesco y Federico Di Chio (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- ECO, Umberto (1992). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.
- FOUCAULT, Michel (2014). *El orden del discurso*. México: Tusquets.
- FREUD, Sigmund (2010). *El malestar en la cultura*. México: Editorial Alianza.
- HAIDAR, Julieta (2006). *El debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*. México: División de Posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- MANN, Thomas (2021). *La muerte en Venecia*. Madrid: De bolsillo / Punto de lectura.
- MORIN, Edgar (2011a). *El cine o el hombre imaginario*. México: Paidós Comunicación.
- MORIN, Edgar (2011b). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- NIETZSCHE, Friedrich (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial Alianza.
- NICOLESCU, Basarab (2009). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. México: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin AC.
- RAPOSO MOYANO, Alfonso y Marco A. Valencia (2004). “Interpretación e intenciones arquitectónicas: elementos para un programa de investigación en arquitectura”. *Revista de Diseño Urbano y Paisaje*, 1(2). Consultado en: <<http://dup.ucentral.cl/pdf/01.pdf>>.
- RAE (2022a). Definición de paisaje. Diccionario de la lengua española. Real Academia española. Consultado en línea en: <<https://dle.rae.es/paisaje>>.
- _____ (2022b). Definición de espacio. Diccionario de la lengua española. Real Academia española. Consultado en línea en: <<https://dle.rae.es/espacio>>.

- _____ (2022c). Definición de territorio. Diccionario de la lengua española. Real Academia española. Consultado en línea en: <<https://dle.rae.es/territorio>>.
- RODRÍGUEZ, Roberto (2007). "Un acercamiento al paisaje urbano". *Arquitectura y Urbanismo*, 28(3): 28-31. La Habana, Cuba: Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. Consultado en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=376839853006>>.
- SICERONE, Daniel Alberto (2016). "La tensión entre Apolo y Dioniso: praxis política de una estética de la existencia". *Saber, Revista Multidisciplinaria del Consejo de Investigación*, 28(4): 806-812. Venezuela: Universidad de Oriente. Consultado en: <<https://www.redalyc.org/journal/4277/427751143014/html/>>.
- STAM, Robert (2002). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- STAM, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- VISCONTI, Luchino (director) (1971). *Muerte en Venecia* (película). Warner Brothers Productions.

Memoria poética, imaginarios estéticos, paisajes patrimoniales y visuales en la película *Roma*

José Antonio García Ayala
Manuel López Pliego

Introducción

Este trabajo, ubicado dentro del análisis del espacio geográfico en el cine, y que tiene como antecedente la investigación “Complejidad, arte, deporte y cultura en la Ciudad” con registro SIP:20180120, destaca cómo los paisajes patrimoniales y cinematográficos construyen una relación dialógica a través de la memoria urbana, en la que cuando ésta se construye sobre este paisaje patrimonial funciona como un elemento activo en la conformación del paisaje cinematográfico; que, a su vez, actualiza y reconstruye a la memoria urbana sobre este paisaje patrimonial, a partir del diseño de producción (que forma parte de la puesta en escena) y otros componentes de la película como la imagen, el sonido, el montaje y la narrativa, donde la experiencia estética es fundamental.

Esto ocurre en la película *Roma*, de Alfonso Cuarón (2018), en la cual se representan diferentes paisajes patrimoniales de la Ciudad de México de entre 1970 y 1971 en sus paisajes cinematográficos, considerados como una actualización de la memoria urbana sobre los

primeros, tanto del director como del equipo de diseño de producción, a través de sus recuerdos y de la selección de locaciones para captar su esencia evocativa del pasado y la conformación de sets que con verosimilitud tratan de recrear la de aquellos lugares altamente modificados, escenarios que materializan un imaginario colectivo de carácter estético, resultando un largometraje donde sus partes: física (territorial), subjetiva (emociones significativas) y técnica (cinematográfica) son indisociables.

Cabe aclarar que este texto tratará fundamentalmente sobre los paisajes cinematográficos de carácter visual que, en conjunto con los de carácter sonoro, son los que dominan en la conformación de esta narrativa audiovisual, aunque con las experiencias del cine 4D, que recrea en la sala de proyección las condiciones físicas que se ven en la pantalla, como niebla, lluvia, viento, sonidos más intensos u olores, así como vibraciones en los asientos y otros efectos, que han permitido generar otro tipo de paisajes como los olfativos y en menor medida los táctiles.

Otro punto para aclarar es que se tratará primordialmente la memoria urbana de carácter poético, por sobre otras como la cultural o la histórica, por lo que los dos primeros apartados de este texto se centrarán teóricamente en la relación entre los paisajes antes mencionados, los imaginarios colectivos y el diseño de producción, que toman como base los recuerdos que ponen énfasis en las emociones significativas que son evocadas en una cinta, que produce una experiencia estética cuyo principal propósito es impactar en la dimensión emocional de sus espectadores.

En *Roma*, lo intangible, que conforma el imaginario colectivo, se conjuga con lo tangible –responsabilidad del diseño de producción– para crear imágenes en movimiento, convirtiendo a esta película en un instrumento de análisis de los espacios transformados en los paisajes patrimoniales retratados, en su valoración y en la conformación de su identidad urbana, algo primordial para entender la interrelación entre éstos y los cinematográficos mediatizados, donde estos territorios son protagonistas con atmósferas que producen emociones y sentidos inscritos en la memoria urbana y experimentados por los espectadores entre lo real, lo vivido, lo proyectado y lo percibido.

Además, el presente trabajo se inscribe dentro de los estudios transdisciplinarios, en el cruce de los estudios urbanos, geográficos, sociales y cinematográficos. Desde esta perspectiva, se recuperan los conceptos de memoria, paisaje e imaginario, para centrarse en la dimensión afectiva de la ciudad, construida socialmente a partir de una memoria colectiva de carácter poético que se actualiza permanentemente sobre nuevas formas de representación, como las del cine.

Así, el cine se debe entender como un arte que, a partir de determinados mecanismos y de un lenguaje particular, construye una representación afectiva de la ciudad: un punto de vista sobre ésta, en el que se plasman recuerdos y una memoria poética que se actualiza a partir de esta práctica. Lo anterior obliga a adoptar una definición de ciudad que no sólo la entienda como un espacio físico, sino como un “espacio practicado”, narrado e imaginado, significado, que se vive y sobre el cual se plasman identidades individuales y colectivas, así como maneras de ser.

Desde esta perspectiva, se hace el análisis de los paisajes visuales de la película *Roma*, para interpretar cómo se construyó, cinematográficamente, la memoria urbana de la Ciudad de México de los años 1970. Para ello, se interrelacionaron los análisis interpretativo e instrumental (Zavala, 2010) para dar cuenta de los elementos formales, la realización y las experiencias que incidieron en la construcción de los paisajes ópticos de la cinta sobre los paisajes patrimoniales narrados.

El análisis instrumental ve los procesos técnicos y/o económicos involucrados en la creación de una cinta, interrelacionados con las condiciones del contexto que la posibilitan, ahondando en las circunstancias ideológicas y culturales de la preproducción, la producción, la postproducción, así como en su distribución y exhibición, sus inversiones y coinversiones, y la biografía de su director.

En este caso se analizarán los procesos técnicos de preproducción, producción y postproducción del filme encaminados a la conceptualización y creación de la narrativa de la película *Roma* a partir de la memoria poética y plasmados por el diseño de producción y la actuación en la puesta en escena, que fue captada por la cinefotografía en la puesta en cámara, conformando los paisajes visuales con que se representaron

diversos paisajes patrimoniales que son parte del imaginario colectivo, temas que se abordarán en el tercer apartado de este texto a través de tres casos de estudio.

Lo anterior se interrelacionó con el análisis interpretativo basado en la hermenéutica de símbolos, significados y significantes inmersos en los principales componentes de la cinta: imagen, puesta en escena, narrativa, montaje y sonido, de los cuales se tomarán los primeros cuatro, al considerar que son los preponderantes en la construcción de los paisajes visuales de la película *Roma* que recrean los paisajes patrimoniales de la Ciudad de México, a partir de la memoria poética, vínculos tratados en las reflexiones del apartado final de este texto, en el que se concluye que estos componentes son claves para crear un sentido de pertenencia socioterritorial anclado al imaginario estético.

La imagen construye paisajes visuales que son la integración de estampas percibidas a través de la mirada de ambientes urbanos con significados que dotan de sentido al territorio al cual simbolizan, como el interrelacionado con un paisaje patrimonial. Cuando son de carácter cinematográfico estas estampas son integradas por fotografías en movimiento que son el resultado de un código de lenguaje óptico creado a partir del uso de cámara, que establece un discurso a partir de sus diversas tomas y movimientos, que captan la puesta en escena.

La puesta en escena está compuesta por todos los elementos tangibles e intangibles que se integran en un escenario de un filme donde interactúan los personajes, y se perciben en la pantalla edificios, calles y barrios, captados directamente de los paisajes patrimoniales usados como locaciones o por medio de recreaciones de éstas reproducidas en sets, de los cuales se reinterpretan símbolos y significados integrados a la narrativa.

La narrativa es el relato de la cinta transcurrido en diversos escenarios donde se percibe la psicología de los personajes, el contexto de la historia y la intertextualidad con otras tramas y lugares con una fuerte carga simbólica como los integrados a paisajes patrimoniales en los que ocurre la acción de la narrativa audiovisual, cuya sensación de ritmo, velocidad y aceleración es generada por el montaje, que es el proceso de ordenación de las tomas, los planos y las secuencias de una

película, manejando el tiempo percibido sobre la recreación audiovisual de un territorio patrimonial.

La memoria poética, el imaginario colectivo y los paisajes

Pero, ¿cuál es la relación entre el paisaje, la memoria, el imaginario y el cine? El paisaje es el punto de vista de un territorio: la forma en que se percibe un espacio por parte de un grupo determinado; una construcción social vinculada con la identidad socio-territorial, a partir de la cual se aprende a percibir y ver un territorio, no sólo desde sus materialidades, fronteras y delimitaciones, sino desde los valores, las creencias y los significados conservados, al igual que las memorias donde se plasman mitos, recuerdos, sensaciones y acontecimientos.

Pero, ¿qué es la memoria y por qué se plasma en el espacio? Maurice Halbwachs (2004) propone entender la memoria como una construcción social, que se realiza desde una colectividad, y destaca varios tipos de memorias, interrelacionadas entre sí: la individual, la histórica y la colectiva, que es la central. Ahora bien, normalmente, el recuerdo de una anécdota o de un acontecimiento se liga a un espacio-tiempo construido socialmente donde el grupo lleva a cabo una serie de actividades.

Así, un espacio y las actividades ejecutadas en éste en una temporalidad determinada, van a ser internalizadas por una colectividad como parte de un imaginario, que es un concepto que designa a las formas simbólicas subjetivadas de la cultura. Éste fue ideado en 1960 por Edgard Morin y Gilbert Durand, quienes desde sus comienzos para explicar su naturaleza lo hacían por medio de diversos análisis cinematográficos, plasmados en libros como *El cine o el hombre imaginario*, del primero; y *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, del segundo, con las que se inicia el estudio de éstos desde la filosofía y la antropología, respectivamente.

En la actualidad, el imaginario está interrelacionado con nociones como la percepción, la imagen mental, la imaginación, el mito, la memoria, la ideología, y varias más, que han contribuido al entendimiento

de las construcciones cognoscitivas compartidas por los integrantes de una colectividad, aportando conocimientos que complementan a otros provenientes de otros conceptos similares como el paisaje, representaciones sociales y las mentalidades.

En el caso de la interrelación que se establece entre el paisaje y el imaginario, ésta se da desde los diferentes aspectos que enfatizan, el primero como aquella construcción simbólica producto de la percepción y posterior cognición del territorio donde se manifiesta la información sociocultural que determina los parámetros de significado naturales y artificiales, que son seleccionados para pasar a ser referencias para construir una imagen mental colectiva, que en su papel de símbolo va a formar parte del imaginario, y va a ser reconfigurada a través de la memoria construida en el presente por medio de la imaginación, el mito y la ideología.

De forma que cuando el territorio percibido de una ciudad es patrimonial, el énfasis va a estar en la información sociocultural relacionada con un ambiente urbano, donde el conjunto de condicionantes que definen el carácter de este espacio apropiado física y simbólicamente, va a estar enfocado en el valor histórico y cultural de sus componentes objetivados, actualizados y subjetivados,¹ conjugados para integrar un paisaje, visualizado como un bien público heredado para las futuras generaciones, de acuerdo a la manifestación y sentir colectivo, que representa un tesoro para los ciudadanos actuales, con un carácter de sostenibilidad, infravalorado, que corre el riesgo de perderse.

De ahí, que este paisaje patrimonial urbano está asociado al usufructo, al capital, a la posesión, a la herencia, la pertenencia y a la identidad histórico-cultural de la ciudadanía, y es producido por medio de la apropiación de ésta última a escala humana y, por consiguiente, éste forma parte de una imagen mental colectiva que pertenece a la sociedad

¹ Se debe de entender a los componentes objetivados como productos culturales, es decir, como objetos físicos contruidos o transformados socialmente y, por lo tanto, tienen un significado colectivo. Los componentes actualizados son las pautas de comportamiento, reglas, prácticas colectivas, tradiciones y costumbres constituidas por la sociedad, mientras que los componentes subjetivados son las formas de representación simbólica de la realidad, como imaginarios, paisajes, mentalidades y representaciones sociales.

entera y que, a través de la memoria urbana, va a formar parte del imaginario sobre este territorio apropiado física y simbólicamente.

Entre las diversas corrientes conformadas para estudiar el imaginario está la antropológica de Gilbert Durand (1981), en la cual el cine es visto como una representación simbólica construida socialmente, caracterizada por una hermenéutica instaurativa o hermenéutica de los sentidos, interrelacionando dentro de los arquetipos del imaginario nociones como el mito y el símbolo.

Estos aportes de Gilbert Durant al concepto del imaginario son básicos y han sido complementados para dar cuenta de la naturaleza semi imaginaria del hombre, de acuerdo con Edgard Morin (1972), y de la aparición de una nueva mitología entremezclada con perspectivas históricas, sociológicas y psicológicas, entre otras, en las que el significante, desde la concepción de Christian Metz (2001), es primordial en la constitución de un imaginario cinematográfico.

En lo que se refiere al cine urbano, que toma a un territorio histórico-cultural de la ciudad como protagonista, éste conforma un imaginario fílmico que impacta en la concepción de los ciudadanos sobre el paisaje patrimonial de éste, en el cual juegan un papel fundamental para su interpretación hermenéutica: el género de la película, los paisajes fundamentalmente visuales y sonoros presentados en pantalla y el espacio cinemático que se crea como parte de este territorio simbolizado, los cuales son apropiados por sus espectadores quienes lo incluyen como parte de su propio imaginario urbano de carácter estético sobre la ciudad real que viven diariamente, a partir de sus memorias poéticas, en el sentido de esta forma de representación simbólica imaginaria trabajada por Armando Silva (2006) y otros autores, integradas por emociones significativas.

Es importante señalar la estrecha relación entre el espacio físico apropiado como un territorio histórico-cultural y el imaginario estético a través de las imágenes mentales colectivas que lo constituyen, y que, a su vez, están invariablemente interdefinidas en un gran porcentaje por la percepción visual de los ciudadanos de esta espacialidad y la memoria que construyen sobre ésta. De manera que éstos transforman

a las percepciones en representaciones simbólicas en forma de paisajes patrimoniales, que están primordialmente compuestos por imágenes sobre este espacio entretejidas con sentidos y emociones, producto de la cognición de un lugar compuesto por una serie de objetos, entre los que pueden definirse relaciones de adyacencia y cercanía.

Si consideramos que esta espacialidad puede ser percibida directamente del espacio físico material concebido como territorio histórico-cultural o de representaciones visuales de éste, como las estáticas de la pintura o la fotografía, así como las cinemáticas, es decir, imágenes en movimiento producidas por el séptimo arte y la televisión, por ejemplo, entonces, se tiene que considerar que los imaginarios estéticos conformados sobre esta realidad material o sobre la cinematográfica asociada a ésta, están indudablemente compuestos por imágenes simbólicas de distintos lugares físicos espaciales percibidos como parte del paisaje patrimonial que es evocado.

En este caso, en el que se interrelaciona la realidad material y el universo cinematográfico, el tipo de memoria urbana que domina es la poética, que rememora “aquello que nos ha conmovido, encantado, que ha hecho hermosa nuestra vida” (Kundera, 1984: 91). Pero, ¿qué se rememora de un paisaje patrimonial y de una época? La respuesta no se puede desligar de las memorias antes mencionadas, porque el cineasta es un ciudadano en el que confluyen una serie de memorias colectivas de carácter poético, que fueron configurando su memoria poética individual, junto con el pasar de los años y sus experiencias vividas en esta espacialidad y la información indirecta asociada a ésta.

También porque la intención que se esconde tras la recreación fílmica de aquel territorio patrimonial es rememorarla desde su historia de vida; y porque esta representación como paisaje cinematográfico: sonoro o visual de aquel espacio apropiado física y simbólicamente, se apoya en archivos, que conforman su memoria histórica que se mezcla con las memorias colectivas de carácter poético sobre un paisaje del cual se valoran las condicionantes históricas y culturales del ambiente al que está vinculado y que han conmovido, encantado y emocionalizado a la ciudadanía.

Ciudadanía que, en su papel de espectador, guarda en su memoria poética sobre este universo fílmico, entre otros elementos, el paisaje visual donde se representan los componentes más significativos del paisaje patrimonial construido por la sociedad a partir de la percepción del territorio histórico-cultural valorado. Compuesto para la gran pantalla de cristal por las imágenes cinemáticas² que captan el profílmico, espacio puesto en cuadro con distintas profundidades o planos delante de la puesta en cámara, concebida por la cinefotografía para la toma de la puesta en escena creada por la interacción de los personajes de la cinta (actuados o no) con el escenario conformado por el diseño de producción.

El diseño de producción y la creación de paisajes visuales en *Roma*

A continuación, se actualiza la memoria urbana de carácter poético sobre un paisaje patrimonial a partir de la construcción de paisajes visuales cinematográficos plasmados en las imágenes fílmicas captadas en las puestas en escenas de locaciones y sets, conformadas por el diseño de producción de la cinta *Roma*. Por esto se analizaron por separado y después se vio su interrelación con las puestas en escena. En este sentido, estos elementos fueron estructurados por una narrativa, plasmada en un guion escrito por Alfonso Cuarón, basado en su memoria poética individual, que trató de evitar los convencionalismos narrativos para materializar su imaginario estético en este imaginario cinematográfico. Al respecto, Alfonso Cuarón comenta:

Es una película que se fue logrando a través de muchos años de distintas maneras, en realidad no sé cuándo empezó *Roma* y cuando era nada más parte del proceso de memoria. En un principio no existía un guion,

² Imágenes cinemáticas que son la esencia del relato cinematográfico, en su sinergia con el sonido, el montaje, la puesta en escena y la narrativa, que constituyen en conjunto los componentes primordiales de una cinta.

yo no iba a hacer un guion, yo quería hacerlo todo a partir de recuperar esta parte sensorial, tenía pero cientos y cientos de apuntes de memorias, de memorias, pero no me refiero nada más a anecdóticas y eventos, sino de pequeños detalles. En cada película que hago, hago mucha investigación. En los *Hijos del hombre*, una investigación muy extensa a partir de distintos estudiosos que ya preveían las tendencias del siglo XXI; en *Graviti*, fue una investigación más acerca de la mecánica, simplemente de movimiento en cero gravedad, en ésta fue mucho un viaje de memoria (Nuncio y Clariond, 2020).

Cuarón se enterró en su memoria poética, sin ningún guion, sólo con una línea narrativa muy ligera, naciendo de las sensaciones de tiempo, espacios u olores que recordaba lo que se plasmaría en la cinta, creando primero los momentos que iban a retratar y luego la historia a partir de éstos, configurando el relato a partir del evento filmico (Nuncio y Clariond, 2020).

Derivado de este proceso de recuperación de la memoria poética, empezó Cuarón a tomar apuntes, así como a hacerle miles de preguntas a Liboria Rodríguez (la nana de éste) sobre sus experiencias, de las cuales trataría la narrativa de la cinta, principalmente rascando en su memoria poética y tomando apuntes sobre los eventos de su vida y sus pequeños detalles (Nuncio y Clariond, 2020).

Por ello, la imagen de la cinefotografía iba a ser en blanco y negro, digital 4K, sin grano a 65 milímetros, para evocar el pasado desde la sensibilidad actual, en analogía con la memoria que sólo se puede construir desde el presente, y así producir un sentimiento de melancolía sobre una época que es reconstruida, a partir de los recuerdos sensibles interrelacionados con su imaginario estético.

Para Cuarón, aunque la película recreaba los años 1970, este tipo de fotografía era imposible obtenerla en esa época no sólo por el formato, sino por la prístina, otro lenguaje, porque no quería una fotografía nostálgica en blanco y negro, que pareciera de una película de los años 1950 y 1960, sino que fuera del 2018 en estos colores (Nuncio y Clariond, 2020).

En este sentido, la cinefotografía se planeó pensando en el estilo de Emanuel *el Chivo* Luzbezki, aunque al final Cuarón fue el encargado, por eso, en preproducción, éste y Lusbezki determinaron que las fotos de Anse Adams serían referentes por su interés en lo transitorio y efímero, capturado en la iluminación y la atmósfera cambiantes del paisaje, sintonizando con precisión su constante redefinición, para comprender visualmente la cualidad concreta de la luz que caía sobre un lugar y el momento específico para crear imágenes grandiosas y altamente detalladas en blanco y negro.

Así, las imágenes filmicas de *Roma* mantenían elementos de la obra de Cuarón como: la hora mágica, el uso de grandes angulares y la profundidad de campo, para darle la misma importancia al personaje que a su contexto, pero con movimientos de cámara más estáticos y una iluminación más contrastante que la de Luzbeski, y una composición plana donde los actores se movían en paralelo a la cámara y el bloqueo a las escenas era perpendicular a la lente (Zoom f7, 2019), para asemejar las imágenes captadas por la mirada reposada del espectador que mirara los paisajes exteriores y las escenas interiores para retenerlos en su memoria poética dentro de su imaginario estético.

En este sentido es importante resaltar, como dice Guillermo del Toro (2017), que cuando se habla de una excelente imagen filmica, en realidad se habla también de una excelente puesta en escena, compuesta por el diseño global de los aspectos de una producción cinematográfica en lo cual se conjugan la actuación, el sonido y el diseño de producción, un campo creativo encargado de crear el paisaje visual de una película, que se encuentra a cargo del maquillaje, peluquería, el vestuario, los efectos especiales, la decoración, la dirección escénica o de arte, la utilería, la carpintería, la construcción, y todos los demás departamentos encargados de lo material propio de ese universo cinematográfico que es captado por una puesta en cámara.

El diseño de producción maneja elementos artificiales o naturales que tienen un papel principal en la construcción de la narrativa audiovisual cinematográfica, porque, como lo dice Eugenio Caballero, éste no es un oficio estético en su sentido coloquial (usado para que los sets

y locaciones se vean bien en la cinta), sino que es una disciplina narrativa que cuenta historias (Canal 22, 2018a), por lo que no se trata de cómo se ve, sino de qué cuenta con lo que se ve, a partir de un paisaje visual transmisor y provocador de emociones y sentimientos significativos como fin último del cine³ (IFF Panamá - Festival Internacional de Cine de Panamá, 2017), más allá de provocar reflexiones.

Para Eugenio Caballero, el diseño de producción junto con la cinefotografía son responsables del concepto visual de la película, que parte del director, quién aporta una visión, y se apoya en distintos creadores y técnicos en imagen, sonido, puesta en escena, montaje y narrativa, que trabajan sistemáticamente en pro de este enfoque que sirve de guía para tener una gran potencia y contundencia comunicativa del mundo visual de una cinta, que se compone de lo tangible y lo intangible. Del primero se encarga el diseño de producción, de una locación, una pared y su color, un mueble, un objeto. Lo intangible es la luz, el movimiento de cámara, los encuadres y de esto se encarga la cinefotografía (Canal 22, 2018b).

El diseño de producción maneja desde los *story boards* hasta los objetos, locaciones, sets, muebles, formas, colores y texturas de éstos, que tienen cierta capacidad narrativa, y definen a los personajes, porque si se da un contexto total del personaje con acciones o con diálogo esto no funciona, pero con un vistazo a su alrededor se entiende dónde vive, cuál es su contexto social o geográfico, si está deprimido o no, si es ordenado o desordenado, si vive solo y varias cosas más (Canal 22, 2018a).

Para Eugenio Caballero, los elementos fundamentales que usa un diseñador de producción para expresarse en una película son: la forma, el color y la textura, porque todo, desde la arquitectura hasta el mobiliario en sets y locaciones, tienen esos tres elementos (*En nuestros tiempos*, 2018a) con los que se construye todo un concepto visual de un paisaje cinematográfico con base en una interpretación emocional significativa de esta narrativa audiovisual (*Cinema 20.1*, 2017) escenificada, por

³ Para Eugenio Caballero, el diseño de producción no sólo consiste en crear un entorno, sino sentimientos por medio de metáforas visuales (Lonsania Productions, 2015).

ejemplo, en un territorio histórico-cultural percibido como un paisaje patrimonial.

Por eso, en una película como *Roma*, Eugenio Caballero delineó los personajes con el director, y después incorpora al actor con la presentación de utilería y al cinematógrafo o cinefotógrafo. Con el diseño de producción le da una coherencia al personaje dentro del imaginario cinematográfico de la cinta, siguiendo el precepto de Vicente Huidobro, que dice: “en poesía el adjetivo que no da vida mata”. Por eso, todas las cosas que están en escena y no aportan a la historia que se narra audiovisualmente sobre un paisaje patrimonial, aniquilan la fuerza, el poder y la contundencia para sublimar de ésta al ser captada por la puesta en cuadro y conformar el paisaje visual de la cinta. Así, se queda con un extracto de esto que apunte al lado correcto donde quiere llevar al espectador y al personaje (*En nuestros tiempos*, 2018a), que es creado por el actor con las herramientas que el diseñador de producción le proporciona (*Cinema 20.1*, 2017).

Además, según André Gaudreault y François Jost (1995: 87), “la imagen es un significante eminentemente espacial y, al contrario de tantos otros vehículos narrativos, el cine presenta siempre, a la vez, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren”, por eso, cualquier objeto por más insignificante que sea comunica no sólo la historia narrada, sino las circunstancias ambientales que las condicionan, transmitiendo mensajes connotativos más allá de los denotativos, que nos profundizan sobre las características de los personajes y sus motivaciones.

Con estos criterios, el diseño de producción contribuyó a la creación de los personajes de Cleo (Yalitza Aparicio) y Adela (Nancy García García), empleadas domésticas del hogar de la familia de Cuarón, integrada por Sofía (Mariana de Tavira), la madre; Antonio (Fernando Grediaga), el padre; Paco (Carlos Peralta), Toñito (Diego Cortina Autrey), Sofi (Daniela Demesa) y Pepe (Marco Graf), los hijos; Teresa (Verónica García), la abuela madre de Sofía; además de Fermín (Jorge Antonio Guerrero) y Ramón (José Manuel Guerrero Mendoza), parejas de Cleo y Adela, respectivamente.

Es de señalar que Cuarón eligió a estos actores con base en su memoria poética y en fotografías del pasado, en función de su parecido con las personas reales que vivieron los hechos narrados en la cinta y que pudieran interpretarlos, sin importar su experiencia o no en el campo de la actuación, la mayoría de las veces, a excepción de algunos como Mariana de Tavira y Jorge Antonio Guerrero.

Esto también se debió a que este director quería que los personajes puestos en cámara fueran captados sin mayores matices interpretativos en la mayor parte de los casos, teniendo conductas naturales al interrelacionarse con la puesta en escena, sin muchos ensayos captados por la cámara y con ello lograr pautas de comportamiento que asemejaran las que recordaba, captando la esencia del actor, el misterio de su individualidad como ser humano según Cuarón (Nuncio y Clariond, 2020).

Para Isaac León Frías (2021), en esta cinta se generó una sensación de verosimilitud, a la que contribuyó que los personajes fueran concebidos por Alfonso Cuarón a través de su memoria poética plasmada en el argumento y que el guion se ajustase hasta donde fuera posible con los personajes dramatizados por los actores, reduciendo sus cuotas personales en sus caracterizaciones. A esta verosimilitud, también contribuyó el que se grabara lo más posible en locaciones configuradas en los lugares reales donde ocurrieron los hechos narrados y que los sets fueran creados con mucha precisión con respecto a las características de la ciudad y sus arquitecturas interiores de los años 1970.

Para Isaac León Frías (2021), la cinta *Roma* expresa una ficción realista sustentada en la verosimilitud, al hacer creíble lo proyectado en la pantalla de acuerdo no a las convenciones y reglas del género dramático en el que se inscribe, sino al orden “verosímil realista”; basado en que los acontecimientos hayan sucedido, y en su atributo de ser factibles en términos de congruencia con un marco referencial de pautas de comportamiento, acciones y situaciones propias de la “vida real”.

Así, en *Roma*, siguiendo a Vanoye (1996: 29), lo verosímil no es ni la historia verdadera ni los sucesos reales, ni la representación completa formada sobre lo que sucede en las experiencias comunes, sino un conjunto de encadenamientos lógicos dispuestos por Alfonso Cuarón

y el resto de su equipo creativo, aceptados por los espectadores como suficientes con respecto al despliegue de las preparaciones, motivaciones y justificaciones del universo cinematográfico construido.

Para Eugenio Caballero, cada una de las pequeñas elecciones que toma el diseñador de producción de acuerdo a sus decisiones estéticas, van a ser primordiales en la construcción de un universo que solamente funciona para la película, es decir, aunque sea un filme totalmente realista sobre un territorio histórico-cultural, al editar y sacar extractos de ese mundo y ponerlos juntos se genera una coherencia individual y exclusiva dentro de este imaginario cinematográfico, que se transforma bajo las reglas de esa creación, incorporando las herramientas expresivas que le ayuden a hacer sentir distintas emociones significativas al espectador, que es lo más importante en toda cinta (sin menospreciar el hecho de hacerlo pensar), porque es en esa dimensión estética donde conecta con su público (Canal 22, 2018a), al evocar una imagen sobre un lugar inscrito en su memoria poética. Así nada de lo que queda al final está ahí por azar (IFF Panamá - Festival Internacional de Cine de Panamá, 2017) al momento de recrear un paisaje patrimonial.

Lo relevante para Eugenio Caballero es honrar las historias que componen la narrativa de las cintas, pero también transmitir parte de la emoción significativa que le produce el proceso creativo del diseño de producción de éstas a los espectadores. Por ello, es importante aclarar el concepto de lo que se quiere comunicar en la película, sin dejar de lado el azar, porque hay tantas decisiones que se pueden tomar en un proceso de producción y diseño, que es importante construir un marco de referencia, para saber si la decisión que se está tomando está aportando o no (*En nuestros tiempos*, 2018b) a la creación de su paisaje visual y si hace sinergia con su imaginario cinematográfico.

Para Eugenio Caballero, la investigación para hacer el diseño de producción de *Roma*, implicó hurgar en la historia familiar de Cuarón, al ser un relato muy personal de éste basado en su memoria poética, en entrevistas a sus familiares y empleados de su familia de aquella época para adentrarse en sus recuerdos no sólo de los eventos sino de los pequeños detalles, pero también determinó recorrer la colonia Roma y percibir sus paisajes patrimoniales, para reconstruir el mundo donde

se iba a desarrollar la trama de la película y hacer una recreación de época muy sofisticada en cada paisaje visual presentado, donde todo el contexto servía a la narración audiovisual (*En nuestros tiempos*, 2018b) inscrita en el imaginario cinematográfico de la cinta.

Así, el diseño de producción se basó en esta investigación histórica iniciada por Bárbara Enríquez y completada por los integrantes de este departamento, así como por la memoria poética de Cuarón, porque primero se tuvieron largas conversaciones con él, en las que recordaba los aromas, la dinámica cuando su familia cenaba o su juguete preferido, lo que fue construyendo un paisaje cinematográfico de carácter visual complejo para representar los paisajes patrimoniales retratados en la cinta *Roma*. Se partió de los detalles específicos, para crear los grandes territorios, que eran una suma de los primeros desde su dimensión simbólica (*Noticias 22*, 2019).

Esta memoria poética de Cuarón era complementada con una serie de abstracciones de Eugenio Caballero y Bárbara Enríquez (responsables del departamento de arte), quienes usaban sus herramientas de memoria para interpretar las descripciones verbales que este director hacía, ampliando el diálogo que ya no se reducía a listados, sino incluso a encontrar los elementos que pedía hasta en locaciones que no servían, habiendo miles de puertas en la memoria a través de la recuperación de detalles precisos que serían plasmados en la película, como entre el 70 % y el 80 % de muebles originales de la casa que se trajeron desde Colima, Tijuana y Veracruz, y haciendo reproducciones idénticas de los restantes o el vestuario, que se hizo basado en fotografías de época de las calles de la ciudad, que evocan la memoria poética de Cuarón (Nuncio y Clariond, 2020).

Paralelamente, se dio la búsqueda de locaciones para grabar en los lugares donde habían ocurrido las acciones narradas, pero en muchos de éstos era imposible, al ser algunos radicalmente distintos, como Nezahualcóyotl, así como las avenidas Insurgentes y Baja California. Aunque había otros, como la calle Tepeji en la colonia Roma, donde sí era factible, ya que conserva su paisaje patrimonial sin grandes cambios, y había escenas difíciles de grabar en el Centro Médico Siglo XXI,

que se hicieron en un edificio abandonado donde se reprodujo parte de este inmueble (*Noticias* 22, 2019).

La narrativa de la película *Roma* tiene lugar principalmente en la casa familiar ubicada en el número 22 de la calle Tepeji, aunque la acción se desplaza desde ésta hacia las vialidades del entorno, en ambos impera un tipo de relato sobre la cotidianidad local, pero también se recrean distintos traslados fuera de ésta, a otras zonas de la Ciudad de México como aquéllas donde Cleo va a una mueblería o al hospital, o del Estado de México donde está el campo de entrenamiento de Fermín, todos éstos concebidos como ambientes con condiciones de normalidad.

A éstos se suman dos salidas fuera de esta urbe y su zona metropolitana, la primera hacia la casa de campo, donde Sofía, sus hijos y Cleo festejan el año nuevo en compañía de amigos y familiares, y la segunda cuando la familia va de vacaciones a la playa, que en conjunto dan cuenta de eventos que van más allá de la vida diaria de sus personajes y los alejan de los ambientes con condiciones de normalidad y los vinculan incluso con un contexto metropolitano, regional o nacional, de forma multiescalar y con características en algunos casos radicalmente distintas.

De forma que al final se tuvieron que identificar una serie de locaciones como la de la calzada México Tacuba (figura 1), la tortería La Casa del Pavo (figura 2 y 3) y el Teatro Mepropolitan (figura 4), por mencionar algunos; y construir otros tantos sets, para conjuntar el imaginario cinematográfico de la película *Roma*, donde se integraban diversos paisajes visuales que recreaban una gran diversidad de paisajes de la Ciudad de México de aquella época como se muestra en el cuadro 1, y que han quedado inscritos en la memoria histórica de esta urbe al quedar grabados para la posteridad en esta cinta, y que ahora motivan diferentes itinerarios de paseantes amantes de esta cinta.

Figura 1. Calzada México Tacuba



Figura 2. Casa del Pavo



Figura 3. Interiores de la Casa del Pavo



Figura 4. Teatro Metropolitán



Cuadro 1. Locaciones y sets de la película *Roma*

Descripción del sitio de filmación	Locación o set	Ubicación	Escena en la película	Comentarios
Casa familiar de los Cuarón	Locación	Tepeji 22, colonia Roma	Distintas escenas	Ésta no era la casa original de la familia Cuarón, que estaba en Tepeji 21, se cambió para tener mejores condiciones de iluminación y logística, usándola sólo para tomas de su fachada. Para las tomas de la azotea se usó otra casa y para las escenas interiores se usó otra a punto de demoler en la colonia Narvarte
Kinder Condesa	Locación	Tlaxcala 105, colonia Roma	Cleo recoge a Pepe	El Kinder Condesa fue ambientado conforme a los años 70
Calle de la Ciudad de México	Locación	Calles José María Iglesias e Ignacio Mariscal, colonia Tabacalera	Cleo y Adela corren hacia la tortería La casa del pavo	Si bien representa al centro de la capital mexicana, fue usado un segmento de la colonia Tabacalera frente a la tlalería Jos Jor
Tortería La casa del pavo	Locación	Motolinía 90, Centro Histórico de la Ciudad de México	Cleo y Adela van a comer	Las escenas del interior de la tortería fueron filmadas tal cual se encuentra
Calle de la colonia Roma	Locación	Avenida México, así como las calles Laredo y Michoacán, colonia Hipódromo Condesa	Teresa, Cleo y los hijos de la familia van al cine	Cerca del Parque México
Insurgentes y Baja California, Cine Las Américas	Set	Set en la colonia Industrial Vallejo, Ciudad de México	Teresa, Cleo y los hijos de la familia van al cine	Parte del complejo del Cine Las Américas hoy es una plaza comercial y el Auditorio Blackberry

(continuación)

Descripción del sitio de filmación	Locación o set	Ubicación	Escena en la película	Comentarios
Calle de la colonia Roma	Set	Set en Vallejo, Ciudad de México	Sofía choca el auto en donde lleva a Cleo al hospital	La avenida Baja California de la colonia Roma de día fue recreada en un set. ³⁶
Centro Médico del IMSS	Locación	IMSS Av. Cuauhtémoc 330, Doctores, Cuauhtémoc	Sofía lleva a Cleo a consulta por el embarazo	Hospital de Especialidades Dr. Bernardo Sepúlveda del Centro Médico Nacional Siglo XXI, el cual sufrió la pérdida de muchos de sus edificios en el terremoto del 19 de septiembre de 1985. Para los exteriores se usó el único edificio que quedaba de los originales, adecuado con pantallas azules y efectos visuales. Para los interiores se usó un inmueble abandonado y mobiliario e instrumental del propio Centro Médico que estaba en bodegas
Ciudad Nezahualcóyotl en los años 1970	Set	Avenida Carmelo Pérez	Cleo llega a Ciudad Nezahualcóyotl y desciende del Chimeco	Para la recreación se buscó construir las condiciones precarias de Nezahualcóyotl con casas y materiales con los que se construía en la época basándose en fotografías y referencias actuales como una casa de materiales de Cemento Cruz Azul
Sitio de entrenamiento de Fermín con Los Halcones	Locación	Cancha de fútbol en el Cerro del Chimalhuache en Chimalhuacán	Cleo busca a Fermín y éste la rechaza y amenaza	El sitio de entrenamiento real de Los Halcones fue en la zona de Cuchilla del Tesoro, alcaldía Gustavo A. Madero
Cine Metropolitan	Locación	Teatro Metropolitan, Independencia 90, Centro Histórico de la Ciudad de México	Cleo y Fermín acuden al cine	En la época de la película el teatro entonces funcionaba como cine

(continuación)

Descripción del sitio de filmación	Locación o set	Ubicación	Escena en la película	Comentarios
Sitio de represión y asesinato en la Matanza del Jueves de Corpus	Locación	Calzada México-Tacuba, en su cruce con las calles Quetzalcóatl y Tláloc, Colonia Anáhuac I Sección	Cleo y Teresa acuden a una mueblería a comprar una cuna para Cleo	La mueblería desde donde Cleo y Teresa observan la matanza se encontraba originalmente en el segundo piso del edificio entre Tláloc y Quetzalcóatl, hoy un gimnasio, pero se eligió el tercero para dar mayor dramatismo.
Playa de Tuxpan	Locación	Playa Arroyo Verde, Barra de Tupilco, Tabasco	Escena en el mar donde Cleo rescata a los niños	
Crustáceo Azul de Enrique Oyosa	Locación	Puerto Ceiba, Tabasco	La familia y Cleo comen helado	
Clinica 20 del IMSS	Locación	Calzada Vallejo 67 S, Magdalena de las Salinas, Gustavo A. Madero	Escena cuando Cleo va a dar a luz	Se utilizó la fachada sólo para ubicar al espectador en dónde se encontraban los protagonistas. Los interiores no corresponden a la clínica y fueron filmadas en set
La Hacienda	Locación	Ex Hacienda de Enmedio en Tlalnepantla de Baz, Estado de México	Escenas del viaje de fin de semana por la celebración del Año Nuevo	Interiores de la hacienda y su entorno

Fuente: elaboración propia con la colaboración de Aldo Miguel Carrizosa Becerra, Angélica Osnaya y Leonardo Calzada Andrade, con base en: Wikipedia. La enciclopedia libre (2022) y La Hemeroteca (2019).

Como se observa, la mayor parte de los escenarios de la película *Roma* fueron locaciones acordes con el propósito de filmar en los lugares donde ocurrieron los hechos narrados audiovisualmente como parte del resultado de un ejercicio de memoria poética, que no está sustentado en la nostalgia histórica por vivir en el pasado ante una actualidad insatisfactoria, sino en los recuerdos del presente, que son heridas abiertas que ayudan a mantener un sentido de identidad a través de los cambios y experiencias traumáticas y emocionantes evocados por estos sitios testimoniales que dan cuenta de que alguna vez existieron y de las llagas de la sociedad que sigue haciendo historia.

Cabe aclarar que así como las fotos de época fueron las principales fuentes de consulta para reconstruir los paisajes exteriores, los recuerdos de Alfonso Cuarón lo fueron para reconstruir la casa, porque se tenían que tener los objetos que él recordaba de ésta, algo difícil porque eran cosas específicas, que daban veracidad a esta recreación, en analogía con la premisa de filmar en los lugares reales lo más que se pudiera (*Noticias 22*, 2019) para captar su esencia y la del paisaje patrimonial al que estaban integrados, y así materializar la memoria poética de Cuarón y el imaginario urbano que se comparte sobre la Ciudad de México de aquella época.

Tres formas de recrear los paisajes patrimoniales en *Roma*

Para Eugenio Caballero, era muy importante rodar en la calzada México-Tacuba, el sitio donde ocurrieron los hechos de la Matanza del Jueves de Corpus Cristi, una de las llagas emocionales internas de los habitantes de la Ciudad de México y una de las cicatrices sociales de la sociedad.

Así, vieron diversas fotos, como una donde se muestra al fondo de este paisaje visual el edificio donde estaba la mueblería donde se encontrarían por última vez Cleo y Fermín (empleada de servicio de la familia Cuarón y su novio, respectivamente). Era un inmueble que fue modificado con una estructura de letrero espectacular, que tuvieron que quitar, así como cambiaron todas las franjas de la fachada para

ponerlas escenográficamente (*Cine Premiere*, 2019) y así, en aquel momento, recrear desde dentro de este imaginario cinematográfico este paisaje patrimonial de alto valor histórico, inscrito en la memoria urbana de carácter poético de la ciudadanía que habita la Ciudad de México, sin que pierda verosimilitud y otorgándole un gran valor iconográfico a esta locación.

En este caso específico, la recreación del paisaje patrimonial de la calzada México-Tacuba, aunque es minuciosa al extremo como da cuenta vestir a los extras y dobles de riesgo con reproducciones de la ropa que se vieron en fotografías de ese momento, y hacer duplicados exactos de los escudos de los granaderos (muy diferentes a los actuales) al igual que de la propaganda del Partido Revolucionario Institucional (símbolo de la omnipresencia del régimen priista en todos los aspectos de la vida pública), así como conseguir carros de época, se tomaron ciertas libertades creativas como el hecho de adecuar la mueblería un piso más arriba de donde en verdad estaba dentro del mismo inmueble, donde ocurrieron los hechos que antes eran parte de la memoria de Liboria Rodríguez y de la familia de Cuarón, y que ahora forman parte de la memoria fílmica universal.

Un cambio optado para que con un montaje interno la toma de paneo de la Matanza del Jueves de Corpus Cristi fuera la mejor y tuviera mayor impacto emocional en los espectadores, despertando sentimientos de tristeza, desesperación, miedo e impotencia, al observar a la distancia los acontecimientos escenificados dentro de esta puesta en escena, con objetividad, a la distancia y sin interferir en ellos, pero que al estar basados en hechos históricos reales, llegan a tocar las fibras más sensibles de éstos, al conectar con la memoria poética sobre lo que se sabe de estos sucesos o incluso lo que se experimentó directamente en ellos.

Una recreación de esta matanza estudiantil en una secuencia de la cinta *Roma*, que enriquece el imaginario estético que hoy se conforma sobre ésta, con escenas montadas con un ritmo suave como aquélla donde en segundo plano se ve a Cleo y sus acompañantes conducirse al auto que la llevará al hospital a dar a luz, en tanto aparece en primer plano una joven llorando desgarradoramente mientras pide ayuda, y tiene entre sus brazos a un compañero estudiante muerto después de

haber sido asesinado por el grupo de paramilitares los Halcones provenientes del departamento de limpia, utilizados por el gobierno del presidente de la República Mexicana, Luis Echeverría Álvarez, para reprimir a la sociedad, un hipertexto cinemático, que se interrelaciona intertextualmente con *La Piedad* esculpida por Miguel Ángel entre 1498 y 1499, para representar el dolor de la Virgen María al sostener en brazos el cadáver de su hijo Jesús cuando descende de la cruz.

Aquí, el paisaje patrimonial es recreado para este imaginario cinematográfico con base en un paisaje visual, donde las calles, y en específico la calzada México-Tacuba, se convierten en escenarios trágicos, donde los elementos urbanos y naturales, así como las edificaciones que sirven de fondo son valorados como parte de una materialidad que evoca consecuencias irremediables, funestas y desgraciadas, que producen gran dolor o sufrimiento al recordarlas en la memoria poética inscrita en el imaginario de la Ciudad de México, donde las formas más dignas de existencia son vulnerables al estar en riesgo latente de ser perturbadas por un desorden social siempre amenazante.

Cuando se resolvió el rompecabezas de la película fue al decidir cómo hacer realidad lo que se había encontrado en imágenes fotográficas o audiovisuales, como cuando se encontró una casa en la colonia Narvarte, que se iba a demoler, pero que tenía una estructura que permitía rehacer la casa de Alfonso Cuarón con un poco más de espacio (*Noticias 22*, 2019), toda vez que el inmueble original estaba tan modificado que era imposible recrear la memoria poética de Cuarón en éste, siendo la fachada de esta parte esencial de la narrativa audiovisual del imaginario cinematográfico de la cinta, y ahora del paisaje patrimonial percibido en esta parte de la colonia Roma desde su exhibición pública, es de resaltar que ésta fue tomada de una casa ubicada en la acera de enfrente, no por estas transformaciones, sino por así convenir a la forma en la cual se iban a contar los sucesos ocurridos al frente de este inmueble. Decisiones como las anteriores dan cuenta del gran valor iconográfico de estos elementos físico-espaciales distantes entre sí, en la construcción de este universo cinematográfico.

Es de resaltar cómo a través de un montaje suave y sin perder verosimilitud, se conforma la ilusión de que la fachada usada para representar

la original de la casa de la familia Cuarón, tomada para las escenas que recrean el paisaje patrimonial de la calle de Tepeji en la colonia Roma, y este set de la Narvarte, son un solo inmueble, dándole continuidad al ambiente, al profundizar en las capas más profundas de este paisaje visual al interior de las recámaras, comedor, sala, cocina y demás lugares del mismo, donde todo era impecable hasta el más mínimo detalle, incluso en las partes que no iban a estar en la puesta en cuadro, como el cajón del escritorio de la habitación de Sofí, donde se podrían encontrar los lápices de colores que la niña usa al dibujar, de haberse decidido poner en cuadro.

Lo anterior quedará a la imaginación al optar por hacer un movimiento panorámico mientras sigue a la distancia, sin interferir y con la mayor objetividad, a Cleo, quien sale de esta habitación, pasa frente a la de Toño (el hijo mayor de la familia) mientras brinca en su cama repetidas veces con su balón de fútbol americano en brazo, va al cuarto de televisión para apagar las luces, cruza frente a la recámara de los padres de Cuarón, quienes están discutiendo (preludio del rompimiento de su relación de pareja), así como del baño, para descender por la escalera con una charola en mano que sostiene una taza de café. La secuencia continúa con otra toma de paneo de seguimiento en la que esta trabajadora doméstica termina de bajar a la planta baja, se dirige al desayunoador a dejar la bandeja y a apagar la luz, después va a hacer esto último al comedor y en la sala que está al otro costado de la puerta de entrada a la casa, para continuar encendiendo una lámpara de mesa y después apagar la iluminación del cuarto de estudio, del vestíbulo central, y del desayunoador al cual regresa para recoger la charola y dirigirse a la cocina a lavar los trastes que lleva sobre ésta.

En esta secuencia, como lo plantea Isaac León Frías (2021) para la cinta, se percibe una impresión de familiaridad entre Cleo y el núcleo familiar, pero también la diferencia de su estatus como empleada, algo que no cambia al final, no así el aprecio de los integrantes de la familia al rescatar ella a dos de los niños de ahogarse en la playa, miembros que quedan desamparados después del abandono del padre, al igual que lo hace Fermín con Cleo, para no responsabilizarse del hijo que concibieron ambos. Estos dos hechos que la desvalorizan a ella y a Sofía, los

superarán, al afirmar sus condiciones de mujer, una después del cariño tras la salvación del mar, que la cura del dolor de la pérdida en el hospital del hijo no deseado, y la otra al encargarse de su hogar, y ambas al dejar sus pasados atrás, en una dialógica entre la vida y la muerte, presente en varias escenas.

Este paisaje visual al interior de este hogar vive una aparente paz, que después será perturbada por la separación de los padres de la familia, pero que en estos momentos se puede respirar en muchos rincones de estas habitaciones la tranquilidad y calma de la noche, viendo cómo la penumbra se apodera de la planta baja de esta casa, que es retratada a la distancia sin interferir en dos escenas como si fuera un mural al fresco sobre este refugio que no está libre de conflicto, en ese momento impactando emocionalmente en sus espectadores con sentimientos muy profundos de seguridad e intimidad, que dan cuenta de una serenidad asociada al imaginario cinematográfico de esta cinta.

Esto contrasta con las emociones significativas que se experimentan en otras partes de la casa, como el patio, que es un escenario más beligerante, como lo muestran los juegos de los niños. En éste, donde se ve brincar al perro que ahí hace sus necesidades, que son limpiadas por Cleo, así como por la entrada en coche de los padres de la familia, aspectos que enriquecen en conjunto con los anteriores, la memoria poética sobre los paisajes patrimoniales de la colonia Roma.

Por otra parte, se construyó desde cero en un set la esquina de las avenidas Insurgentes y Baja California, porque se dieron cuenta de que lugares como las afueras del cine Las Américas, con su fachada icónica, evidentemente ya no eran ni medianamente similares a lo que fueron en los años 1970, y era imposible rodar ahí, al quererse tal nivel de precisión histórica y espacial sobre este paisaje patrimonial (*Noticias* 22, 2019) inscrito en la memoria poética de la sociedad capitalina y su imaginario cinematográfico, por su gran valor iconográfico, magnificado en esta escena del filme.

Aunque como ya se mencionó este alto nivel de precisión histórica, no eximió al diseño de producción de cometer errores, tal vez menores en el sentido narrativo, y que afectan poco a su verosimilitud, pero que los estudiosos de esta época, como Juan Carlos Briones, pueden

detectar, como el hecho de poner una cabina telefónica con una forma distinta a la que existía en aquel momento, lo cual es insignificante con relación a la decisión épica de construir un set donde se recreó el paisaje patrimonial limítrofe entre las colonias Roma e Hipódromo Condesa, que abarcaba dos calles completas con sus intersecciones de 250 metros de largo y seis metros de altura.

Un set construido en un terreno de la colonia Industrial Vallejo con un nivel de precisión histórica muy alto, donde Cuarón se forzaba a estar sentado junto a la cámara viendo planos y con ello detonando recuerdos y creando nuevos detalles sobre lo que iban a hacer, sabiendo dónde iba la cámara y qué tipo de luz y ambiente iba a tener la puesta en escena, que forma parte de un plano secuencia abierto donde se le da más peso al contexto que al personaje que fluye en éste, pero teniendo al equilibrio entre estos dos (Nuncio y Clariond, 2020).

Este set formó parte de un plano secuencia donde se observa a la distancia y sin interferir con la mayor objetividad a los hijos de la familia Cuarón, a su abuela, a un amigo de uno de ellos y a Cleo salir de su hogar con rumbo al Cine Las Américas, donde se conjuga una escena que inicia con un plano general paralelo tomado en la puesta en escena de la calle de Tepeji, donde se emprende esta travesía a pie, mientras pasa un carrito de camotes, y se les deja ver a los espectadores los paisajes patrimoniales de la colonia Roma a través de la educación de las fachadas de las casas actuales para que se vieran como estaban a principios de los 1970, complementadas con autos de esa época.

Después, con el montaje invisible se pasa a otra locación ubicada en la avenida México, así como las calles Laredo y Michoacán en la colonia Hipódromo Condesa, donde se recrea la supuesta travesía que hacen estos personajes por la vialidad de Tepic, una escena por estas vialidades que inicia con un largo travelín en plano general, donde se puede observar a la distancia y sin interferir, cómo en un instante Toño y su amigo tocan los timbres de dos casas y se echan a correr, mientras los persigue Cleo para evitar que lo sigan haciendo a petición de la abuela, lo que hace sentir viva a esta espacialidad, y evoca la memoria poética sobre las travesuras de este tipo que estilaban los infantes en el pasado, despertando una emotividad llena de adrenalina y alegría.

Esta secuencia continúa a través del montaje hecho con lo filmado en la puesta en escena del set de la colonia Industrial Vallejo, donde no se nota un cambio abrupto en el concepto visual usado para recrear el paisaje patrimonial de la colonia Roma, al pasar de las locaciones a éste, integrado por distintas muestras de arquitectura efímera, dando la impresión de continuidad con verosimilitud de que se está en el mismo territorio de la Ciudad de México, siguiendo a la distancia y sin interferir con un travelín la travesía de Cleo que va a alcanzar a Toño y a su amigo que se han adelantado.

Después, ella es tomada a la distancia y sin interferir en un plano americano mientras camina deprisa entre la gente, por la calle de Baja California, en tanto que al fondo se observan más fachadas de casas, que dan paso al Edificio Galeano que contienen la veterinaria del Dr. Malvido, como se lee en su anuncio de neón, con sus casitas para perros al interior y una empleada quitando el agua del toldo con una escoba ante la mirada del veterinario. Y la tienda de vestidos de novia Isabelli, en cuyo interior se ven dos maniquies con estas hermosas vestimentas, a una clienta mirando una vitrina y a otra un catálogo, en tanto la dueña contesta un teléfono auricular, aparte se ve en la esquina con Insurgentes un puesto de periódicos, la entrada principal al inmueble con un vecino y su hijo al fondo subiendo las escaleras, además de otras tiendas de ropa con los anuncios: Mariscal y trajes.

Luego, se ve a Cleo cruzar la avenida Insurgentes, después de haber pasado por las vías recreadas digitalmente del tranvía, y en el horizonte se alcanzan a percibir otros negocios como uno que dice Philips (marca de aparatos electrónicos), que estaba encima de la Distribuidora Médica Mendoza (especializada en equipo y material para hospitales), y delante de un comercio de marcos y cuadros y de un anuncio espectacular de la Cerveza Corona, a un costado del inmueble de la Canadá, con su neón histórico de esta empresa de calzado que ahí había abierto su primera tienda.

Del lado de la colonia Hipódromo Condesa, se ve al fondo el edificio Aristos, un anuncio espectacular de Aeronaves de México, con un avión a escala encima y otro de bandera que dice Larios, cerca de otro similar del Cine Las Américas, que en la fachada principal tiene una

marquesina que ilumina el nombre de la película exhibida: *Atrapados en el Espacio*, a un lado de la sucursal de Banca Serfin, con su distintivo anuncio, en la esquina de Baja California con Insurgentes, donde está otro puesto de periódicos y un vendedor de boletos de lotería.

En la siguiente escena se ve a la distancia y sin interferir un plano americano de Cleo que pasa frente a la sucursal de Banca Serfin, una agencia de viajes, un foto estudio Kodak, una cafetería y una sastrería, todos éstos, negocios en funciones ocupados por sus clientes, que sirven de fondo para la travesía de ella buscando a los niños, que termina cuando se detiene a un lado de una cabina telefónica al observarlos leyendo revistas en un puesto de periódicos mediante un paneo, cerca de otra vendedora de boletos de lotería, instalada a un costado de la entrada del cine Las Américas con su tradicional dulcería, de donde sale el papa de Toño, despreocupado y jugando con su nueva pareja, mientras la persigue, ante la mirada desconcertada de su antigua empleada doméstica, que se aproxima al niño para indicarle que fueran a la taquilla.

Así, se creó un ambiente donde se interrelacionaban cafeterías y tiendas de ropa y calzado como Creaciones Sofía y Monte Carlo, con negocios como la joyería La Perla, el consultorio del pedicurista, que daban cuenta de la modernidad al final de su recorrido y contrastaba con el paisaje patrimonial estilo art decó de la Roma, lo que se conjugaba con la sinergia de los distintos mundos que convivían en esta parte de la Ciudad de México, dando la impresión de una mayor complejidad y vitalidad, puesta en cámara hasta el más mínimo detalle, con la ayuda de la computadora por medio de la cual se reprodujo el *set station* con las formas de las fachadas de las edificaciones y sus texturas, basados en fotos de los inmuebles reales.

Con ello se conformó un universo que sólo puede existir en este imaginario cinematográfico materializado en paneos y tomas abiertas en plano secuencias en su mayoría paralelas y distantes, más objetivas que subjetivas, donde impera el punto de vista del contexto que pesa más que el personaje, que fluye en éste, en el que la acumulación de momentos de la película conllevan a la emoción y el reconocimiento de la identidad urbana (Nuncio y Clariond, 2020), que da cuenta de una memoria

poética heterogénea que provoca sentimientos y emociones de fascinación y asombro, sobre todo al culminar la secuencia, cuando los espectadores perciben en toda su magnitud el final de este paisaje visual con su deslumbrante iluminación, después de haberlos conducido por un viaje intertextual al pasado de esta urbe, donde se conjugaban distintas épocas a través de su arquitectura.

Conclusiones. Los paisajes patrimoniales y la memoria poética en *Roma*

Parte de la premisa original de la cinta *Roma* era mostrar la complejidad de la Ciudad de México y sus paisajes, algunos de ellos patrimoniales, a través de todos estos ambientes casi opuestos, recreados en distintos paisajes visuales, cinematográficos, que convergen e interactúan en esta cinta, similar a como pasa ahora, como se demostró en la investigación histórica (*Noticias 22*, 2019).

Por el peso iconográfico de los elementos físico espaciales filmados en esta cinta, todos estos aspectos se tenían que retratar, no sólo dar una estampa estética de éstos, sino dentro del ADN del filme *Roma* se tenía que conformar una segunda o tercera capa de comentario sociopolítico y significado emocional. Por eso fue importante recrear los lugares, sus territorios y sus paisajes en la escala y con la precisión lograda (*Noticias 22*, 2019), para poder materializar ese imaginario estético, basado en las imágenes sobre esa espacialidad, inscritas en su memoria poética, donde lo patrimonial con gran valor histórico-cultural para la sociedad capitalina guarda un lugar especial.

Por lo anterior, el carácter íntimo de la casa se contraponía al carácter épico de la Ciudad de México, retratada de forma compleja en los paisajes visuales de la cinta *Roma*, sin abarcar grandes escalas, una urbe gigante, monstruosa, maravillosa y hermosa, donde lo más interesante es que estos ambientes característicos de territorios opuestos estaban conviviendo y tenían que ser representados con esa escala y nivel de precisión (*Noticias 22*, 2019), como pasó con sus paisajes patrimoniales.

La película *Roma* fue producto de un proceso de memoria poética, que empezó sin un guion como tradicionalmente se inicia un filme, sólo con una línea narrativa muy general, en la que fueron apareciendo primero los momentos que se iban a retratar y después la historia a partir de éstos, que nacían mientras se filmaba la cinta, para basarse fundamentalmente en una observación a la distancia y sin interferir con la mayor objetividad que permitiera la recuperación sensorial de emociones, sensaciones y sentimientos, al evocar tanto anécdotas y recuerdos de sucesos, como los pequeños detalles dentro de las experiencias de vida más profundas, dentro de un contexto de la época recreada, hilvanando la relación perversa entre clase y raza (Nuncio y Clariond, 2020).

Elementos evocativos extraídos a partir de abstracciones de diversos miembros del equipo creativo de la cinta, fundamentalmente del departamento de diseño de producción, que interpretaron todo este universo emocional y para materializarlo dentro del imaginario cinematográfico que creaban.

Así, se viajó por la memoria poética de los creadores de la película que, cuando era materializada en pequeños detalles como un mosaico o material de construcción original o en enormes como una locación auténtica, abría miles de puertas en ésta, para recuperar la mayor cantidad de detalles y plasmarlos en la puesta en escena, recuerdos sensibles que se cotejaban con fotografías de la época de la Ciudad de México, para lograr una mayor objetividad y que aquello que formara parte de este universo filmico y se percibiera como verosímil iba a nacer de las sensaciones que evocara.

Por consiguiente, al montar una puesta en escena se tenía que percibir esa seguridad de haber sentido esa sensación de tiempos, espacios, de olores, de colores, de texturas, de sonidos y hasta de sabores que recordaban, evitando las referencias filmicas, para que los planos de la cinta recrearan más fehacientemente los recuerdos que se querían cristalizar en este paisaje visual, producto de un imaginario cinematográfico, al retratar los momentos verdaderos del *timing* que da la vida, al interactuar los actores con sets y locaciones y con otros histriones de diferentes géneros, clases sociales, etnias, apariencias físicas y vestimentas (Nuncio y Clariond, 2020).

Así, las escenas aprehendidas en la interacción de los actores entre sí y con la puesta en escena, y quitar lo que está entre ellos, para captar lo intangible que no se ve en estos paisajes visuales que recreaban esos paisajes patrimoniales reales, para percibir el misterio de la individualidad de cada ser humano en los personajes, así como la esencia de este territorio histórico cultural.

Sobre todo en las locaciones, donde el tiempo ha pasado, pero el espacio no del todo y sigue estando vigente como testimonio del paso de los años, al permanecer más que los instantes que se esfuman inmediatamente, una esencialidad que es única para cada lugar (Nuncio y Clariond, 2020), que habla de su sentido, de su identidad, de su carácter, de su espíritu y de su *locus*, por lo cual no habría que juzgarlo moralmente, sino entender las emociones que emana, así como las motivaciones internas, intereses y relaciones afectivas de sus habitantes, encarnados por los personajes de la cinta.

De forma que los sitios pequeños que vivían en la memoria poética, que, al materializarse en la puesta en escena, se transforman exponencialmente para que todo fluya en una recreación de época de la película, sobre todo el tiempo, captado por el paisaje visual sobre este paisaje patrimonial para captarlo con todo y sus llagas emocionales internas y cicatrices sociales de la sociedad que los creó.

De acuerdo con Alfonso Cuarón, al ser la Ciudad de México un personaje, era importante filmar en ella, pero se encontraron con una urbe muy trasformada, y aunque en algunos momentos se pensó en filmar algunas escenas en locaciones del interior de la República Mexicana, pero para recuperar las imágenes inscritas en la memoria urbana de carácter poético de la capital del país perdida de 1970, donde se conjuntaran los recuerdos históricos, colectivos e individuales de los ambientes y los paisajes, había algo esencial que no funcionaba (CineNT.com, 2017) si se tomaba esa decisión para construir el imaginario cinematográfico de la película *Roma*.

Para Cuarón y Caballero fue vital revisitar la complejidad de la Ciudad de México, confrontando su investigación histórica con la realidad, por medio de muchísimas fotos de los años 1970 y la visita a una locación, que cuando era un lugar irreconocible, se daban cuenta de

que se tiene que cuidar la gloria arquitectónica de esta urbe y sus paisajes patrimoniales, porque en el pasado se habían hecho atrocidades en su conservación, que sería sano minimizar en el futuro (CineNT.com, 2017).

Al vivir la ciudad en sus lugares, sus territorios y sus paisajes, algo que le conmovió a Cuarón fue la memoria poética que evocaban todos éstos, memoria urbana que va muy hacia atrás, pero que es una memoria histórica muy viva, algo que hace muy especial a la Ciudad de México, y sobre todo a sus paisajes patrimoniales, siendo esencial para él haber regresado a esta urbe que lo vio nacer, porque aunque viva en el extranjero, él piensa en chilango, está al tanto de los acontecimientos de México y extraña de dónde viene (CineNT.com, 2017).

Por lo anterior, Cuarón regresó a esta metrópoli a hacer la película *Roma* que siempre soñó hacer, con los recursos que también idealizaba (CineNT.com, 2017) para recrear los paisajes patrimoniales y los personajes que atesoraba en su memoria poética sobre aquella época de su infancia y que junto con otras se conjuntaban dentro del imaginario urbano de carácter estético sobre la capital del país que se ha construido a través del tiempo.

Así, la memoria urbana, cristalizada en la conjunción de los paisajes patrimoniales y no patrimoniales en la película *Roma*, permite como si fuera una máquina del tiempo hacer un viaje al pasado, que se conecta al territorio histórico-cultural de la Ciudad de México que recrea con otros lugares en el tiempo y el espacio, como el avión que surca por el cielo al principio y final de esta cinta, que forma parte esencial del paisaje recordado por sus habitantes y conecta con otros sitios del planeta, donde cada elemento que integra sus paisajes visuales fílmicos es sólo verosímil dentro de este imaginario cinematográfico que es apropiado simbólicamente por los espectadores, que pactan ciertas convenciones que hacen posible pasar por alto ciertas imprecisiones históricas, para creer que es una copia fiel de la realidad que representa de la urbe de los años 1970.

Una vez apropiado este paisaje visual, éste va a pasar a formar parte del imaginario urbano de la Ciudad de México creado por los espectadores nacionales e internacionales que vieron la película, quedándose en

su memoria poética a través de sus recuerdos, donde la espacialidad de los paisajes patrimoniales recreados tendrá un lugar preponderante, con todo y sus significados emocionales asociados, que hace más evidente sus valores, identidades y esencia desde la dimensión estética.

Lo anterior impulsa apegos en sus habitantes y arraigos entre éstos y sus lugares como parte de un sentido de pertenencia socioterritorial, magnificado por el reconocimiento y prestigio que tienen en el mundo contemporáneo al ser visualizados por la narrativa audiovisual de la película *Roma*, que de ahora en adelante impulsará recorridos en estos territorios histórico-culturales, que posibilitarán el reconocimiento de sus itinerantes, como parte de su imaginario estético de la Ciudad de México y sus paisajes patrimoniales. De ahí parte de la importancia de este proceso creativo que le vio nacer al hacer evidente parte de sus sentidos y carácter, que se debe seguir entendiendo para poder elevar la calidad de vida de los ciudadanos que habitan esta urbe.

Referencias

- CINE PREMIER (16 de febrero de 2019). “Los secretos detrás de Roma”. Consultado en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=Ni_mKS2p0Nc>.
- CINEMA 20.1 - TV UNAM (26 de noviembre de 2017). “Entrevista a Eugenio Caballero con Roberto Fiesco”. Consultado en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=xAzP6kiMV1g>>.
- CINENT.COM (15 de marzo de 2017). “Conferencia de film Roma CDMX Alfonso Cuarón y Eugenio Caballero”. Consultado en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=RyZqQTCnNXI>>.
- CUARÓN, Alfonso (2018). “Roma [película]”. Participant Media-Esperanto Filmoj.
- DURAND, Gilbert (1981). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus Ediciones.
- EN NUESTROS TIEMPOS. Canal 22 (5 de mayo de 2018). “Eugenio Caballero (parte 1)”. Consultado en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=SdGgitZvxa8>>.
- EN NUESTROS TIEMPOS. Canal 22 (5 de junio de 2018). “Eugenio Caballero (parte 2)”. Consultado en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=SdGgitZvxa8>>.

- FICM (28 de octubre de 2017). Festival Internacional de Cine de Morelia. “Primera clase magistral: Guillermo del Toro”. Consultado en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Mbidtzrg_RU>.
- GAUDREALT, André y François Jost (1995). *El relato cinematográfico. Cine y Narratología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- HALBWACHS, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- IFF PANAMÁ (Festival Internacional de Cine de Panamá) (12 de mayo de 2017). Podcast: “Clase Magistral en Dirección de Arte, Eugenio Caballero”. Consultado en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=2px1F_BcQ5M>.
- KUNDERA, Milan (1984). *La insoportable levedad del ser*. México: Tusquets Editores SA.
- LA HEMEROTECA (24 de febrero de 2019). “Todas las locaciones de la película *Roma* en la Ciudad de México”. Consultado en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=7RM7w79VFNs>>.
- METZ, Christian (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- MORIN, Edgard (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- NOTICIAS 22 (22 de febrero de 2019). “Bárbara Enríquez y Eugenio Caballero materializaron los recuerdos de Alfonso Cuarón”. Consultado en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=9hBd-nYQf-4>>.
- LEÓN FRÍAS, Isaac (2021). “Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*”. *Inmediaciones de la Comunicación*, 16(1): 113-133. Consultado en: <http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?pid=S1688-86262021000100113&script=sci_abstract>.
- NUNCIO, Gabriel y Andrés Clariond (2020). “Camino a *Roma*”. México: Agencia Bengala.
- SILVA, Armando (2006). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango Editores.
- WIKIPEDIA. La enciclopedia libre (23 de marzo de 2022). “*Roma* (película 2018)”. Consultado en: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Roma_\(pel%C3%ADcula_de_2018\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Roma_(pel%C3%ADcula_de_2018))>.
- VANOYE, Francis (1996). *Guiones modelo y modelos de guion. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- ZAVALA, Lauro (2010). “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica”. *Casa del Tiempo*, 30: 65-69.
- ZOOM F7 (21 de febrero de 2019). “El colaborador cinematográfico de *Roma*”. Consultado en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=ShlT>>.

**ARQUITECTURA,
CIUDAD Y PAISAJE**

Ciudad Universitaria de Caracas: paisajes en transformación

Astrid Helena Petzold Rodríguez

Introducción

Este año se cumplen 24 años de la Declaratoria de la Ciudad Universitaria de Caracas como Patrimonio de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), obra del arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva (1900-1975). Fue el primer campus universitario en América Latina en recibir este reconocimiento.

El proyecto de la Ciudad Universitaria es un conjunto de paisajes a distintas escalas: territorio, ciudad y edificio, todas ellas continuamente transformadas por el sujeto para el cual fueron proyectadas. Asimismo, cada una de estas escalas se ve modificada por los cambios que se producen al interior de la escala que los contiene y dentro de la cual se halla inscrita. Es decir, el “conjunto urbano” de la Ciudad Universitaria se ve alterado debido a los cambios que se producen en el espacio urbano de Caracas.

Por otra parte, los “espacios públicos” de la Zona Universitaria son transformados por el individuo, la naturaleza y la arquitectura, en la medida que el andar y la arquitectura tienen en común la transformación simbólica del territorio. A su vez, los “edificios universitarios”, se transforman

simultáneamente con la luz, al reflejarse ésta sobre los materiales, los cerramientos y la propia estructura del volumen, comportándose el edificio como un lienzo sobre el que se dibujan los distintos matices que adquiere la luz durante el día.

Al definir la Ciudad Universitaria como paisajes en transformación, se busca comunicar la experiencia de un sujeto dentro de un espacio muy particular que origina una visión singular del mismo en sus distintas escalas. Es por esta razón que el presente artículo se estructura en función de estas escalas.

Conjunto urbano: anticipo congestivo de una Caracas metropolitana

El plan maestro para la Ciudad Universitaria de Caracas fue elaborado y modificado por Carlos Raúl Villanueva en varias oportunidades (1944-1970), siendo su constante transformación reflejo de un continuo repensar la ciudad y el rol del edificio en ésta, teniendo siempre presente el lugar y su clima.

Debido a este incesante cuestionamiento, Villanueva adquiere la capacidad para anticipar los cambios urbanos, la que le permitió proyectar un modelo urbano con visos de modernidad, pero contemporáneo por la maestría que supone el entender el vacío como “espacio nómada”, al ser la movilidad una condición contemporánea. Esto requirió por parte de él, una redefinición de los grandes arquetipos de la forma urbana (calle, plaza, manzana, jardín), que a lo largo de todo el conjunto universitario se hallan materializados sin perder sus valores primarios.

La primera etapa constructiva de la Ciudad Universitaria estuvo adscrita a las tendencias academicistas observables en el primer plano del conjunto: disposición simétrica del conjunto enmarcada por el Hospital Universitario, punto de inicio del eje estructurante de todo el espacio urbano, y una clara lectura de la primacía de las vías vehiculares sobre las peatonales. Dentro de este plan, los edificios son “marcos contenedores” de un trozo de ciudad, pero con características y dinámicas propias y delimitados por el trazado viario (imagen 1).

Imagen 1. Ciudad Universitaria de Caracas, maqueta según el plano de conjunto de 1944. Colección Fundación Villanueva



Fuente: Hernández de Lasala, Silvia (2006). *En busca de lo sublime. Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*. Rectorado de la Universidad Central de Venezuela y el Consejo de Preservación y Desarrollo. Caracas, Venezuela.

Posteriormente, a este primer plan urbano le siguió otro con base en los postulados del movimiento moderno e influenciado por los planteamientos urbanos que se estaban desarrollando en Estados Unidos. Tal es el caso del campus del Illinois Institute of Technology (IIT) (1940-1958), en Chicago, de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), concebido como un campo aislado de la ciudad, pero con un ritmo propio, siendo sus límites excluyentes.

Es un modelo de campus estrictamente moderno: objetos modulados rectangulares sobre una “vasta alfombra verde”, siguiendo el trazado de macromanzanas cuadradas [...] el cual predicaba el objeto en detrimento del tejido; en el IIT, Mies hace una propuesta equilibrada entre objeto y tejido, como en la ciudad tradicional, pero con una arquitectura moderna, resueltamente discontinua (Mustieles, 1999: 3).

En la Ciudad Universitaria de Caracas, Villanueva hace una relectura del movimiento moderno, en el que los edificios son concebidos como piezas autónomas que emergen del relieve. El edificio deja de ser el telón de fondo del paisaje, rompe con su papel de conformador de

la manzana cerrada y homogénea, y da paso a “una articulación de diversas piezas que se coordinan para formar una unidad urbana de orden superior” (Martí-Arias *apud* Parcerisa y Rubert de Ventós, 2000: 83). Así, los volúmenes modifican el paisaje urbano y la concepción de la arquitectura de manzana, posibilitando composiciones nuevas al liberar el plano horizontal, permitiendo penetraciones, superposiciones, articulaciones, apareciendo el “‘edificio-barra’, el ‘edificio-ciudad’, el ‘edificio-compacto’ en altura, solitario o aislado de otros” (Martí-Arias Parcerisa y Rubert de Ventós, 2000: 87).

La congestión urbana se anticipa y se genera un nuevo paisaje urbano congestivo: barras interceptoras de elementos y flujos, convirtiéndose en una extensión del espacio público, lo cual logra Villanueva, al desarrollar

una manera sutil de “romper la geometría”, con una modalidad muy suya que consistía en esbozar una forma simple y rígida, en la cual estuvieran contenidas todas las relaciones funcionales, para luego proceder a un lento trabajo de ruptura, de desarticulación, moviendo aquí, empujando allá, torciendo más acá. Buscando una correlación más “verdadera”, más real, menos abstracta y formalizada (Posani, 1978: 22).

Así pues, la implantación de los edificios dentro del espacio de la Universidad puede leerse como arbitraria, pero no las relaciones que éstos logran con su entorno. Se transforman de objetos aislados en objetos que sólo existen dentro del conjunto de la Ciudad Universitaria. Es dentro de este conjunto que tienen sentido y lugar en el espacio urbano para el cual fueron creados, pero sin dejar de asumir su responsabilidad territorial.

Al concebir esta nueva urbanidad, logra establecer nuevos límites que permiten responder a la falta de espacios urbanos identificables dentro de la ciudad. Límites que generan una continuidad urbana, pero con su propio ritmo interior. Son lugares más que edificaciones, un continuo espacial diseñado en relación con un individuo en movimiento, en donde el interior y el exterior están constantemente desvaneciendo sus límites.

Villanueva llegó a constituir una ciudad inscrita dentro de unos límites cuya naturaleza es tan flexible y cambiante como la naturaleza misma de la ciudad donde se encuentra emplazada, razón por la cual, la relación entre ambas seguirá existiendo en la medida en que éstas perduren.

Tal vez sea este tipo de urbanismo el que deba primar en las nuevas concepciones urbanas de la ciudad: límites indefinidos entre la delgada línea de la inclusión y la exclusión, donde los espacios vacíos que configuran la ciudad sean concebidos y transformados como lo hizo Villanueva en la Ciudad Universitaria, otorgándoles una espacialidad urbana tropicalizada.

Plaza cubierta / pasillos cubiertos: la arquitectura como recorrido o materializando el movimiento

En la Ciudad Universitaria el vacío es entendido como volumen, el cual adquiere significado al ser atravesado por el individuo y la naturaleza (luz, aire, vegetación). Es a partir de esta acción que el recorrido se transforma en arquitectura, donde el “andar es la manera simbólica de transformar el paisaje” (Careri, 2002: 19). El sujeto ha dejado de ser estático (se mueve, observa y recuerda), por lo que, en consecuencia, la representación y concepción del espacio público cambia.

Esto lo entendió Villanueva, al establecer dentro de todo el conjunto una trama urbana-territorial, cuya materialización son los Pasillos Cubiertos, entendidos no sólo como “signos y objetos en los cuales se realiza la travesía” (Careri, 2002: 121), sino también como lugares donde el individuo experimenta la eventualidad. Una eventualidad que surge de la interacción entre el hecho arquitectónico, la cualidad del paisaje atravesado y lo que en él acontece. Esta eventualidad se haya contenida en las calles de la ciudad, así como lo expresa André Bretón: “La calle, a la que creía capaz de comunicar a mi vida sus sorprendentes recodos, la calle con sus inquietudes y sus miradas, era un auténtico elemento: tomaba en ella como en ningún otro sitio, el aire de lo eventual” (Careri, 2002: 89).

Ese proceso continuo de descubrimientos, de acontecimientos, de experiencias crea “tramas hápticas” (Bloomer y Moore, 1982: 108) individuales y colectivas, que se superponen constantemente al orden predeterminado del conjunto, originando un nuevo orden espacial y una realidad no visible.

Los pasillos internos, con su variedad de ondulaciones y superficies quebradas, y con la enfática rítmica marcada por vigas y columnas, fracturan la escala y se presentan como cobertizos que no interrumpen la continuidad espacial entre los jardines para definir una presencia autónoma y centrípeta, sino que modulan las magnitudes y transiciones espaciales a través de la forma y disposición de sus reducidos y frecuentemente eufóricos apoyos verticales (Larrañaga, 1991: 50) (imagen 2).

Imagen 2. Universidad Central de Venezuela. Vista del conjunto.
Colección Centro de la Investigación de la Comunicación, UCAB



Fuente: *Carlos Raúl Villanueva, un moderno en Sudamérica*.
Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 1999. Foto: Paolo Gasparini.

Imagen 3. *Positivo-Negativo*, Víctor Vasarely (1954)



Fuente: Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas.

Foto: Astrid Petzold, 2008.

Por tanto, esos pasillos cubiertos, “espacios nómadas”, no deben ser leídos como simples espesores, sino como objetos y lugares que permiten al sujeto ser actor del espacio al “estar” contenido y en movimiento, e igualmente ser espectador de la transformación del paisaje que se crea ante sus ojos a causa de su constante andar y del cambio permanente de la naturaleza, gracias a la luz. Los pies pasan entonces a convertirse en verdaderos cómplices de esa transformación.

Así lo señala Robert Smithson cuando dice: “El andar condicionaba la mirada, y la mirada condicionaba el andar, hasta tal punto que parecía que sólo los pies eran capaces de mirar” (Careri, 2002: 145). Y esto se evidencia en la obra *Positivo-Negativo*, de Víctor Vasarely, donde “cada paso del observador modifica los elementos y cada nube que se interpone al sol por encima de la abertura hexagonal del techo crea relaciones nuevas” (Moholy-Nagy, 1999: 108) (imagen 3). El recorrido, pues, adquiere una connotación contemporánea cinética, al ser la movilidad una característica fundamental de la apropiación y modificación del territorio y el paisaje.

Es a través de esos espacios cubiertos que se establece un diálogo constante entre el interior y el exterior, donde el viento, el tratamiento de la luz, la vegetación, los materiales, las texturas, las tramas y el color van a jugar un papel fundamental dentro de las vivencias individuales y colectivas de las personas que transitan por dichos lugares, haciendo única la sensación del recorrido a lo largo de todo el conjunto, creando nuevas formas de espacios y con ellos nuevas formas de sociabilidad, en las que el entorno forma parte del mismo espacio interior y los límites entre una u otra zona de la Ciudad Universitaria se disuelven, desubicando al individuo en algunas ocasiones. Sin embargo:

importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere de aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte (Walter Benjamin, *apud* Careri, 2002: 72).

En los espacios de la Ciudad Universitaria, Villanueva no sólo logra que el cuerpo tome conciencia del espacio en el que se encuentra y lo perciba como “materia” real, sino que a través de él establezca un nuevo orden de percepción visual, corporal, sensorial, que transforma el andar en un acontecimiento, en un continuo descubrimiento y en una inquietud cotidiana, con una serie de elementos dispuestos de manera tal que generan una nueva espacialidad urbana tropicalizada y donde el arte se presenta como experiencia en el propio espacio público. Esta acción de conexión con el arte se fortalece al entender que “el arte es el propio acto de andar” (Richard Long, *apud* Careri, 2002: 124).

Lo anterior se manifiesta en la Plaza Cubierta, lugar donde se produce la materialización del movimiento; no sólo de la luz, del aire y de la vegetación, sino del sujeto para el cual fue proyectada.

Ese espacio fue concebido a partir de la redefinición del patio colonial y de la ubicación tradicional de las plazas en el centro de las ciudades, pero su forma es irregular, ya que no responde a la disposición de los edificios a los cuales ella conecta (imagen 4).

Imagen 4. *Homenaje a Malevitch*, Victor Vasarely, 1954 (izquierda)
Patios de luz y vegetación (derecha)



Fuente: Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas.

Foto de Astrid Petzold, 2008.

Es uno de los espacios centrales de la Ciudad Universitaria, y a su alrededor se alzan algunos de los edificios más emblemáticos de la obra de Carlos Raúl Villanueva, entre los que cabe destacar el Aula Magna.

Frederick Kiesler define a la Plaza Cubierta como un continuo espacial. Dicha continuidad es frenada por su propia materialidad y es entonces cuando la definición de borde adquiere connotación más allá que el de simple límite y protección, lo cual se observa en el trabajo de los muros que permiten filtrar los colores de la luz, generando diferentes texturas. La luz se convierte en una, existiendo en un mismo lugar dos tipos: la textura material (el muro) y la textura inmaterial (la luz luego de atravesar el muro).

Imagen 5.



Fuente: *Carlos Raúl Villanueva, un moderno en Sudamérica.*

Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 1999.

Foto: Paolo Gasparini.

Asimismo, Villanueva logra convertir la luz en volumen, en el mismo instante en que se materializa el movimiento de ésta dentro de dicho espacio. Así lo expresó Pevsner: “El volumen no es la sola expresión de un espacio ocupado. Los elementos cinéticos y dinámicos expresan un tiempo real. Un ritmo estático resulta insuficiente” (Moholy-Nagy, 1999: 106). Es así, que el movimiento del sujeto es materializado cuando al atravesar dicho espacio texturizado por la luz, la ausencia de ésta en el espacio es la presencia del sujeto en él.

La característica física fundamental de la Plaza Cubierta es la de ser un espacio continuo techado, de una sobriedad estructural comparable a la del *Pabellón de Alemania*, de Mies van der Rohe, en Barcelona, España, del cual pareciera tomar la continuidad de los espacios interior-exterior y la capacidad de capturar dentro de un espacio exterior, el cielo, creando así un espacio interior dentro de un exterior (ambigüedad del espacio). En la Plaza Cubierta, Villanueva busca domesticar la luz, al dejar pasar la luz en determinados lugares, generándose una quinta fachada (imagen 6).

Imagen 6. Espacios de la Plaza Cubierta. Al fondo la obra *Homenaje a Malevitch*



Fuente: Plaza Cubierta, Ciudad Universitaria de Caracas.

Foto de la autora, 2008.

Debajo de cada una de las aberturas del gran techo, se ubican aleatoriamente la vegetación y las obras de arte, que al ser iluminadas por el sol y observadas por el espectador-actor, se convierten en eventos, siendo el tiempo materializado en los cambios que se perciben en dichos puntos de luz.

Dentro de este bosque de concreto, el movimiento se transforma en un descubrimiento permanente a lo largo de todo el trayecto, y el interior en un eterno exterior, en diálogo constante con la naturaleza. Por ello, caminar aquí, es hacerlo dentro de un bosque sin más guía que la propia inquietud por descubrir algo nuevo en cada paso, logrando guardar cada una de las sensaciones experimentadas en ese transitar; sabiendo que al día siguiente serán otras las sensaciones que se experimentarán, ya que es un espacio tan cambiante como la naturaleza, por ser él, el contenedor de ésta.

Es pues, en ese espacio, en particular, que Villanueva logra materializar el movimiento, haciendo visible lo invisible. Como diría Paul Klee:

El arte no reproduce las cosas visibles [puesto que] el artista contempla las cosas que la naturaleza dispone, ya formadas, ante sus ojos, y lo hace con una mirada penetrante. Y cuanto más a fondo las penetra, tanto más se les imprime en la mente, en vez de una imagen natural definida, la imagen esencial y única, la creación de la génesis (Galofaro, 2003: 25).

Esta capacidad de síntesis, de extraer lo esencial de las cosas y del paisaje, de la que habla Klee en relación con el arte, y de hacerlo visible a los ojos en la cotidianidad, es lo que logra Villanueva con la colaboración de los artistas: Francisco Narváez, Oswaldo Vigas, Mateo Manaure, Henri Laurens, Victor Vasarely, Jean Arp, Alexander Calder, Antoine Pevsner, Fernand Léger, Pascual Navarro, entre otros, quienes supieron descubrir lo no visible y permitieron crear un espacio donde cada individuo es capaz de construir situaciones, haciendo la vivencia de este espacio única y cambiante (imagen 7).

Imagen 7. Escultura *Pastor de nubes*, de Jean (Hans) Arp, 1953



Fuente: Plaza Cubierta, Ciudad Universitaria de Caracas.

Foto de la autora, 2008.

En consecuencia, en los espacios de la Plaza Cubierta, el sujeto como espectador pasa a ser el actor del espacio; y éste existe por la presencia del otro. Ya que

la plaza cubierta se afirma en tanto que se plantea como posibilidades abiertas, como medios sugerentes que permiten el descubrimiento de una espacialidad que los define a la vez que los ubica en una espacialidad general que les da una particularidad cultural (Larrañaga, 1991: 57).

Es en la experiencia urbana, individual y colectiva, donde la ciudad se gesta y se transforma cotidianamente, sin llegar a ser su comprensión una inquietud colectiva. Pero al hablar de la Ciudad Universitaria ocurre lo contrario. Ella es en sí misma la concreción de la inquietud cotidiana de un arquitecto: Carlos Raúl Villanueva. Una inquietud que nace del deseo de materializar un lugar donde sea posible conciliar el territorio, lo urbano y el arte con su condición de país tropical.

La heterogeneidad urbana expresada y materializada en los vacíos del conjunto universitario, se alcanza no sólo por la manera en que fueron concebidos los Pasillos Cubiertos, como objetos y lugares, sino porque existió un trabajo de bordes diferenciados que generaron límites permeables capaces de acoger toda la congestión que se gestaría en los años siguientes, dentro de los espacios de la Ciudad Universitaria, al crear lugares de negociación, de representación social y cultural, contenedores de tiempos y actividades.

La Ciudad Universitaria es un gran espacio público contemporáneo que al recorrerse construye lugares, pues es capaz de “organizar la comunicación social más importante: la casual y la espontánea” (Parcerisa y Rubert de Ventós, 2000: 27).

Hacia falta “pasar del concepto de circulación, en tanto que complemento del trabajo y distribución de la ciudad en distintas zonas funcionales, a la circulación como placer y como aventura”. Hacia falta experimentar la ciudad como un territorio lúdico que podía ser utilizado para la circulación de las personas a través de una vida auténtica. Hacia falta construir aventuras (Careri, 2002: 114).

Esto se logra magistralmente en los espacios de la Ciudad Universitaria de Caracas, al buscar eliminar los límites entre la percepción visual y la de los sentidos, entre el contenido estético y el contenido social que toda obra debe expresar.

Los edificios de la Ciudad Universitaria: ¿piedras letradas?

Este apartado tiene como objetivo la relectura de algunas de las obras que manifiestan la evolución del pensamiento arquitectónico del maestro Villanueva, evidenciando que él no buscaba la disolución del edificio en el paisaje, al contrario, trataba de reafirmar a ambos a través de la presencia imperiosa de cada una de estas naturalezas.

Piedras letradas, “es la expresión con la cual se denominan los menhires en Cerdeña en el territorio de Laconi [...] Esta alusión a la escritura puede explicar por lo menos tres usos distintos de los monolitos” (Careri, 2002: 54).

Para el caso de la idea a desarrollar, la interpretación que interesa presentar sobre estos monolitos es la que sugiere

que todos ellos, además de formar una geometría, podían revelar la *geografía* del lugar, es decir, que podían servir para describir tanto su estructura física como su uso productivo y místico-religioso, en tanto que señales colocadas a lo largo de las grandes vías de travesía (Careri, 2002: 55).

Los edificios de la Ciudad Universitaria son capaces de expresar esta “geografía del lugar”, al ser cargados de significados mediante el sabio uso del color, de los cerramientos y de la estructura del edificio, que expresan no sólo la cualidad funcional del edificio sino también su postura frente a la apropiación del espacio interior y su relación con el paisaje, al ser construidos no sólo para el ser humano sino para un clima y una luz muy particulares (imagen 8).

Imagen 8: Vista aérea de la Ciudad Universitaria de Caracas.
Cartografía Nacional



Fuente: *Ciudad Universitaria de Caracas, construcción de la utopía moderna*. Fundación Centro de Arquitectura, Caracas, 1999.

Villanueva supo entonces “desechar detalles, deformar la perspectiva, simplificar asombrosamente las formas hasta convertirlas en auténticos signos: sintéticos, indispensables, económicos” (Posani, 1978: 30). Así, los edificios vienen a representar referencias geográficas territoriales y urbanas con significados que trascienden el hecho arquitectónico.

Es cierto que Villanueva se fundamentó en la experiencia del movimiento moderno, pero fue más allá, al descubrir las posibilidades que le brindaba la luz del trópico, tanto en la dinámica espacial interior como exterior. El edificio debía servir para materializar esa luz a través del juego de ésta sobre los distintos elementos que conformaban las fachadas del volumen construido. Las fachadas de los edificios universitarios no sólo transmiten las formas existentes en su interior, sino que también reconocen las formas amorfas del exterior: las nubes, la vegetación, la luz...

Este reconocimiento de las formas no sería posible si se limitara el uso de la perspectiva para describir la experiencia visual, ya que ésta posee limitaciones para representar las cosas que no ocupan un lugar y una forma determinada. Es así como Brunelleschi define a la perspectiva como “un sistema de exclusiones, cuya coherencia se fundamenta en un conjunto de rechazos” (Riley, 1996: 17). Y pone de manifiesto la necesidad de dar lugar a aquellas formas que excluye de su sistema. Esto se observa en los edificios universitarios, como es el caso del edificio de la Facultad de Farmacia (1963), (imagen 9) donde

el cielo todo ha sido aprovechado para acentuar la alta torre de la escalera de emergencia. Es tan fina, tan plástica, que da la impresión de que el espectáculo de las nubes ambulantes exigiera su inclusión en la visión del espectador (Moholy-Nagy, 1999: 82).

Imagen 9: Torre de escaleras, Escuela de Farmacia.
Ciudad Universitaria de Caracas



Fuente: Sibyl Moholy-Nagy (1999). *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*. Instituto del Patrimonio Cultural. Foto: Alfred Brandler.

De este modo se ve reflejada esta búsqueda por insertar dentro de los proyectos un conjunto infinito de formas indefinidas existentes en el exterior, como es el caso de las “nubes” de Calder en el interior del Aula Magna o la luz y el aire en la Plaza Cubierta, y en las estructuras de los techos y *brise-soleil* de los edificios y auditorios del conjunto universitario que hacen posible la presencia de este paisaje que los rodea.

El desarrollo de la Ciudad Universitaria pudiera estar asociado a la palabra “orgánico” definida por Frank Lloyd Wright como “lo que crece en etapas lógicas, como todo en la naturaleza” (Moholy-Nagy, 1999: 95), por lo que, en este sentido, se analizarán algunas de las obras que expresan la evolución del pensamiento arquitectónico de Villanueva.

Hospital Universitario

(proyecto 1945-1947 / construcción: 1945-1954)

El Hospital Universitario es la concretización de una etapa en la que el énfasis estaba en el estilo, en el aspecto formal del edificio, en lo externo, en lo descriptivo y la experiencia de éste por parte del individuo era fundamentalmente visual.

En esta primera concepción de la Ciudad Universitaria, el edificio es independiente de la presencia del sujeto para existir como hecho arquitectónico. Puede hablarse entonces de la existencia de un espectador en la zona del Hospital Universitario, cuya condición visualista ofrece una unicidad de perspectiva. En esta etapa de énfasis visualista se inicia la relectura del legado histórico por parte de Villanueva, que se materializa en el volumen del Hospital Universitario, el cual es sustraído para originar dos patios internos, alrededor de los cuales se ubican las circulaciones de los edificios y permiten la entrada de luz y aire al interior de éste.

De igual forma se observa la reutilización y redefinición de elementos como el balcón y las galerías cubiertas, ambos presentes en sus proyectos anteriores, como es el caso del balcón utilizado como elemento compositivo de las fachadas de los edificios de El Silencio, y las

Imagen 10.



Fuente: foto extraída del CD del libro *Ciudad Universitaria de Caracas, construcción de la utopía moderna*. Fundación Centro de Arquitectura, Caracas.

galerías cubiertas diseñadas como elementos decorativos, cumpliendo un rol a escala urbana.

Es así como Villanueva, en el Hospital Universitario, logra generar un elemento único: el “balcón galería” que además de permitir las entradas de luz, aire y vegetación, genera una continuidad espacial, gesto que más tarde Villanueva concebirá magistralmente en los espacios de la Plaza Cubierta (imagen 10).

La monumentalidad y la forma simétrica del Hospital Universitario se ven dinamizadas a través del juego de llenos y vacíos que logra la perforación del gran volumen y la repetición de las formas dentro de éste. La monumentalidad era requerida por ser este edificio el punto de partida del futuro eje estructurante de todo el conjunto de la Ciudad Universitaria. Asimismo,

varios años más tarde, Villanueva pretende hermanar la pesada estructura del Hospital Universitario con los edificios de las etapas posteriores de la Ciudad Universitaria a través del uso del color como fragmentador

de las superficies y dinamizador de las masas, tales planos de color no crean o activan las interrelaciones espaciales, como lo hacen la Casa Schroder de Rietveld (1925), sino más bien al modo de ciertos trabajos de Sartoris, aparecen como intrusos que sólo sugieren la posibilidad de un orden diferente sin, en realidad, poder imponerse ni subvertir la monumentalidad clásica (Larrañaga, 1991: 47).

La forma del edificio es llevada a su esencia. Esta reducción en sus formas se observa en las circulaciones internas, las cuales son reducidas a una ortogonalidad y eficiencia propia de este racionalismo.

A los elementos repetitivos del programa como lo son las habitaciones, logra darles una individualidad al ser éstas trabajadas como elementos independientes, pero otorgándoles la permanencia de entrada de luz, aire y vegetación de forma igual a todas ellas.

Dentro de la forma del edificio la luz se hace presente, pero como elemento indispensable dentro del programa y no como la protagonista que es dentro de un clima tropical, donde es capaz de asumir múltiples formas y texturas, para dar origen a lo que más tarde concebirá en la Plaza Cubierta: un juego de luces y sombras.

En esta primera etapa, también puede hablarse de la concepción clásica del espacio como aire contenido dentro de la forma, para luego ser concebido como volumen en los espacios del área central de la Ciudad Universitaria.

La concepción urbana de esta zona, la lleva a poseer responsabilidades a tres escalas dentro de la ciudad: territorial, urbana y local. La escala territorial que asume a través de la vía vehicular que la conecta con todo el territorio; la escala urbana por la vinculación y la función de este edificio con la ciudad, y la local que posee por ser éste el punto de partida del eje estructurante de la Ciudad Universitaria, que si bien no lo es en la actualidad, sentó las bases para el futuro desarrollo del conjunto. Es en esta zona donde se inicia el proceso de concretización de una concepción sobre el hecho arquitectónico que fue madurando Villanueva. Es a partir de aquí donde podemos observar que

la evolución de la obra del arquitecto, su propia afirmación y su personal proceso de incorporación y legitimación temporal, significan un proceso de interpretación y de compromiso histórico en el que el arquitecto se busca a sí mismo en su búsqueda del tiempo y el espacio de su obra. Desde este modo cada edificio no se presenta como respuesta sino como pregunta, y la totalidad de una obra se enriquece en tanto se lee como proyecto en desarrollo, y no como simple sucesión de fases cerradas y resueltas (Larrañaga, 1991: 44-45).

Es por esta razón que el valor del Hospital Universitario se encuentra en su propia materialización. Él viene a representar un conjunto de interrogantes que consiguieron respuesta en el desarrollo del proyecto de la Ciudad Universitaria. Sólo así puede comprenderse el gran aporte de la zona de Medicina, que en sí misma representa la transición de la obra arquitectónica de Villanueva.

Imagen 11. Estadio olímpico y de béisbol



Fuente: Sibyl Moholy-Nagy (1999). *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*. Instituto del Patrimonio Cultural. Foto: Shell de Venezuela.

Posterior a la construcción del Hospital Universitario, se desarrolla en el extremo opuesto (al Este) la zona de deportes; etapa donde el énfasis comienza a estar en la estructura como hacedora de la forma. En esta zona se localizan el Estadio Olímpico (1950), la Piscina Olímpica (1957) y el Estadio de Béisbol (1951-1952). Estas tres obras representan el momento en el cual Villanueva “le otorga a la estructura un rol moralizante como legitimador de la forma” (Larrañaga, 1991: 49) (imagen 11).

En esa zona realiza un trabajo de bordes, por el predominio del vacío sobre el lleno; donde los efectos de luz y sombra cumplen el rol que el color posteriormente asume en el desarrollo de los edificios-barras de las Facultades de Arquitectura, Farmacia y Odontología, entre otros, ofreciendo al espectador relaciones continuas y cambiantes entre forma y superficie. Esto se logra al entender que “la luz es la que crea la arquitectura” (Miotto, 1998: 21) y que sólo la maestría de Villanueva en el uso del hormigón fue capaz de crear estas estructuras vivas.

La zona de deportes es la prueba fehaciente de que la estructura ya no sólo está relacionada con la estabilidad del edificio, sino también con la apariencia de éste. Italo Calvino dice: “La ciencia me sirve para alimentar mis sueños, en donde toda densidad desaparece” (Riley, 1996: 21). Con esta frase hace recordar que toda ingravidez en la arquitectura es aparente, más que un cálculo de peso relativo.

Biblioteca Central

(proyecto 1952 / construcción: 1952-1953)

Es un edificio cuya fachada es la estructura misma y el color utilizado viene a representar el inicio de la reinterpretación de la forma por parte de Villanueva. Es el inicio de una etapa en la cual el énfasis estaba en la estructura como elemento de la expresión del edificio. El estilo es reducido a la mínima expresión: se está ante la pureza del volumen. “Este énfasis en la estructura va a representar, finalmente para Villanueva de exceder y trascender las limitaciones visualistas de su formación, tan fundamentadas en los problemas del estilo y la imagen” (Larrañaga, 1991: 48).

Imagen 12. Biblioteca Central dentro del conjunto de la Ciudad Universitaria de Caracas



Fuente: foto extraída del CD del libro *Ciudad Universitaria de Caracas, construcción de la utopía moderna*. Fundación Centro de Arquitectura, Caracas.

Imagen 13. Terraza en el techo de la Biblioteca Central Ciudad Universitaria de Caracas. Escultura de Francisco Narváez



Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela.
Instituto del Patrimonio Cultural. Foto: Alfred Brandler.

La severa simplicidad y acentuación cromática del edificio de la Biblioteca Central habla de una identificación en el exterior, del interior de éste, indicando la naturaleza de la actividad que dentro de él se realiza (imagen 12).

Su estructura a base de pilotes permite una libertad de espacios que abre la posibilidad de dar cabida a la dinámica espacial exterior del conjunto.

La Biblioteca en su parte superior se abre al paisaje, extendiendo sus límites físicos (longitudinales y verticales) más allá de los límites de la universidad, como quien desea expresar que el conocimiento libera, en la medida en que hace posible la comprensión de otras culturas, lenguas, expresiones artísticas, fenómenos físicos y sociales, en consecuencia, es infinito. Pero, como dice Wittgenstein (1973: 163), “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (imagen 13).

Aula Magna (1952-1953)

Mucho se ha hablado de la conformación y materialización de la dinámica espacial exterior de la Ciudad Universitaria, sin embargo, poco se habla del espacio interior, y se olvida que es “el medio expresivo específico de la arquitectura” (Villanueva y Pintó, 2001: 88).

El Aula Magna es la concreción magistral de una arquitectura que supo conjugar el paisaje exterior con el requerimiento funcional y acústico de todo auditorio. Es el logro de un sabio diálogo entre la funcionalidad técnica y la poética de la naturaleza. Es un espacio de experiencia individual, que quizás pueda ser explicado de la siguiente forma: “El lenguaje de las miradas, el de las palabras y el de las flores salvajes participan de una misma sintaxis” (Pla, 1997: 120). Es aquí donde el lenguaje no es capaz de explicar ese único mensaje que expresa la cita, donde el mensaje es captado por el vínculo sensorial de la mirada. Este mensaje que la mirada puede captar sólo es entendido en el lenguaje particular de cada persona, por ende, posee límites singulares.

Esto mismo ocurre al experimentar el espacio interior del Aula Magna, un lugar que sólo se explica al estar contenido en él: no existen

Imagen 14. *Nubes Flotantes*, Alexander Calder.
Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas



Fuente: Carlos Raúl Villanueva, un moderno en Sudamérica.
Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 1999. Foto: Paolo Gasparini.

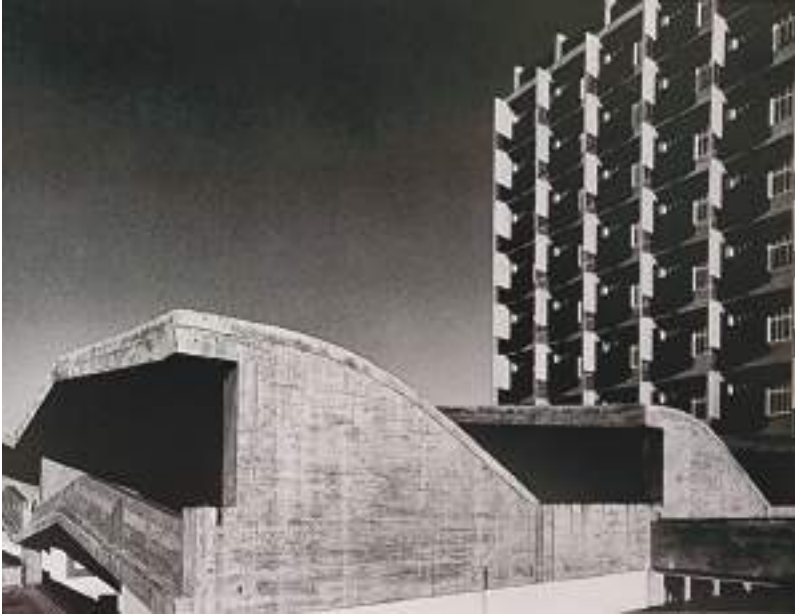
preguntas, no existen respuestas. O para expresarlo con palabras de Wittgenstein (1973: 201): “Para una respuesta que no se puede expresar, la pregunta tampoco puede expresarse” (imagen 14).

Facultad de Arquitectura (1956)

Sibyl Moholy Nagy (*apud* Villanueva y Pintó, 2001: 112) define las obras de Carlos Raúl Villanueva como “afirmaciones experimentales”, y qué mejor ejemplo que la Facultad de Arquitectura, donde la dinámica del espacio surge de la experimentación con la luz, el color y la forma.

Es un edificio que representa la complejidad de las relaciones espaciales y sociales, mediante la “reordenación articulada, separada en partes, girada y desplazada, suelta y en tensión” (Villanueva y Pintó, 2001: 112). Es un volumen capaz de contener las infinitas formas que la naturaleza puede asumir, reflejándose una variedad de elementos,

Imagen 15: Facultad de Arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas



Fuente: Paulina Villanueva y Maciá Pintó, (2001). *Carlos Raúl Villanueva*.
Alfadil Ediciones. Caracas, Venezuela. Foto: Paolo Gasparini.

formas y materiales específicos en cada fachada, siendo la luz su creadora (imagen 15).

Este breve recorrido por algunos de los edificios de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, permite expresar que un edificio no puede entonces concebirse como totalidad, cuando su significación forma parte de un conjunto: la Ciudad Universitaria de Caracas.

Conclusión

Los aportes de toda gran obra de arquitectura no sólo se limitan a los aspectos formales, tecnológicos y ambientales, sino a la capacidad que ésta posee para cuestionar el propio hecho arquitectónico, a la vez que modifica la realidad y las vivencias del ser humano que la habita o la visita.

En este sentido, no se debe olvidar que la arquitectura por sí misma debe hablar. Arquitectura que no cuestiona no es arquitectura. No se le puede encasillar ni etiquetar con el nombre del lugar en el que se realiza. Vivimos en un solo mundo, aunque claro está, no deben obviarse las diferencias sociales, políticas, culturales y ambientales que existen.

Esto lo entendió Villanueva a lo largo de todo su proceso creador, siendo cada una de sus obras el reflejo de los cambios políticos, económicos, sociales y/o culturales que se suscitaban en el país y en el exterior. Asimismo, sus obras representan la materialización de un pensamiento autocrítico que le permitió hacer realidad una utopía, hecha verdad en la Ciudad Universitaria.

Todo proceso creativo debe cuestionar la realidad en la que está inmerso, sólo así puede rehabilitarse. Marina (1999) al respecto señala: “la rehabilitación de la realidad implica una rehabilitación de la verdadera libertad, la que no se inhibe, ni devalúa, ni rechaza la realidad”.

Así pues, Villanueva logró una rehabilitación de la realidad arquitectónica de Venezuela, a través de la búsqueda de una libertad la cual no confundió con la espontaneidad, ya que de hacerlo la despojaría de todo criterio de evaluación. En tanto que el proceso arquitectónico paradigmáticamente es libre, cuando éste se realiza bajo una base de valores.

Es por esto y mucho más que la Ciudad Universitaria de Caracas ha sido declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad, al ser una obra que ha logrado rehabilitar no sólo la realidad arquitectónica del país, sino la realidad individual y colectiva de todas las personas que por ella han transitado.

Todo esto lleva a pensar que la arquitectura puede ser vista como

cada mínimo objeto está visto como el centro de una red de relaciones que el escritor no puede dejar de seguir, multiplicando los detalles de manera que sus descripciones y divagaciones se vuelvan infinitas. Cualquiera que sea el punto de partida, el discurso se ensancha para abarcar horizontes cada vez más vastos, y si pudiera seguir desarrollándose en todas las direcciones llegaría a abarcar el universo entero (Calvino, 1997: 122).

O puede ser vista con los ojos de un pintor, como lo expresa Marina (1999), al hablar de cómo el amontonamiento de colores deja de ser casual para integrarse a una maravillosa lógica creadora, inventada por Monet, que deseaba representar la realidad, pero descubriendo en ella una nueva posibilidad... El puente Giverny que va cambiando de un cuadro a otro, desdibujándose, hasta descomponerse en una aglomeración de colores que casi pierde su significado, pero que si se sabe ver se encuentra.

Es así como en la Ciudad Universitaria de Caracas el sujeto debe estar atento a esa aglomeración de significados y signos que cada edificio, pasillo u obra de arte encierra y que sólo al andar la luz revela. Villanueva quiso así enseñar a ver el trópico con otros ojos, como él lo hizo, permitiéndole al habitante (yo, tú, él, nosotros, ellos) descubrir que el espacio urbano se reinventa cada día como la naturaleza y, en consecuencia, él también.

Referencias

- BLOOMER, Kent C. y Charles W. Moore (1982). *Cuerpo, memoria y arquitectura*. Madrid: H. Blume Ediciones.
- CALVINO, Italo (1997). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Editorial Siruela.
- CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- FUNDACIÓN CENTRO DE ARQUITECTURA (1999). *Ciudad Universitaria de Caracas, construcción de la utopía moderna*. Caracas: Fundación Centro de Arquitectura.
- GALOFARO, Luca (2003). *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.
- HERNÁNDEZ DE LASALA, Silvia (2006). *En busca de lo sublime. Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas: Rectorado de la Universidad Central de Venezuela / Consejo de Preservación y Desarrollo.
- LARRAÑAGA, Enrique (1991). "La ciudad universitaria y el pensamiento arquitectónico en Venezuela". En Varios Autores, *Obras de Arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela / Monte Ávila Editores / Consejo Nacional de la Cultura.

- MARINA, José Antonio (1999). "Manifiesto para rehabilitar la realidad". *La Vanguardia*, 15 de septiembre de 1999. Barcelona, España.
- MIOTTO, Luciana (1998). *Henri E. Ciriani*. París: Canal Éditions.
- MOHOLY-NAGY, Sibyl (1999). *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*. Caracas: Edición Instituto del Patrimonio Cultural.
- MUSTIELES, Francisco (1999). "Ideas para un plan: el Forum de la UNICA", Mimeo. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia.
- PARCERISA BUNDÓ, Joseph y María Rubert de Ventós (2000). *La ciudad no es una hoja en blanco*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- PLA, Maurici (1997). "La consagración de la primavera: Land Art y pensamiento salvaje". *2G Revista Internacional de Arquitectura*, 3. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- POSANI, Juan Pedro (1978). *Arquitecturas de Villanueva*. Caracas: Cuadernos Lagoven.
- RILEY, Terence (1996). *Light construction. Transparencia y ligereza en la arquitectura de los 90*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- VILLANUEVA, Paulina y Maciá Pintó (2001). *Carlos Raúl Villanueva*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1973). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Traducción del alemán por Enrique Tierno Galván. 2a ed. Madrid: Alianza Editorial.

Valores del paisaje en la primera sección del Bosque de Chapultepec, Ciudad de México

Luis Alberto Domínguez Aguilar

Introducción

El paisaje es un concepto analítico que permite conocer las dinámicas socio-territoriales y defender al territorio. En México, cada vez son más las investigaciones que lo retoman, debido a que posibilita un acercamiento profundo a la realidad, al vincular los elementos materiales existentes, pero vista a través de dimensiones subjetivas, es decir, de las experiencias y prácticas de las personas que perciben el paisaje y forman parte de él.

Conocer el paisaje que se percibe en entornos urbanos, como la Ciudad de México, y especialmente aquéllos que son visitados por grandes y heterogéneos grupos de personas es un tema interesante. Un ejemplo de estos espacios es la primera sección del Bosque de Chapultepec, la cual ha enfrentado problemas de deterioro en algunas zonas y descuido de sus elementos patrimoniales.

¿Por qué se deterioran los espacios representativos de la ciudad? En primera instancia puede pensarse que esto se debe a que es imposible controlar el gran número de visitantes que recibe esta sección, ya que es imposible vigilarlos todo el tiempo para que no tiren la basura y/o dañen los elementos del sitio. Sin embargo, una reflexión más

crítica sobre el problema lleva a la pregunta ¿Cuáles son los valores que se le atribuyen al paisaje y cuál es su relación con el estado de la primera sección?

Visibilizar la imagen que se asocia con la primera sección del Bosque de Chapultepec, así como profundizar en las experiencias de sus visitantes frecuentes, permite conocer la influencia que éste tiene en sus vidas y comprender el impacto que tienen las personas en el lugar. Dicho de otra forma, permite conocer la interrelación entre el territorio y las personas.

Es necesario retomar el papel de las técnicas utilizadas en la investigación de análisis del paisaje. Por ello, este capítulo tiene como objetivo principal vincular el uso de la fotografía, la cartografía participativa y la entrevista como técnicas bondadosas para conocer la forma en que se construye socialmente el paisaje y los valores que se le atribuyen.

Un concepto analítico desde la geografía

La historia y los cambios que ha sufrido el paisaje para llegar a ser un concepto de análisis espacial han sido amplios. Existen artículos que se han enfocado en su etimología e historia, mencionando que específicamente en la pintura, dentro de las artes, es que se empieza a hablar de paisaje (Navarro, 2003; Checa, 2014).

La multidimensionalidad del paisaje impacta en las diversas concepciones que se tiene de éste. Para Fernández (2014), permite ver todo un conjunto del territorio sin desintegrar los elementos que lo componen, sean de origen natural o humano. Por su parte, Sunyer (2014) menciona que el paisaje no existe por sí solo, sino que necesita de un lugar desde el que se pueda percibir, ya sea de forma individual, pero también colectiva.

En América Latina los trabajos sobre paisaje son muy amplios. Por ejemplo, en Argentina, Curtoni (2000) analiza la percepción del paisaje a partir de la identidad social en una región de la Pampa. Por otro lado, Russo (2010) hace un análisis a partir de la identidad urbana de los habitantes al sur de la región metropolitana de Buenos Aires.

Mientras tanto, en Chile, Skewes, Guerra y Henríquez (2014) hacen un análisis paisajístico para explicar la relación entre naturaleza y cultura al sur del país, por lo que retoman el patrimonio de la región.

En México, se han trabajado distintas temáticas en torno al paisaje. En algunos casos, ha sido desde la reflexión crítica sobre la cultura del paisaje en el país (Checa, 2014); aunque también está el trabajo de Wiener (2019), quien propone metodologías para leer y visualizar el paisaje en San Luis Huexotla, en el Estado de México. Otros autores han encaminado sus investigaciones en la determinación de componentes del paisaje para la protección de la cuenca del río Chiquito, en Morelia, Michoacán (Franch y Cancer, 2017). En este mismo estado también se encuentra un trabajo en el que se establecen predicciones de cubiertas de vegetación a partir del paisaje (Gopar y Velázquez, 2016).

En el país se han vinculado los estudios del paisaje con el turismo, por ejemplo, en Real del Catorce, para hacer un análisis a partir del despojo histórico que ha sufrido el paisaje de este sitio (Barrera, 2013). Por su parte, Ramírez y Fernández (2013) estudian el apego y la identidad por parte de los jóvenes y los adultos en una localidad de Pachuca, Hidalgo, a partir del paisaje minero del lugar.

También se han realizado estudios sobre el paisaje en las ciudades mexicanas. Sin embargo, se han enfocado en sus dimensiones físicas e históricas, el trabajo de Cram, Cotler, Morales, Sommer y Carmona (2009) es un ejemplo de ello; los autores identifican los servicios ambientales de los suelos del antes llamado Distrito Federal. Mientras que Salas y López (2019) hacen una investigación centrada en los efectos espaciales que surgieron a partir del turismo y cómo éstos alteraron el paisaje urbano.

Además de la multiplicidad de trabajos que se analizan a partir del paisaje, cabe mencionar que son diferentes las disciplinas y posturas teóricas bajo las que se han trabajado estos temas. El urbanismo lo ha hecho desde un enfoque de ordenamiento territorial; la historia lo ha hecho para el análisis comparativo en los cambios del territorio a través del tiempo; la antropología para comprender la relación que tiene el patrimonio y la identidad en los habitantes de diferentes comunidades; la biología para temas de protección de flora y fauna, etcétera.

Desde la geografía, es desde donde más se le ha estudiado, especialmente en temas relacionados con los cambios de uso de suelo y vegetación, así como con las transformaciones territoriales, la relación con el turismo en zonas rurales y urbanas y la defensa del territorio. Por ello, la disciplina que guía este capítulo es la geografía.

El papel de la geografía ha sido muy significativo en las ciencias sociales debido a su objeto de estudio y al desarrollo que la misma disciplina ha tenido. A lo largo de su historia ha adoptado múltiples giros e ideas en la búsqueda de su formalización teórico-epistemológica. Estas teorías y giros no han desaparecido, simplemente algunas han retomado más fuerza respecto a otras, tal es el caso del paisaje.

Este trabajo se enmarca en la corriente del pensamiento geográfico conocida como la geografía humanista, la cual surge a partir de las ciencias histórico-hermenéuticas. En ella, se tiene una concepción de espacio subjetivo, es decir, presta atención a la dimensión subjetiva de los espacios personales, particulares o individuales, sin dejar de lado los públicos, pues le interesa la imagen que se crea de ellos.

Hasta este punto se ha hablado únicamente del paisaje, incluso se mencionó que éste es el concepto eje del trabajo. Sin embargo, es preciso señalar que existen diferentes categorías de análisis espacial: espacio, territorio, región, medio, paisaje y lugar. Las cuales han tomado mayor o menor uso a lo largo del tiempo. Cada corriente teórica ha enmarcado sus estudios en uno solo de estos conceptos, pese a tener más relación con otros e incluso hay quienes los han utilizado como sinónimos (Ramírez y López, 2015).

El paisaje, en geografía, se retoma desde el giro cultural. Esto le ha dado un uso relacionado con la sustentabilidad, pero también un enfoque que trata lo sociohistórico y lo cultural; dicho abordaje considera dimensiones como las materiales, estéticas, ecológicas y simbólicas, las cuales se tratan en esta investigación.

El giro cultural se enmarca en la etapa histórica denominada por Navarro (2003) como post-moderna. En ella, el paisaje se estudió a partir de otras teorías, como la teoría de sistemas, la cual considera la relación de todos los elementos, generando una estructura que evoca la

relación entre los habitantes y el lugar a partir de tres subsistemas: el geosistema, el sociosistema y el sistema cultural.

En esta etapa histórica la psicología generó muchos aportes, al considerar los estudios de lo subjetivo, dándole importancia al papel del ser humano en la relación territorio-sociedad. Así, el paisaje se convirtió en una vía para proteger a la naturaleza, bajo el lema de que se tienen que preservar y proteger los recursos naturales para que las generaciones futuras puedan disfrutarlos también (Ramírez y López, 2015). Además, los estudios de análisis paisajístico se interesaron en las prácticas cotidianas y las dimensiones simbólico-afectivas.

Ya se ha mencionado que el paisaje analiza la interrelación entre lo objetivo y lo subjetivo. De acuerdo con Quintero y Hernández (2012), la dimensión objetiva es aquella extensión del espacio ofrecida a la vista, preexistente a una mirada que es capaz de abarcarla y que, por tanto, está dotada de características subjetivas e interpretativas. En la concepción de los autores se identifican tres componentes principales del paisaje: la dimensión material, la participación de una persona que perciba esa materialidad y la dimensión cultural de esa misma persona.

Para otros, el paisaje “remite a los rasgos fisionómicos y visibles de la superficie terrestre y, por otra, las de índole valorativa” (Ortega 2011: 31). Aquéllas que son de índole valorativa muestran “el potencial o capacidad de algo para cumplir y realizar los fines que le son propios [...] la eficacia histórica del paisaje ‘activa’ (esto es, recibe y transmite) un determinado potencial que permanece latente” (Caballero 2012: 266). Son diversos los valores asociados al paisaje, están los estéticos, los ecológicos y naturales, aquéllos de reconocimiento legal, los históricos, simbólicos, identitarios, religiosos, productivos, de la salud, etcétera.

Para este trabajo se consideran principalmente aquéllos relacionados con lo simbólico y perceptual, sin omitir los demás. Entendiendo a la Ciudad de México como un territorio en disputa, resultado de las relaciones sociales, es conveniente retomar las características de sus espacios públicos, para el caso de este trabajo, resulta particularmente

interesante la primera sección del Bosque de Chapultepec, sin considerarla de forma aislada de las dinámicas urbanas.

Tomar en cuenta las dimensiones simbólicas y perceptuales del paisaje permite entender la visión que tienen las personas de los espacios que practican y a los que les asignan valores, develando el qué tan vinculados se sienten, pues el paisaje urbano no es la ciudad, sino la imagen que se crea de ella a nivel individual y colectivo (Maderuelo, 2010).

Continuando, Martínez (2015) considera que la imagen creada está enmarcada en un determinado contexto cultural. Es decir, los paisajes que las personas crean están condicionados por categorías estéticas y morales que parten de sus contextos culturales. Dicho aspecto complejiza, pero también nutre los estudios de paisaje porque presta atención a las formas en que las personas ven sus territorios, construyendo paisajes y en algunos casos materializándolos en fotografías, poemas, dibujos, canciones, libros, cuentos, etcétera.

En este trabajo se entiende al paisaje como aquella imagen percibida y creada de un territorio, resultado de la integración de elementos objetivos y subjetivos, considerando las distintas temporalidades cada uno, por parte de un individuo que se encuentra inmerso en un particular contexto cultural que resulta de la realidad que vive. El hecho de conocer el territorio a través de quienes lo habitan y lo practican demuestra que éste “se manifiesta paisajísticamente en una fisionomía singular y en plurales imágenes sociales” (Mata, 2008: 43).

El disfrute o rechazo del paisaje, así como de los elementos que lo componen, sean patrimoniales o no, fortalece o debilita su interés por cuidarlo. También permite ver qué huellas materiales permanecen y se enaltecen en dichos paisajes, cuáles han desaparecido y cuáles están olvidadas, ya que para Sunyer (2014) el actuar humano deja huellas en el territorio que el paisaje manifiesta.

La relación entre paisaje y patrimonio es fuerte. Para García (2011), el patrimonio no es sólo el material resguardado por el Estado, sino todo aquello que remite a las identidades de las personas. Por lo que se amplía la concepción de patrimonio al ya no pensarlo solamente a nivel institucional, sino a partir de las personas como individuos y colectivos, pues ellas lo construyen a partir de sus memorias y experiencias.

Quintero y Hernández (2012) ven al patrimonio como una construcción social que visibiliza, a través del paisaje, las identidades y memorias de distintos grupos sociales. Considerarlo así, en sitios que son visitados por un gran número de personas y que resguardan múltiples elementos patrimoniales oficiales, para después contrastarlos con los patrimonios no oficiales, resulta interesante porque daría cuenta de qué tan identificadas se sienten las personas con el patrimonio oficial y los valores que atribuyen al paisaje.

El patrimonio se puede clasificar en material e inmaterial. Sin la intención de invisibilizar los diferentes tipos de patrimonio existentes, este trabajo se interesa en el patrimonio cultural/natural material que se encuentra en la primera sección del Bosque de Chapultepec. Hasta este punto se ha hablado de los tipos de patrimonio, incluso sobre su finalidad, pero poco se ha dicho de su significado.

Silva y Fernández (2015) consideran que el patrimonio implica una selección, por lo que es un proceso que cambia a nivel institucional e identitario. Por lo tanto, el patrimonio cultural tangible va más allá de la materialización del pasado y de una cultura. Es un proceso de construcción social que visibiliza las memorias e identidades de personas, ya sea como individuos y como colectivos. El hecho de implicar una selección lo vuelve algo complejo si se consideran las características de la Ciudad de México y del Bosque de Chapultepec.

Junto con su área metropolitana, la ciudad tiene más de 9 200 000 habitantes. Este núcleo urbano ha presentado prácticas de contaminación visual, auditiva y ambiental, por lo que es importante cuidar aquellos espacios públicos y áreas verdes que permiten la recreación, el descanso y el disfrute por parte de las personas.

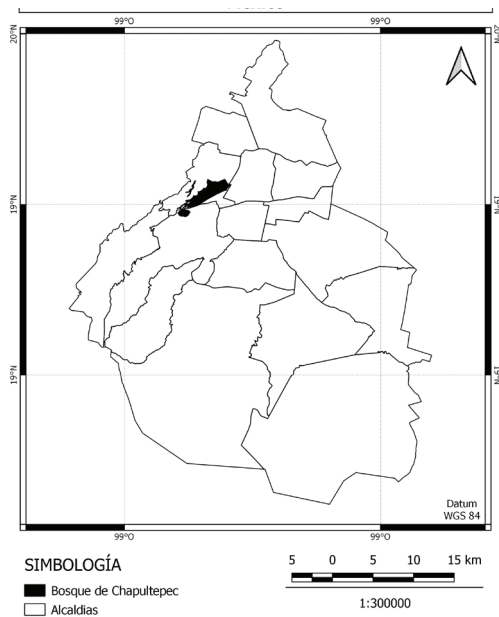
La cantidad de espacios públicos en la ciudad es amplia, por lo que cada uno de ellos está cargado de significados, prácticas, dinámicas y valores diferentes. Un claro ejemplo de estos espacios es el Bosque de Chapultepec, el cual funge no sólo como un espacio de convivencia y de recreación, sino como uno de los pulmones de la ciudad. Por lo que antes de profundizar en la selección del patrimonio a nivel oficial, individual y colectivo, es necesario conocer algunas características del bosque, específicamente de su primera sección.

¿Qué hace un bosque en la ciudad?

A 2 240 metros sobre el nivel del mar se encuentra el núcleo urbano más grande de México, en el cual está el bosque urbano más extenso del continente americano. Dicho lugar se conoce como el Bosque de Chapultepec, el cual se localiza en la alcaldía Miguel Hidalgo, al noroeste de la Ciudad de México (ver figura 1). Dicho bosque cuenta con una extensión de 759 hectáreas a lo largo de las cuatro secciones que lo conforman y el origen de su nombre proviene del náhuatl, conformándose de las palabras *chapul(in)* que significa saltamontes, *tepe(tl)* que significa cerro o montaña.

Actualmente, el Bosque de Chapultepec cuenta con cuatro secciones. Como un conjunto se aprecia mejor la amplia cantidad de servicios ambientales que brinda para la población de la Ciudad de México, su área metropolitana y todas las personas que lo visitan. Entre sus

Figura 1. Localización del bosque de Chapultepec en la Ciudad d México



Fuente: elaboración propia, Luis Alberto Domínguez, 2022.

bondades se encuentra la regulación del clima y microclima de la ciudad, además de que mejora la calidad del aire. Sin embargo, hay que precisar que gran parte de su arbolado es no nativo, sino que es el resultado de varias reforestaciones, muchas de ellas no gestionadas conforme a las características físicas del bosque. Otra de sus bondades es que permite recargar los mantos acuíferos y absorbe la humedad, así como el control en la erosión del suelo, sin olvidar que es el refugio y hogar de diversos animales.

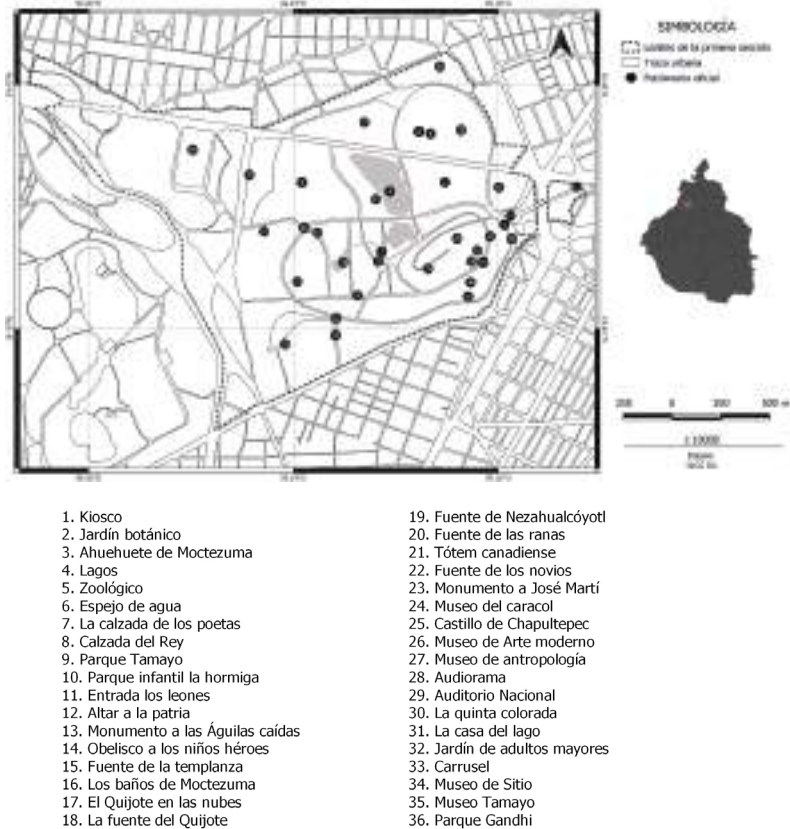
Ésta es la funcionalidad del bosque como totalidad, pero cada una de sus secciones tiene particularidades. De acuerdo con el programa de manejo del área de valor ambiental del entonces Distrito Federal, aprobado en 2006, cada sección tiene contempladas determinadas funciones. Otros factores que influyen en las dinámicas de cada sección son el transporte para llegar a ellas y las actividades que los visitantes quieran y puedan realizar, entre otras cosas.

Anteriormente, la administración del bosque estaba a cargo de la alcaldía Miguel Hidalgo, pero para el año 2000 dicha administración pasó a cargo de la Secretaría del Medio Ambiente del gobierno de la ciudad, y fue en 2003 que se decretó como área de valor ambiental, categoría de la Ley Ambiental de Protección a la Tierra en el Distrito Federal.

La primera sección del bosque cuenta con distintos parques, museos, fuentes, esculturas, etcétera. Esta sección fue pensada para dar una amplia difusión histórica, incluso ha sido decretada como zona arqueológica por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). De acuerdo con la Dra. Pacheco (2020), el Bosque de Chapultepec es el lugar más visitado después de la basílica de Guadalupe en la Ciudad de México. Sin embargo, las visitas no se dan en todo el bosque, sino que la primera sección es la que mayor cantidad de personas recibe debido a que es la más cercana al centro de la ciudad y es la mejor comunicada.

En la primera sección del Bosque de Chapultepec hay diferentes vías de comunicación. Una de ellas es la avenida Constituyentes, seguida de la avenida Chapultepec, la avenida Reforma, la cual atraviesa esta sección, pero su límite continúa con la calzada General Mariano

Figura 2. Patrimonio oficial de la primera sección del Bosque de Chapultepec



Fuente: elaboración propia, Luis Alberto Domínguez, 2022.

Escobedo hasta cruzar con Rubén Darío y, finalmente, con la autopista urbana norte. Además, tiene cercanas cuatro estaciones del Sistema de Transporte Metro, dos de ellas pertenecientes a la línea rosa (línea 1), éstas son Chapultepec y Juanacatlán. Las otras dos estaciones (Auditorio y Constituyentes) pertenecen a la línea naranja (línea 7). Lo anterior da cuenta del acceso diferenciado de algunas zonas con respecto a otras, haciendo que la primera sección sea la más visitada.

La presencia fuerte de personas en la primera sección también se debe a sus atractivos como el Castillo de Chapultepec, el Museo de Antropología e Historia y a sus actividades, como el lanchacinema o los picnics nocturnos, volviendo a esta sección más atractiva que las otras.

Además, ésta ha sufrido cambios y mejoras a lo largo del tiempo en términos de infraestructura y acceso. En el año 2003 se realizó un diagnóstico del bosque en el que se concluyó que la primera sección se encontraba bastante deteriorada, tenía muchos árboles muertos, sus áreas verdes estaban descuidadas, etcétera. De acuerdo con la Dra. Pacheco (2020), a partir de ese año se cerró la primera sección con la finalidad de implementar el plan maestro de rehabilitación, el cual mejoró bastante la imagen del bosque tras su reapertura.

Hoy en día y de acuerdo con la Secretaría del Medio Ambiente (SEDEMA) la primera sección del Bosque de Chapultepec cuenta con 36 sitios de interés divididos en seis categorías: áreas naturales, parques, fuentes y monumentos, museos, centros culturales y espacios deportivos. La difusión da cuenta de que éstos son los elementos y/o sitios más emblemáticos del lugar, es decir, aquéllos que las autoridades quieren que la gente conozca y, por lo tanto, los que son considerados como patrimonio oficial. En la figura 2 se muestran dichos elementos.

Técnicas para conocer la percepción del paisaje

La primera sección alberga una gran cantidad de elementos que son considerados patrimonio del Bosque de Chapultepec. Éstos se pueden dividir en dos categorías: primero están aquéllos que la administración del lugar protege y promociona, mientras que los segundos son los contruidos por los visitantes. Entendiendo que existen varias actividades para realizarse dentro del lugar, y que diferentes perfiles de personas lo visitan, fue preciso hacer una reflexión metodológica sobre cómo registrar toda esa diversidad. Se llegó a la conclusión de que son tres las técnicas metodológicas que, en conjunto, logran

hacer un análisis de percepción y valoración del paisaje como el propuesto en este trabajo, que es mayoritariamente cualitativo.

Las tres técnicas son la fotografía, el mapeo participativo y las entrevistas. El uso de la fotografía ha servido para capturar y representar el territorio de este trabajo, así como las dinámicas y actividades que en éste ocurren. Cabe mencionar que el Bosque de Chapultepec no funciona como un escenario, es decir, no se puede decir que las cosas simplemente suceden en el lugar, de hecho, como dimensión espacial, tiene influencia en la ciudad y las memorias de las personas.

Antes de iniciar con el registro fotográfico se crearon seis categorías: sitios de aglomeración, actividades que se realizan en la primera sección, huellas de las personas en el bosque, estado de los elementos patrimoniales, usos de los elementos patrimoniales, patrimonio de los visitantes. La última surgió a partir de las entrevistas con los visitantes frecuentes del bosque.

El trabajo de campo inició con las fotografías y concluyó con ellas, ya que permitió corroborar que existen prácticas que se mantienen y refuerzan dentro del Bosque de Chapultepec. También permitió tener un registro del estado de los elementos patrimoniales, ya que algunos estaban muy bien cuidados, otros en reparación y otros parecieran estar olvidados.

A la par de los primeros resultados de las fotografías se volvió importante tener un acercamiento a la percepción de los visitantes, por tal razón se realizó un ejercicio de mapeo participativo. Considerando la diversidad de personas es que se optó por que la muestra para el mapeo fuera de máxima variación, reconociendo el grado de complejidad y la amplitud de percepciones que se tienen del lugar. Bajo la misma línea, el mapeo no debía ser extenso en tiempo, por lo que se centró en una pregunta que permitió conocer, a partir de las agrupaciones de respuestas individuales, los significados del bosque. La pregunta eje fue “¿Qué significa el Bosque de Chapultepec para ti?” El ejercicio se hizo considerando que trabajar con recursos gráficos y/o cartográficos, como un mapa, promueve la participación de las personas para la construcción de sus narraciones territoriales (Risler, 2013).

Los preparativos del mapeo contemplaron las particularidades del lugar, ya que es un espacio abierto. Trabajar con un mapa impreso en una hoja delgada hubiera complicado el manejo de los instrumentos, razón por la cual se imprimió en una lona y se decidió que el mapa estuviera en blanco y negro; mostrando la delimitación de la primera sección, los lagos, los caminos al interior del bosque y la traza urbana aledaña al lugar. Así se podía aprovechar cualquier parte del mapa para responder la pregunta.

Durante el ejercicio de mapeo se les comentó a los visitantes que la actividad correspondía a una actividad académica, por lo que era gratuita. Se llevaron plumones permanentes y gel antibacterial, así como dos carteles que invitaban a las personas a participar en el mapeo. Se registraron en total 34 intervenciones en el mapa, logrando la muestra de máxima variación, ya que participaron infancias, mujeres, hombres jóvenes y adultos, así como personas de la tercera edad y turistas extranjeros. La sistematización de los resultados permitió crear las siguientes categorías: a) belleza; b) importancia ambiental; c) emociones/sentimientos; d) memoria/recuerdos; e) usos y actividades.

Sin embargo, ésta es sólo la mirada general del Bosque de Chapultepec, por lo que faltaba conocer a profundidad las experiencias, percepciones y apropiaciones de las personas, razón por la cual se decidió hacer entrevistas a visitantes frecuentes. Entendiendo que la entrevista es aquella herramienta que capta los significados de personas y considerando que dichos significados están mediados por construcciones a partir de la experiencia, lo que hace que las personas construyan un discurso acerca de algún tema, suceso o evento (Piovani, 2007; Merlinsky, 2006), es que se consideró pertinente su uso en esta investigación.

Algunas entrevistas se realizaron de forma presencial y otras de manera virtual. Las presenciales fueron dentro del Bosque de Chapultepec, dejando que la persona comenzara a caminar y simplemente seguir su ruta. Además, fueron ellas quienes eligieron el lugar para la entrevista, esto con la intención de conocer cómo se apropian y transitan la primera sección del Bosque, a partir de la selección de los lugares en los que se sienten más libres, inspirados y cómodos.

La entrevista se estructuró en dos partes. La primera de ellas contempló preguntas abiertas, mientras que la segunda el uso de fotografías de los elementos patrimoniales oficiales; esto con la finalidad de ahondar en cuáles conocen y qué representan para los visitantes.

La entrevista fue fructífera para lograr identificar los elementos que las personas consideran como patrimonio del lugar y aquéllos que son patrimonio para ellos partiendo de sus experiencias. Esto permitió entender cómo los visitantes se construyen a sí mismos con relación al Bosque de Chapultepec y a la vez cómo construyen el proceso de vivir la ciudad; los procesos deben considerar la posición desde la que se habla, ya que son diferentes las experiencias de quienes viven cerca del bosque a las de quienes lo visitan desde sitios más lejanos, entre otras condiciones.

Construir y valorar el patrimonio

La existencia de elementos patrimoniales en el Bosque de Chapultepec impacta en las dinámicas y actividades de las personas que deciden visitar el lugar, pero ¿todos estos elementos se encuentran en las mismas condiciones? Después de haber realizado un análisis, resultó que la mayoría de los elementos más deteriorados son a la par los más desconocidos por las personas. Un claro ejemplo es la Fuente de los Novios, cuyas bancas aledañas han perdido bastante pintura, además de que el piso, si bien ha tenido reparaciones, éstas no mantienen homogeneidad. Además, la fuente requiere de mantenimiento pues muchos de los mosaicos que la componen ya están muy desgastados.

Son menos los elementos que, pese a ser desconocidos, no se encuentran en malas condiciones, por ejemplo, el Audiorama y la Quinta Colorada, ya que éstos se encuentran en sitios alejados de la aglomeración de personas. Al momento de preguntarle a los visitantes sobre estos elementos, fueron pocas las personas que los conocían, pero señalaron que, al menos el Audiorama, les parecía un lugar que jamás pensaron que tuviera el bosque pues se les hace algo mágico, al grado de que incluso lo descubrieron por casualidad.

El estado del patrimonio tiene que ver también con los valores que las personas les atribuyen. Por ejemplo, el Altar a la Patria es uno de los elementos que están mejor cuidados, sin embargo, no resulta agradable para algunos visitantes, quienes expresaron su rechazo ya que no permite ver el castillo; además, al estar cerca de las entradas principales, marca una pauta para recorrer al bosque, ya que lo divide en dos caminos. La Entrada de los Leones también se encuentra en buenas condiciones pese a estar en contacto directo con la ciudad, pues su cuidado se debe a que las personas la consideran emblemática, estéticamente muy bonita e incluso majestuosa, para algunas es el anuncio de que han llegado a un bosque que les trae paz.

Además de señalar el estado actual del patrimonio oficial que forma parte del paisaje del Bosque de Chapultepec fue importante conocer el patrimonio construido por los visitantes. Todo comienza desde que el bosque es considerado en su totalidad como un paisaje patrimonial debido al valor histórico del lugar que cuenta con algunos árboles milenarios, museos como el Museo Nacional de Antropología e Historia y demás elementos que hacen sentir orgullosos a los visitantes.

Pues es desde nuestros antepasados, o sea, ahí se peleó por la libertad y yo creo que es algo muy, muy emblemático para mí como mexicana, es algo muy emblemático el bosque (Beatriz, 57 años).

Sin embargo, el valor histórico va más allá de pensarlo bajo la historia oficial, como mencionó Isaac:

Es como la parte histórica, o sea, parcial del Bosque de Chapultepec, que es el castillo, obviamente el museo, sí, hay espacios, pero creo que la parte histórica serían más bien las memorias que cada persona tiene. Esa también es parte de la historia (Isaac, 22 años).

El proceso de construcción del patrimonio por parte de los visitantes tiene que ver con que los consideran únicos para sus historias de vida. Por ejemplo, para Beatriz es importante el Castillo, sin embargo,

cuida y le da mucho valor a la reja que permite entrar al Castillo por el hecho de que:

Pues la verdad me gusta subir al castillo, me gusta sentir esa adrenalina de ir subiendo, subiendo, subiendo, llegar arriba, tocar la reja porque la reja está cerrada, para poder entrar al castillo está cerrado, entonces, poder tocar la reja para mí ya es como un buen beneficio para mi persona, es agradable. Por eso cuando llegas arriba y puedo tocar la reja digo, ay, gracias, Dios, lo logré (Beatriz, 57 años).

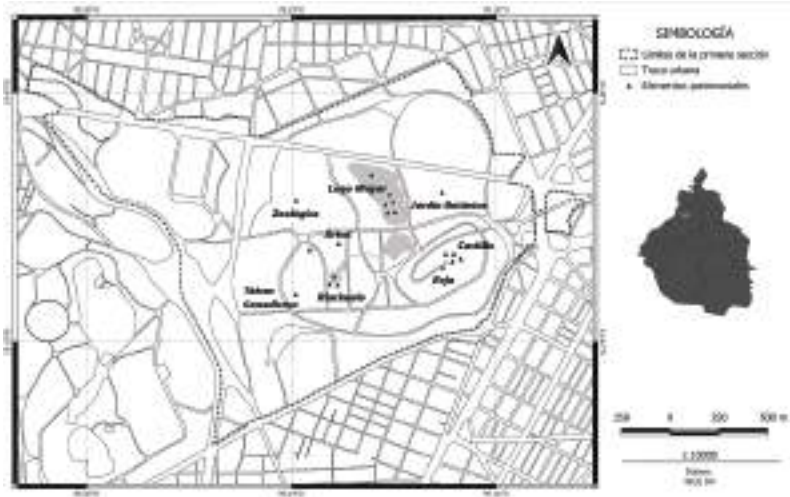
Otro de los elementos que más se mencionaron y que es considerado como patrimonio por parte de varios visitantes debido a la tranquilidad que le rodea, pese a estar cerca de los sitios donde hay aglomeración de personas, es un riachuelo cercano a la Fuente del Quijote. Los mismos visitantes lo describen como un pequeño rincón que las personas no pensarían que exista hasta que lo ven.

Imagínate que alrededor es un río y tienes que cruzar como unas piedras medio difíciles para llegar al centro y ahí no puede entrar mucha gente, por lo mismo, por la dificultad de pasar, entonces esa también sería una buena parte, te quitas de toda la gente (Alan, 26 años).

El riachuelo y otros lugares del bosque son especiales para las personas porque les transmiten paz. Este aspecto lo valoran mucho por el hecho de que viven cerca de dinámicas urbanas que les generan ajeteo y estrés por la rapidez con que suceden las cosas, por ejemplo, los grandes trayectos del trabajo o la escuela al hogar. Es por ello que buscan acercarse a sitios que les hagan sentir tranquilos y permitan despejar la mente. En la figura 4 se muestra el mapa con los elementos patrimoniales construidos por los visitantes.

La importancia y el apego al bosque es muy grande para los visitantes. Sin embargo, muchas veces los elementos patrimoniales oficiales no tienen el mismo peso que aquéllos que, como individuos, las personas crean en su día a día, sin darse cuenta de que pasan a formar parte de una colectividad cuando estos elementos y el paisaje son valorados

Figura 4. Patrimonio de los habitantes de la primera sección del Bosque de Chapultepec



Fuente: elaboración propia, Luis Alberto Domínguez, 2022.

con cargas similares, generando apego hacia ellos a partir de historias diferentes. Estas otras historias, o historias no oficiales, también merecen ser escuchadas y visibilizadas.

Pese a que el tiempo transcurre en la vida de las personas y pareciera que se van desdibujando las primeras experiencias que tienen en el Bosque de Chapultepec, la realidad es que el paisaje se compone también de ese pasado, el cual se hace presente cada vez que las personas hablan o visitan el lugar. En algunos casos porque ven cómo otras personas experimentan situaciones similares que los adultos vivieron en su niñez, pero otras porque les recuerda a otras personas con quienes alguna vez visitaron el lugar. Así, se reconstruye el paisaje, ya que de la individualidad se crea una colectividad entre las materialidades y las múltiples memorias de los visitantes.

Conclusiones

Pese a visitar frecuentemente el bosque, los visitantes consideran que siempre se descubre algo nuevo. El encanto del Bosque de Chapultepec se entiende a partir de lo curativo, el descubrimiento, la diversión, el romanticismo, la desconexión, el misterio, la posibilidad de estar con muchas personas y a la vez tener intimidad, su amplitud y su estética.

Todas las personas dejan huella de forma directa o indirecta en el bosque y sus elementos patrimoniales. En su mayoría, las prácticas frecuentes las desarrollan en zonas y caminos específicos de la primera sección, dejando en el olvido algunos elementos respecto a otros. Sin embargo, cuando los visitantes se van apropiando de los elementos y del bosque en general, procuran su cuidado y preservación.

Conocer los valores que las personas le atribuyen al paisaje y sus elementos ayuda a comprender porqué se decide cuidar y en otros casos olvidar. Como totalidad, el paisaje del Bosque de Chapultepec es considerado como patrimonio, sin embargo, al acercarse a los componentes de este paisaje, muchos elementos no generan apego o se desconocen.

Las tres técnicas metodológicas permitieron conocer aspectos como los lugares favoritos de las personas, los patrimonios que han construido y la relación entre el bosque y la ciudad. El análisis del paisaje debe considerar las diferentes escalas del territorio; para el caso específico de la fotografía, al cristalizar el tiempo y espacio, visibiliza mejor la dialéctica entre la sociedad y el paisaje. La cartografía participativa ayuda a que las personas interactúen a diferentes escalas con su territorio y lo signifiquen de forma más localizada. Por último, al centrarse en la experiencia, la entrevista profundiza en la asignación de valores al paisaje.

Referencias

- BARRERA, Gerónimo (2013). "El paisaje de Real de Catorce: un despojo histórico". *Investigaciones Geográficas*, 81: 110-125. Consultado en: <<https://www.investigacionesgeograficas.unam.mx/index.php/rig/article/view/32707/32973>>.
- CABALLERO SÁNCHEZ, Juan Vicente (2012). "Los valores paisajísticos. Elementos para la articulación entre teoría e interpretación del paisaje". *Cuadernos Geográficos. Universidad de Granada*, 51: 245-269. Consultado en: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17125450015>>.
- CHECA-ARTASU, Martín (2014). "Reflexiones sobre la cultura del paisaje en México". En *Bitácora Arquitectura*, 26: 8-14.
- CRAM, Silke, Helena Cotler, Luis Miguel Morales, Irene Sommer y Estela Carmona (2009). "Identificación de los servicios ambientales potenciales de los suelos en el paisaje urbano del Distrito Federal". *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía, UNAM*, 66: 81-104. Consultado en: <<https://doi.org/10.14350/rig.17983>>.
- CURTONI, Rafael Pedro (2000). "La percepción del paisaje y la reproducción de la identidad social en la región pampeana occidental, Argentina". En Camila Gianotti García (coord.), *Paisajes culturales sudamericanos: De las prácticas sociales a las representaciones*. TAPA 19, Trabajos en Arqueología da Paisaxe. Santiago de Compostela: Laboratorio de Arqueología e Formas Culturais, IIT, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 115- 125.
- FERNÁNDEZ-CHRISTLIEB, Federico (2014). "El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo". En Susana Barrera y Julieth Monroy (eds.), *Perspectivas sobre el paisaje*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Jardín Botánico José Celestino Mutis, pp. 55-79.
- FRANCH-PARDO, Iván y Luis Cancer-Pomar (2017). "El componente visual en la cartografía del paisaje. Aptitud paisajística para la protección en la cuenca del río Chiquito (Morelia, Michoacán)". *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía, UNAM*, 93: 1-19. Consultado en: <<https://doi.org/10.14350/rig.54730>>.
- GACETA OFICIAL DEL DISTRITO FEDERAL (17 de noviembre del 2006). "Acuerdo por el que se aprueba el Programa de Manejo del Área de Valor Ambiental del Distrito Federal, con la categoría de Bosque Urbano denominada 'Bosque de Chapultepec'". Consultado en: <<https://paot.org.mx/centro/programas/anp-df/chapultepec.pdf?b=po>>.
- GARCÍA, María Pilar (2011). *El patrimonio cultural: conceptos básicos*. Zaragoza: Pressas Universitarias, Universidad de Zaragoza.

- GOPAR-MERINO, Luis Fernando y Alejandro Velázquez (2016). "Componentes del paisaje como predictores de cubiertas de vegetación: estudio de caso del estado de Michoacán, México". *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía, UNAM*, 90: 75-88. Consultado en: <<https://doi.org/10.14350/rig.46688>>.
- MADERUELO, Javier (2010). "El paisaje urbano", *Estudios Geográficos* 71(269): 575- 600.
- MARTÍNEZ, Beatriz (2014). "Paisaje urbano y problemática medioambiental: el caso del distrito de Retiro (Madrid)". *Espacio Tiempo y Forma. Serie VI, Geografía*, 2013-2014(6-7): 119-160. Consultado en: <<https://doi.org/10.5944/etfvi.6-7.0.14851>>.
- MATA, Rafael (2008). "El paisaje, percepción y carácter del territorio. Conocimiento y acción pública". En José Manuel Moreira, Jocelyn Andrea Ojeda, Jesús Rodríguez (coords.), *Paisaje vivido, paisaje estudiado: miradas complementarias desde el cine, la literatura, el arte y la ciencia*. España: Junta de Andalucía, Consejería de Medio Ambiente / Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, pp. 43-72.
- MERLINSKY, Gabriela (2006). "La Entrevista como forma de conocimiento y como texto negociado: Notas para una pedagogía de la investigación". *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, 27: 248-255.
- NAVARRO, Galit (2003). "Una aproximación al paisaje como patrimonio cultural, identidad y constructo mental de una sociedad". *DU&P Diseño Urbano y Paisaje*, 1(1): 1-21. Centro de estudios arquitectónicos, urbanísticos y del paisaje.
- ORTEGA, Nicolás (2011). "El lugar del paisaje en la geografía moderna". *Estudios Geográficos*, 71(269): 367-393. Consultado en: <<https://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/view/315>>.
- PACHECO, Mónica (11 de diciembre 2020). "Seminario Cerro de agua. Chapultepec desde el punto de vista de su administración". Facebook del Museo de Arte Moderno de México [Cerro de Agua Seminario de Formación 2020] [Video]. Consultado en: <<https://fb.watch/doAPq12lFI/>>.
- PIOVANI, Juan Ignacio (2007). "La entrevista en profundidad". En Alberto Marradi, Néilda Archenti y Juan Ignacio Piovani, *Manual de Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, pp. 215-226.
- QUINTERO, Victoria y Elodia Hernández (2012). "Paisajes patrimoniales y percepciones locales". XVII Congreso de Estudios Vascos: Innovación para el progreso social sostenible (17-2009. Vitoria-Gasteiz). Donostia: Eusko Ikaskuntza, pp. 627- 647.
- RAMÍREZ, José Antonio y Federico Fernández Christlieb (2013). "Paisaje e identidad en El Arbolito, Pachuca, Hidalgo. Jóvenes y adultos en apego a un barrio ex minero". *Investigaciones Geográficas*, 80: 71-85. Consultado en: <<https://doi.org/10.14350/rig.36643>>.

- RAMÍREZ, Blanca y Liliana López (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: La diversidad en el pensamiento contemporáneo* (Colección: Geografía para el siglo XXI, Serie: Textos Universitarios, núm. 17). México: Instituto de Geografía, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Xochimilco.
- RISLER Julia y Pablo Ares (2013). *Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón.
- RUSSO, Cintia (2010). "Identidad urbana, territorio y empresa: un caso de la zona sur de la Región Metropolitana de Buenos Aires". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 14(331): 90. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- SALAS, César y Álvaro López (2019). "Efectos espaciales de la tematización cultural para la recreación y el turismo en los corredores culturales peatonales del Centro Histórico de la Ciudad de México". *Investigaciones Geográficas*, 98. Consultado en: <<https://doi.org/10.14350/rig.59763>>.
- SILVA, Rocío y Víctor Fernández (2015). "El nuevo paradigma del patrimonio y su consideración con los paisajes: conceptos, métodos y prospectivas". *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 63(1): 129-151.
- SKEWES, Juan Carlos, Debbie Guerra y Christian Henríquez (2014). "Patrimonio y paisaje: dos formas de ensamblar naturaleza y cultura en la cuenca del río valdivia, sur de Chile". *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 46(4): 651-668.
- SUNYER, Pere (2014). "Introducción". En Martín Checa Artasu, Armando García, Paula Soto y Pere Sunyer (eds.), *Paisaje y Territorio. Articulaciones teóricas y empíricas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Iztapalapa, pp. 11-28.
- WIENER, Gabriela (2019). "Propuesta para una lectura comprometida del paisaje. San Luis Huexotla, Estado de México". *Investigaciones Geográficas*, 99. Consultado en: <<https://doi.org/10.14350/rig.59958>>.

Bosque Cuauhtémoc y Parque Juárez: emblemas culturales del patrimonio urbano- paisajístico en la ciudad de Jiquilpan de Juárez, Michoacán

Carlos Arredondo León

...hacer paisaje o intervenir en él no es un problema
de gusto ni de sensibilidad sino de conocimiento,
y los conocimientos no se inventan ni se improvisan,
sino que se adquieren con el estudio
y se incrementan con la investigación.
(Maderuelo, 2006: 8).

Introducción

El paisaje no sólo ha sido por excelencia el término más empleado por los especialistas que buscan entender y explicar los hechos naturales y los de ocupación humana, sino también por su carácter englobante y sintetizador. El paisaje es un espacio concreto, pero no fijo: se inscribe en el tiempo y está en continua evolución. Esta dimensión diacrónica es la que ha hecho definir el paisaje como “la expresión observable a través de los sentidos, sobre la superficie terrestre, de la combinación entre naturaleza, técnicas y cultura de los hombres” (Gómez *et al.*, 1999: 14). El paisaje se circunscribe a los individuos, a una sociedad, a un territorio determinado y a la dinámica asociada resultante.

La ciudad ha sido por igual el espacio concreto de residencia permanente de las personas, su principal obra de arte, una construcción artificiosa en clave histórica y el principal instrumento de comunicación (Rapoport, 1978: 15). En ella, los espacios públicos, al igual que sus edificios, hablan y actúan de forma no menos importante que aquéllos que los habitan. Un espacio, a modo a la función para la cual ha sido diseñado, cuyas estructuras físicas, en palabras de Mumford (2012), son “acontecimientos del pasado, decisiones tomadas largo tiempo atrás”.

La comunidad científica ha puesto especial interés en estas expresiones físicas, impresiones que resultan de la mutua interrelación entre la gente y el medioambiente construido, donde el “diseño urbano” toma un rol protagónico como organizador del espacio, del tiempo, del significado y de la comunicación. La organización del espacio, en palabras de Rapoport (1978: 24), es, de hecho, un aspecto más fundamental que la forma y los materiales... el espacio está en el corazón del medioambiente construido.

El espacio público, como una categoría del espacio, dice Eguarte (1992: 129):

El espacio público es el signo más evidente de la cultura de una sociedad. Es el ‘texto social’ en el que se reproducen y se pueden descifrar las relaciones de la vida social. Es el lugar donde confluyen costumbres, tradiciones, códigos de conducta, actividades disímiles que marcan la cotidianidad del hombre urbano.

Los jardines y los parques, como espacios públicos –recientes o históricos creados en su momento por motivos sociales completamente distintos a los de hoy–, han sido puntos de partida para el diseño multifuncional del espacio urbano, sitios clave de la organización y la estructura del paisaje urbano de las ciudades actuales (Jellicoe y Jellicoe, 1995: 7). Además de los beneficios de relevancia ecológica –filtran aire, agua, luz solar, ruidos– y social –por su naturaleza pública, estos espacios promueven la recreación y el esparcimiento–, enfrían el ambiente, dan sombra a animales, moderan el clima urbano, reducen vientos y tormentas, proveen de sombra a viviendas, entre otros.. El parque público,

en palabras de García (1989: 105), “se nos presenta como un elemento ambiental activo en el ecosistema urbano, realizando una serie de funciones que son verdaderos servicios a la ciudadanía”.

Si bien en la actualidad la recreación es considerada la actividad más importante que se desarrolla al interior de estos espacios verdes, la causa subyacente de su emplazamiento en los ámbitos urbanos tenía más que ver con cuestiones de la salud, la higiene y la moralidad pública. Las reflexiones e inquietudes de Miguel Ángel de Quevedo así lo señalaban a principios del siglo pasado sobre las bondades de los espacios públicos verdes. El llamado también “apóstol del árbol” consideraba que, además de cumplir con ser bella, la ciudad debía contar con espacios de vegetación que contrarrestaran la aglomeración urbana, causante de males psíquicos y sociales. Los parques y jardines, así concebidos, debían atraer la atención y el interés de la población, de tal modo que la alejasen de los vicios –la costumbre de embriagarse en tabernas y pulquerías– y los malos pensamientos, a cambio de paseos campestres y actividades recreativas y de esparcimiento que contribuyeran al desarrollo integral de la población (Eguiarte, 1992: 131).

La fórmula estética, higienista, moral e, incluso, ecológica que sustentaba el emplazamiento de los espacios verdes al interior y/o próximo a las ciudades de antaño, fue el común denominador de los parques y jardines contemporáneos que, además de cumplir con estas condiciones, debían traer un beneficio al total de la población, sin distinción de clase, evitando en todo lo posible la utilidad privada y lucrativa de estos espacios verdes. El parque popular del siglo xx, a diferencia del parque decimonónico, el cual se desempeñaba más como un espacio de expresión cultural y de las costumbres burguesas, se concibió como un modelo de “jardín para el pueblo” a escala urbana que, de acuerdo con Álvarez (2007: 332), debía ser lo más

alejado de los usos tradicionales y de los meros ejercicios de la jardinería imaginativa, y entendido en cambio como un valor social en el que tuviesen cabida todo tipo de pretensiones, especialmente las ligadas a

la reforma de la sociedad desde presupuestos higienistas, tanto físicos como espirituales o ideológicos.

La vocación ambientalista de Miguel Ángel de Quevedo pronto encontró en esta fórmula higienista, moral, ecológica y estética el punto de apoyo o plataforma que sostendría su ideario ambientalista e impulsaría sus grandes proyectos ambientalistas, a citar: programas de forestación y reforestación tanto de espacios rurales como urbanos; creación de reservas forestales y viveros para la producción de plantas y semillas, además de parques nacionales y jardines urbanos, entre otros proyectos (Cejudo, 2017: 311-312). La visión ambiental-higienista del “apóstol del árbol” se tradujo en proyectos encaminados a mejorar los ámbitos urbano-rurales en cada rincón de México, llegando incluso parte de su legado a la ciudad de Jiquilpan de Juárez, caso de estudio de esta exposición.

Se parte del supuesto de que el general Cárdenas adquirió, de la mano de Miguel Ángel de Quevedo, además del profundo cariño que tenía por su tierra y el amor a los árboles, un conocimiento más amplio sobre cómo actuar e intervenir directa o indirectamente sobre el territorio y sus recursos, no sólo a escala regional como fue su campaña de protección forestal y la creación de Parques Nacionales, sino también a escala urbana al promover acciones encaminadas a mejorar las condiciones de las ciudades –forestación, reforestación, creación de espacios verdes, rescate de plazas, ampliación de calles y avenidas con arboladas, por ejemplo– y, con ello, la calidad de vida de la población, apegándose en todo momento a la fórmula estético, higienista y moral e, incluso, ecológica en las propuestas de diseño y planificación urbana. De este modo, Jiquilpan pasó, de la mano y consentimiento del general Cárdenas, de una ciudad pequeña y típica de la provincia mexicana de los años 1930, a una ciudad receptora del modelo planificador ambientalista de Quevedo.

La Nueva Alameda y el Parque Juárez: emblemas paisajísticos del patrimonio cultural de Jiquilpan

A continuación, se exponen algunas pesquisas que, a título del autor de estas líneas, podrían abonar al reconocimiento de estas arboladas como emblemas histórico-paisajísticos del patrimonio cultural de Jiquilpan. Éstas se agrupan en tres periodos: el precardenista (1864-1927); el cardenista (1928-1970) y postcardenista (1971-2020).

Período precardenista (1864-1927)

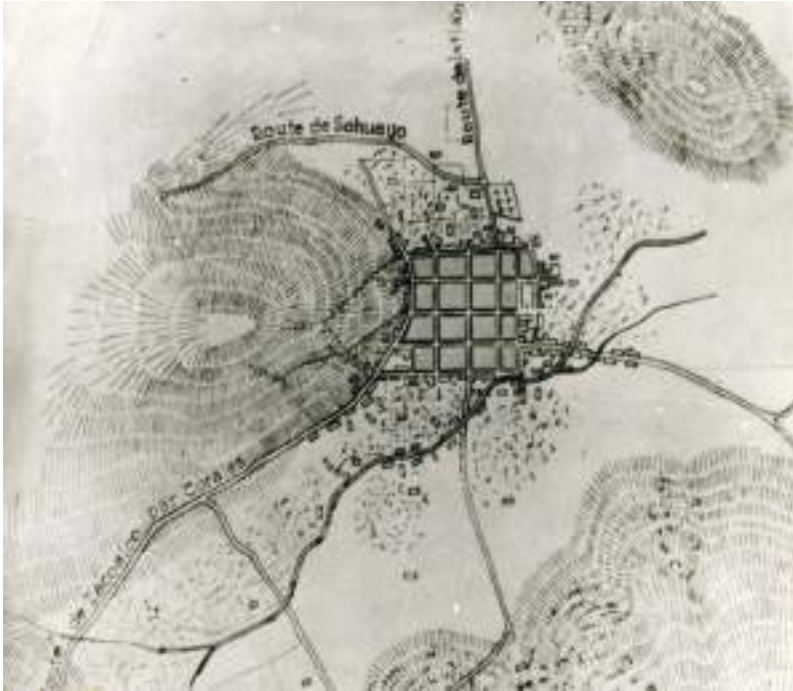
Un croquis de Jiquilpan, levantado por el ejército francés en 1864, muestra una ciudad con escasas 18 cuadras orientadas de norte a sur y de oriente a poniente, franqueadas en su parte meridional por el río Jiquilpan y por un complejo montañoso al occidente. El asentamiento, sus límites y accesos no distan mucho de aquéllos existentes a principios del siglo XVI, descritos por Sánchez (1896, en Ochoa, 2013: 32) como

un asentamiento en llano cercado de cerros y los más de ellos pelados. Un cerro alto al sur llamado Huaxuatli [...] otros dos vértices asoman al norte, el Cerro Pelón nombrado Apatzingán o Chichiquila y enfrente de éste, al poniente, una loma llamada Aguatepec. El triángulo comprendía una superficie llana, sana y no húmeda (Plano 1).

Jiquilpan¹ precardenista fue un punto de encuentro, una localidad cruce, una ciudad paso en el occidente michoacano, cuyo acceso se hacía a través de un sistema de caminos de herradura, algunas brechas de tracción animal por donde salían y llegaban mercancías locales y regionales. Pese al estado físico que exhibía el sistema de caminos en

¹ Bravo (1998: 17) cita: “Antiguamente se llamó ‘Huanimban’ lugar de ‘huanitas’, flores exóticas que ahora, excepcionalmente, se encuentran en las barrancas del cerro de San Francisco. Luego, Jiquilpan, lugar donde crece el añil, planta de donde se extrae la tintura del mismo nombre”.

Plano 1. Croquis de la ciudad de Jiquilpan,
levantado por el ejército francés en 1864



Fuente: Archivo Histórico CERMLC/UAER-UNAM.²

temporadas de lluvia, Jiquilpan fue el paso obligado de la travesía del centro de México al Pacífico mexicano. Hacia mitades del siglo XIX, la ciudad de Jiquilpan ostentaba, en palabras de Ochoa (2013: 128 y 136), “de una hermosa plaza, calles rectas y fincas urbanas de muy buena construcción [Además] el pueblo empieza a cambiar el eje urbano de la antigua plaza a la nueva, más al norte”.

El entorno pueblerino que recibe el nacimiento de Lázaro Cárdenas del Río (LCR) era la típica población del medio rural del porfiriato. Su población ascendía, a lo mucho, a 5 036 habitantes. La ciudad se divi-

² Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas/Unidad Académica de Estudios Regionales-Universidad Nacional Autónoma de México.

Plano 2. Plano de Jiquilpan de Juárez, 1899. Jiquilpan a fines del siglo XIX



Fuente: Archivo Histórico CERMLC/UAER-UNAM

día en barrios, a saber: Camposanto o barrio del Espíritu Santo, Santa Anita, La trasquila o de la Alcantarilla, de La Calzada, La Puentecita y San Cayetano (Ramos y Manzano, 1982: 47).

En aquel entonces, la ciudad de Jiquilpan estaba enclavada en:

las faldas del ángulo que forman el cerro de San Francisco y las lomas denominadas de la Trasquila; al lado Sur se encuentra el río que lleva el nombre de Jiquilpan, teniendo la ciudad una pequeña parte de su caserío al lado opuesto; su piso presenta poca inclinación hacia el Noroeste; sus calles son rectas con pocas excepciones y regularmente bien empedradas, sus casas son muchas de hormigón y otras techadas de teja; habiendo algunas fabricadas al estilo moderno y de muy buen gusto; tiene dos plazas, la de armas conocida con el nombre de Zaragoza, donde se encuentran las casas consistoriales, adornada con asientos de mampostería y gran número de fresnos que forman un verdadero bosque (Sánchez, 1896: 215-216).

Jiquilpan: un oasis natural de flores, árboles y esparcimiento

Sánchez (1896: 74) señala que Jiquilpan o “Huanimban” quiere decir lugar de huanitas, árboles que producen racimos de flores sumamente aromáticas. Luego, Jiquilpan, lugar donde crece el añil. En palabras de este autor, el jeroglífico jiquilpense representa “Una faja horizontal que muestra la tierra sin cultivo y encima dos plantas de añil” (p. 73), además de recordar que, ya desde entonces, la población jiquilpense emprendía la tradición de plantar en sus huertos y jardines flores nacionales y exóticas (p. 66). Los espacios públicos fueron testigos también del quehacer forestal de su población: plazas, por ejemplo, cubiertas con árboles de fresnos. Para solemnizar la consumación de la Independencia, Sánchez (1896: 119) recuerda que la autoridad mandó “plantar al derredor de la plaza principal, una regular cantidad de fresnos traídos de las cercanías, de los cuales existe aún gran parte con sus corpulentos troncos y hermoso follaje”.

Hacia finales del siglo XIX, el pueblo acostumbraba salir al campo a recrearse, en algún sitio pintoresco: La Tapazón y la cima del cerro de San Francisco, por citar algunos ejemplos (Sánchez, 1896: 220-221). La experiencia la describe así:

En la estación de las lluvias, cuando están verdes los campos y los prados, acostumbran salir las familias con frecuencia á pasar el día en algún sitio pintoresco; y allí, á la sombra de los árboles, en medio de grandes rocas plutónicas se deslizan las horas felizmente, escuchándose el murmurio de las aguas que corren allá en la hondonada, y, en diferentes lugares, el melifluo canto de los pájaros; confundiéndose sus arrullos con la dulce voz de varias Señoritas que cantan acompañadas de la armoniosa *séptima* ó de cuatro músicos escogidos de entre la orquesta que regularmente se lleva á esa clase de paseos [...] recrearse á un punto del Zalate donde, en medio del mayor orden, los jóvenes de ambos sexos se divierten con graciosos juegos de salón [sic] (Sánchez, 1896: 218-219).

Fotografía 1. Día de campo al pie del cerro de San Francisco, 1901



Fuente: Archivo Histórico CERMLC/UAER-UNAM.

Fotografía 2. Puente viejo con rumbo al estadio, s/f.



Fuente: Archivo Histórico CERMLC/UAER-UNAM.

Ochoa (2013: 178) señala que en 1894 se construyó un puente elegante sobre el río (nombrado Manuel Villaseñor Cárdenas), que logró conectar la ciudad con los terrenos ubicados sobre el margen sureño del río Jiquilpan. Construido este viaducto, la ciudad adquirió al sur de la ciudad un terreno propio para un parque, primero llamado Aristeo Mercado, en honor del gobernador, luego Gabino Ortiz y, finalmente, Centenario.

El viejo campo-parque, crónica de una Antigua Alameda³

A partir de los recuerdos recogidos por Ramos y Rueda (1984) de la gente de Jiquilpan sobre su pasado, se puede inferir que la hechura del puente al sur de la ciudad, en 1894, marcó un antes y un después no

³ En la alameda, cita Lázaro Cárdenas en su obra *La Alameda de Jiquilpan*, “en las horas de recreo, el ilustre Maestro de Primaria, Don Hilario de Jesús Fajardo, llevaba a sus alumnos

Fotografía 3. Antiguo parque, hoy Estadio 18 de Marzo, 1898



Fuente: foto de Ramos y Manzano, 1982.

sólo en cuanto a acceso y salida de la ciudad de Jiquilpan, sino también en el cambio de uso de suelo más allá de la frontera que marcaba el escurrimiento natural que le cruzaba. Las tierras pedregosas, infértiles y desprovistas de toda vegetación –por falta de agua, principalmente– alojaban las nuevas actividades (recreativas y de esparcimiento, entre otras), bien aquéllas que, por razones de incompatibilidad de uso de suelo (el torero, por ejemplo), debían mudarse a las periferias, potenciando de este modo el nuevo viaducto.

Estos autores radiografían, a través de historia oral, las principales actividades recreativas y de esparcimiento que practicaba la población jiquilpense en el entorno próximo a la ciudad y que se desarrollaron posteriormente con mayor intensidad una vez construido el puente. El jiquilpense se divertía en el campo haciendo pastorelas, jaripeos, tocando la guitarra, con varios juegos en los corrales y en los toriles, al

a la Alameda y allí les refería la importancia del árbol y del cuidado y cariño que debía guardársele” (Cárdenas del Río, 2003: 21-22).

tiempo que comían y jugaban, entre otras actividades.⁴ De hecho, y con la finalidad de acondicionar un espacio extramuro que albergara las actividades toriles otrora llevadas a cabo en corrales improvisados dentro de las viviendas particulares, es que se mudan estas actividades hacia el sur de la ciudad, específicamente sobre un terreno al cual se accedía cruzando el nuevo puente.

En la memoria de la población jiquilpense aún coexisten recuerdos de sitios y espacios que los vieron jugar y crecer. Uno de ellos al sur de la ciudad, cruzando el puente, llamado El Llanito, donde la población acudía a celebrar los días de campo; donde tres o cuatro familias se divertían con juegos de la época. Este espacio abierto, suave en cuanto a sus pendientes para llevar a cabo días de campo, el general Cárdenas lo concebía más como un sistema a manera de parque capaz de enaltecer no sólo la función recreativa, sino también la eco-urbana de las arboladas:

La Alameda de Jiquilpan, situada al sur de la población, se formó durante el siglo pasado, en una superficie aproximada de cuatro hectáreas; fue forestada de fresnos y eucaliptos por las autoridades y vecinos, que se empeñaban en conservarla, y que las sequías acabaron por destruir. Sobresalía en la Alameda un frondoso y centenario zalate, cuyas sombras servían de punto de reunión a las familias del lugar (Cárdenas del Río, 2003: 21).

Haciendo alusión a este sitio, un jiquilpense narra:

Onde está el estadio entonces se llamaba parque, en él había dos hileras de fresnos y arriba una lomita con una especie de cenador. Tenía una calzada de puro ladrillo y allá había como una especie de casita donde iban los patrones a tomarse el café, a estar a gusto con la familia. Eso no lo usábamos nosotros, solo los ricos. Uno se iba allá a las cercas onde

⁴ En tiempo de lluvias, las familias acostumbraban salir al campo a pasar el día en algún sitio pintoresco, al tiempo que, por las tardes, las familias se recreaban en el Zalate donde los jóvenes lo hacían con juegos de salón (Ramos y Rueda, 1984; 188).

estaba un zalate grande, por ahí estaba la gente pobre como yo (Ramos y Rueda, 1994: 25).

Otro más:

Aquí en lo que ahora es el estadio había un árbol muy grandote, al que le decían El Zalate. Ahí se juntaban en las tardes todas las gentes. Pero era un árbol enorme, yo me acuerdo de una vez que estaba recién casado cuando nos fuimos a sentar arriba, en las ramas secas de ese sauce (Ramos y Rueda, 1994: 28).

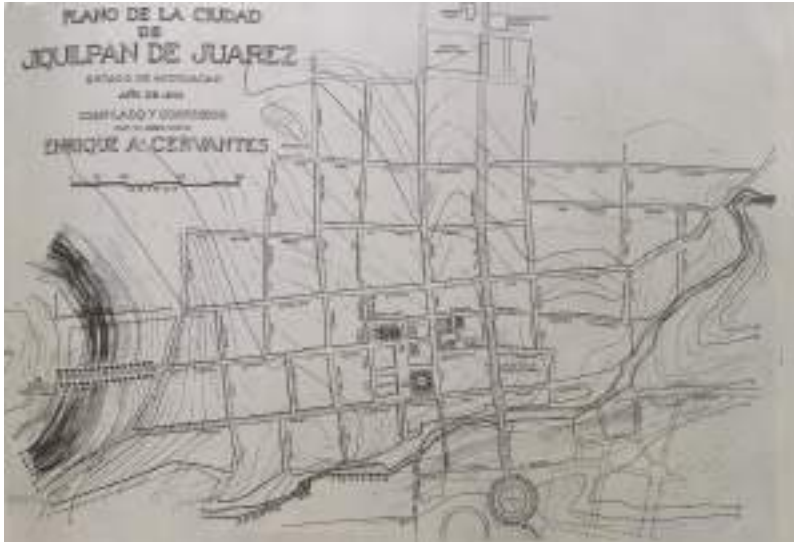
El general Lázaro Cárdenas menciona que, a pesar de las bondades de esta arboleda, la Alameda fue destruida, el viejo zalate dejó de existir y que sólo dos o tres fresnos resistieron en pie. Tiempo después, con ayuda del pueblo procurarían rehacer la Alameda y aumentar las plantaciones en otras áreas apropiadas para la forestación (Cárdenas del Río, 2003: 22). Entre 1928 y 1940, el espacio de la antigua alameda pasó a ser, primero, el Campo Deportivo Gral. Joaquín Amaro (1928),

Fotografía 4. Campo deportivo Gral. Joaquín Amaro, 1928



Fuente: Archivo Histórico CERMLC/UAER-UNAM.

Plano 3. Plano de la ciudad de Jiquilpan de Juárez, 1942



Fuente: elaborado por Enrique A. Cervantes, 1942,
en Cárdenas del Río (2003).

luego, Estadio Revolución (1937-1938) y, finalmente, Estadio 18 de marzo (1940), nombre que ostenta hasta la actualidad.

Período cardenista (1928-1970)

Durante este período, el general Lázaro Cárdenas promovió y ejecutó en su natal Jiquilpan la apertura de calles, calzadas, avenidas y la creación, forestación y reforestación de espacios abiertos, entre otras importantes acciones. Al leer *La Alameda de Jiquilpan*, de LCR, el lector comprende la obra de forestación y reforestación que realizó Cárdenas en Jiquilpan. Así, por ejemplo, entre 1930 y 1970, promovió la forestación de Los Cantiles, La Trasquila y de los bosques Cuauhtémoc y Juárez, entre otros sitios, además de acciones de reforestación en calles –Profesor Fajardo–, calzadas –Juárez y La Selva–, plazas –Colón y Zaragoza–, avenidas –Circunvalación y Las Palmas– y otros sitios

Plano 4. Legado urbano-paisajístico de Lázaro Cárdenas en Jiquilpan



Fuente: elaboración propia con información de Cárdenas (2003), Cervantes (1942), Comisión de Estudios del Territorio Nacional, CETENAL (1979) y material fotográfico del Archivo Histórico CERMLC/UAER-UNAM.

emblemáticos, como el Panteón, hospital regional, Jardín de La Paz, el Atrio, la Casita de Piedra, etcétera.

Como resultado de las intensas sequías que azotaban a la región y la falta de reservorios de agua que garantizaran la humedad del suelo y, con ello, la permanencia de las especies arbóreas en Jiquilpan, en 1933, y siguiendo las anotaciones del general Cárdenas, “se adquirieron aproximadamente 50 hectáreas” de terreno para crear una nueva alameda, no lejos de la antigua alameda, que se convirtió en un campo deportivo. El proyecto comprendía el trazo de calzadas que confluían en una glorieta en el centro⁵ y la forestación en una superficie de 20 hectáreas, cuyas especies arbóreas fueron traídas directamente de los

⁵ Una jiquilpense recuerda “¡Ay San Lázaro! Mira nomás qué glorieta tan preciosa, nadie de por aquí la tiene, esa hermosa glorieta. Nosotras estábamos chicas cuando el General

Fotografía 5. Vista panorámica de Jiquilpan
desde el antiguo monumento a Juárez, hoy Parque Juárez



Fuente: Archivo Histórico CERMLC/UAER-UNAM.

Viveros de Coyoacán, Distrito Federal (DF) –hoy Ciudad de México (CDMX)–, y de Morelia, Michoacán, principalmente. El programa de forestación prosperó a tal grado que las especies de laureles, cedros, jacarandas, casuarinas y eucaliptos se desarrollaron satisfactoriamente. Lo anterior fue posible ya que se contó, a partir de 1940, con el vital líquido de la presa de San Antonio Guaracha (Cárdenas del Río, 2003: 29-33) (Fotografía 5).

En tanto que las especies arbóreas crecían exitosamente en la Nueva Alameda, la forestación del Parque Juárez que inició a finales de los años 1930, con la plantación de cedros no tuvo la misma suerte. Los restrictivos naturales como el suelo rocoso y las sequías prolongadas, además de un incendio en los primeros años acabaron casi por completo con esta plantación. No importando las inclemencias del tiempo y las limitantes del terreno, la población no desistió en el in-

inició ese bosque y luego la casita de piedra. Antes ahí se llamaba “Los Zapotitos”, porque había muchos árboles de zapotes de esos blancos” (Ramos y Rueda, 1994: 583).

Fotografía 6. Vista del antiguo monumento a Juárez, hoy Parque Juárez



Fuente: Archivo Histórico CERMLC/UAER-UNAM.

tento, retomando los vecinos del lugar las labores de reforestación nuevamente con especies de cedros, eucaliptos, jacarandas y casuarinas. Así lo hizo saber el general Cárdenas:

El arbolado de este predio se desarrolló lentamente en los primeros años debido a la resequedad del terreno, ya que por su inclinación y composición rocosa conserva poca humedad. Durante los años escasos de lluvias se regó con aguas de las fuentes cercanas, transportada en botes y pipas-tanque. Este parque ha sufrido varios incendios por descuido de algunos fumadores o por quemas de pastizales en las inmediaciones y que se han extendido al interior del Parque. Los árboles destruidos se han sustituido con nuevas plantaciones aprovechando el temporal de lluvias (en Cárdenas del Río, 2003: 41-43).

Además del protagonismo que tuvo Cárdenas –amor a los árboles–⁶ y el pueblo –con mano de obra para forestar y reforestar los espacios públicos–⁷ en el reordenamiento, ampliación y embellecimiento de su natal ciudad, deben mencionarse otras figuras que acompañaron y asesoraron al general Cárdenas y que le dieron una imagen moderna y pintoresca a Jiquilpan: Francisco J. Múgica y Miguel Ángel de Quevedo. Siendo secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, Múgica, entre 1935 y 1940, no sólo supervisó la apertura, entre otras obras en la región, de la Avenida 20 de noviembre en Jiquilpan, además se encargó de elaborar un reglamento (1938) con las instrucciones para las construcciones sobre esta nueva e importante arteria que atravesaría la ciudad de sur a norte, no sin antes levantar un viaducto sobre la depresión del río Jiquilpan, lográndose de este modo su integración al proyecto nacional de la carretera federal México-Guadalajara promovida por Cárdenas, bajo la supervisión de Múgica. Por su parte, el nombrado “apóstol del árbol”, encargado del Departamento Autónomo Forestal, de Pesca y de Caza, en 1936, adquirió, a nombre del ministerio y con la expresa petición del general Lázaro Cárdenas, “un terreno con el fin de aumentar el área arbolada de la zona y estimular

⁶ El general Cárdenas escribió, de su puño y letra, notas donde se detallan cómo se realizaron los trabajos de forestación y reforestación de Jiquilpan, a lo largo del siglo XX. Dichos apuntes los terminó de preparar en septiembre de 1970, un mes antes de su fallecimiento, siendo el material publicado a su muerte con el nombre de *La Alameda de Jiquilpan*. Al iniciar sus anotaciones, Cárdenas cita un párrafo del libro *El Culto al Árbol*, de Alberto Nin Frías: “Observemos a la madre naturaleza en uno de sus representantes predilectos: el árbol. Quien no experimenta amor por ellos, puede decirse en verdad que no se ama a sí mismo ni a la patria en que nació, tan vinculados están ellos a la salud, a la riqueza industrial, al clima y a la belleza del paisaje en todo el país” (Cárdenas del Río, 2003: 18).

⁷ Un jiquilpense recuerda, haciendo alusión al general Cárdenas: “Una vez que andábamos plantando los árboles del bosque llegó con todos los ricos de aquí... con un camión lleno de arbolitos para plantar...” (Ramos y Rueda, 1994: 590). Otro más comenta “Aquí nos sacaba a plantar árboles, salíamos personalmente con él y algunos todavía se resistían... ahí en el bosque fundó una casita que le nombran la casita de piedra y alguien se preguntaba que por qué le tenía tanto cariño a ese lugar, pos óra vengo sabiendo que antiguamente ahí se fundó Jiquilpan, que se llamó Huanimban” (Ramos y Rueda, 1994: 589).

al vecindario, iniciando su forestación el año de 1939” (Cárdenas del Río, 2003: 41).

Período Postcardenista (1971-2020)

Pronto, la fórmula estética, higienista, moral e incluso ecológica del proyecto urbano cardenista se vio comprometida con las pujantes políticas del nuevo modelo neoliberal y procesos asociados: crecimiento y dispersión desordenada del tejido urbano sobre tierras ejidales, cambio no planificado del uso de suelo, construcción de núcleos de vivienda carentes de servicios básicos (Villaseñor, 2021: 140-145), así como la invasión urbana en terrenos propios de las Áreas Naturales

Plano 5. Localización de la Antigua Alameda, la Calzada Juárez y los bosques Cuauhtémoc (Nueva Alameda) y Juárez (Parque Juárez) en la ciudad de Jiquilpan de Juárez



Fuente: elaboración propia con información del CENETAL (1979) y Google Earth (2022).

Protegidas, extracción hormiga de los recursos maderables y alteración de los ecosistemas (POE, 2015).

Como respuesta a esta amenaza ambiental que atentaba contra los recursos naturales disponibles y las arboladas en Jiquilpan, el 25 de enero de 2005, el Poder Ejecutivo del Estado de Michoacán decretó a los bosques Juárez y Cuauhtémoc como Área Natural Protegida (ANP) con el carácter de “Parque Urbano”. Tal denominación obedeció a su relevancia como espacio generador de oxígeno, captador de bióxido de carbono y de agua, regulador del clima, zona de refugio de flora y fauna silvestre, área de esparcimiento y recreación familiar, entre otras funciones. Los recursos naturales que poseen los sitios denominados “Bosque Cuauhtémoc” y “Parque Juárez”, les imprimen un valor paisajístico y recreativo; espacios verdes donde se fomente la investigación y tecnología aplicada, la educación ambiental e histórico cultural (POE, 2005).

El 14 de septiembre de 2016, 11 años después de su decreto como ANP, el Poder Ejecutivo del Estado de Michoacán aprueba el Programa de Manejo que establece los lineamientos y/o criterios normativos para administrar los bosques “Bosque Cuauhtémoc” y “Parque Juárez”, vigentes hasta el año 2026. Uno de los objetivos que se plantea el Programa de Manejo es ofrecer información sobre la “naturaleza” misma de las ANP, sus “valores”, “importancia e implicaciones en el bienestar social” de la población local para lograr mayor participación, cambios de actitud y prácticas hacia el medioambiente (POE, 2016).

Conclusión

Generar información que realce la naturaleza misma del Bosque Cuauhtémoc y del Parque Juárez como emblemas del legado histórico-cultural del paisaje urbano, requiere profundizar en las causas subyacentes y los procesos asociados que motivaron al general Lázaro Cárdenas a comprar los terrenos en 1933 para incrementar el área verde en Jiquilpan. Con dicha compra, Cárdenas puso en marcha, jun-

to con otras iniciativas –construcción de puentes y glorietas; apertura de calles, avenidas y calzadas; forestación y reforestación de espacios públicos, entre otras acciones–, el proyecto ambiental e higienista de Miguel Ángel de Quevedo.

El Bosque Cuauhtémoc y el Parque Juárez, además de responder al empeño de Cárdenas por forestar los alrededores de Jiquilpan, como bien lo señala su hijo Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano (Cárdenas del Río, 2003: 9-10) “su tenacidad por plantar árboles en esos terrenos secos y pedregosos [...] ante factores climáticos adversos [...] el de un hombre en llevar a la práctica la lección aprendida desde niño, de la tenacidad en reconstruir la capacidad productiva y benéfica del suelo aparentemente agotado”, son producto de la necesidad insoslayable de habilitar áreas verdes que albergaran –bajo el abrigo y la sombra de frondosos árboles en el entorno urbano más próximo–, las actividades recreativas y de esparcimiento de las familias jiquilpenses. El terreno que el ayuntamiento adquirió a finales del siglo XIX y principios del XX con fines recreativos –Aristeo Mercado, Gabino Ortiz, Centenario, luego Alameda y, finalmente, Estadio 18 de Marzo–, ejemplifica con sumo detalle las intenciones del gobierno y los jiquilpenses por hacer más habitable y funcional su entorno urbano, propósitos que, no dudo, influyeron en la mentalidad de Lázaro Cárdenas durante sus escasos años de niñez y juventud que vivió en su natal Jiquilpan, antes de tomar la decisión de sumarse al servicio militar.

Quizás también debamos asumir la importancia que desempeñaron algunos personajes –el arquitecto Alberto Le Duc, por ejemplo– que acompañaron y asesoraron al general Cárdenas no sólo en cuanto al equipamiento urbano de gran calado que hoy en día Jiquilpan ostenta como patrimonio urbano-arquitectónico, sino también aquéllos que, como Miguel Ángel de Quevedo y José Carrillo Arriaga, entre otros, adosaron vida y frescura a las obras con acciones de forestación y reforestación en calles, avenidas y calzadas, haciendo de Jiquilpan una ciudad típica de la política de Cárdenas en relación con lo rural, lo indígena y el tu-

rismo, esto es, una propuesta estética que aludía al pueblo rural y la vida campestre (Ettinger, 2020: 231).

Corresponde a las nuevas generaciones revalorar el baluarte ambiental, higienista y social del parque urbano “Parque Juárez y Bosque Cuauhtémoc”, en tanto producto del quehacer perseverante de un pueblo y un hombre por mejorar las condiciones de habitabilidad del espacio público para consumo colectivo y familiar y, donde, los jiquilpenses han entretejido, en los últimos 70 u 80 años, lazos de convivencia y sentimientos de pertenencia, familiaridad y empatía a la sombra de frondosos árboles.

Referencias

- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Darío (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté, Serie: Estudios Universitarios de Arquitectura, 14.
- BRAVO SANDOVAL, Manuel (1998). *Agustín Orozco Bravo: Anécdotas de un jiquilpense*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- CÁRDENAS DEL RÍO, Lázaro (2003). *La Alameda de Jiquilpan*. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán.
- CEJUDO COLLERA, Mónica (2017). “Miguel Ángel de Quevedo: La incluyente profesión de ingeniero”. Madrid: Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción. Donostia-San Sebastián. vol. 1. Consultado en: <https://www.sedhc.es/biblioteca/paper.php?id_p=1286>.
- CERVANTES A. Enrique (1942). *Plano de la ciudad de Jiquilpan de Juárez, compilado y corregido*. Estado de Michoacán.
- CETENAL (1979). *Carta urbana de Jiquilpan de Juárez*. Escala 1:10 000. México: Comisión de Estudios del Territorio Nacional (Cetenal).
- EGUIARTE SAKAR, María Estela (1992). “Los jardines en México y la idea de ciudad decimonónica”. *Revista Historias*, 27: 129-140. Consultado en: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue%3A1498>>.
- ETTINGER, Catherine R. (2020). “Alberto Le Duc, Lázaro Cárdenas y una propuesta arquitectónica para Michoacán, México (1935-1945)”. En *Anales del IAA*, 50(2): 228-242.

- GARCÍA LORCA, Andrés Miguel (1989). "El parque urbano como espacio multifuncional: origen, evolución y principales funciones". *Revista Paralelo*, 37(13): 105-111. Consultado en: <[https://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-P37_13-c8/\\$File/P37_13-c8.pdf](https://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-P37_13-c8/$File/P37_13-c8.pdf)>.
- GÓMEZ MENDOZA, Josefina, Rafael Mata Olmo, Concepción Sanz Herraiz, Luis Galiana Martín, Carlos Manuel Valdés y Pedro Molina Holgado (1999). *Los paisajes de Madrid: naturaleza y medio rural*. Madrid: Alianza Editorial / Fundación Caja de Madrid.
- JELICOE, Geoffrey y Susan Jellicoe (1995). *El paisaje del hombre: la conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MADERUELO, Javier (2006). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores.
- MARTÍNEZ OCARANZA, Ramón (2002). *Autobiografía*. Morelia: Archivo Histórico, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- MUMFORD, Lewis (2012). *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño: Pepitas de calabaza. Consultado en: <https://istoriamundial.files.wordpress.com/2013/11/la-ciudad-en-la-historia_lewis-mumford.pdf>.
- OCHOA SERRANO, Álvaro (2013). *Jiquilpan-Huanimban. Una historia confinada*. Morelia: Editorial Morevalladolid.
- POE (PERIÓDICO OFICIAL DEL ESTADO) (2005). *Decreto que declara área natural protegida a los sitios conocidos como "Bosque Cuauhtémoc" y "Parque Juárez" del municipio de Jiquilpan*. Morelia: Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo, tomo CXXXV, núm. 37.
- _____ (2015). *Programa Municipal de Desarrollo Urbano de Jiquilpan 2013-2030*. Morelia: Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo, tomo CLXII, núm. 64.
- _____ (2016). *Resumen del programa de manejo área natural protegida de los sitios conocidos como "Bosque Cuauhtémoc" y "Parque Juárez" del municipio de Jiquilpan*. Morelia: Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo, tomo CLXV, núm. 55.
- RAMOS ARIZPE, Guillermo y María de los Ángeles Manzano (1982). *Entrevista con Amadeo Betancourt*. México, DF: Centro de Estudios de la Revolución Mexicana "Lázaro Cárdenas", AC.
- RAMOS ARIZPE, Guillermo y Salvador Rueda Smithers (1984). *Jiquilpan 1895-1920. Una visión subalterna del pasado a través de la historia oral*. México, DF: Centro de Estudios de la Revolución Mexicana "Lázaro Cárdenas" AC, Archivo de Historia Oral.
- RAMOS ARIZPE, Guillermo y Salvador Rueda Smithers (1994). *Jiquilpan, 1920-1940. Memoria pueblerina*. México, DF: Centro de Estudios de la Revolución Mexicana "Lázaro Cárdenas", AC, Archivo de Historia Oral.

- RAPOPORT, Amos (1978). *Aspectos humanos de la forma urbana: hacia una confrontación de las ciencias sociales con el diseño de la forma urbana*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- SÁNCHEZ, Ramón (1896). *Bosquejo Estadístico e Histórico del Distrito de Jiquilpan*. Morelia: Imprenta de la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz. Consultado en: <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080017998/1080017998.PDF>>.
- VILLASEÑOR MAGALLÓN, J. Jesús (2021). "Arquitectura y urbanismo en el Jiquilpan de Lázaro Cárdenas". En Adriana Sandoval Moreno (coord.), *La memoria regional del general Lázaro Cárdenas del Río a 50 años de su muerte*. México: Universidad de la Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo, pp. 127-152.

Consideraciones conceptuales para el reconocimiento del paisaje urbano maya como estrategia de integración frente al Tren Maya en la península de Yucatán

Daniel Jesús Reyes Magaña
Karla María Hinojosa De la Garza

Introducción. Acercamientos metodológicos

Para abordar el concepto del paisaje urbano maya es necesario contemplar el término paisaje como una conjunción de elementos naturales y artificiales que han sido legado y evolución de la cultura y la sociedad que habita un territorio. Dentro de esta consideración las poblaciones han establecido paisajes urbanos que les han permitido generar fuentes de trabajo, vivienda, servicios, actividades económicas, sociales y culturales.

En este sentido, el territorio maya, localizado en la Península de Yucatán, ha tenido trascendencia desde la Época Mesoamericana hasta nuestros días. El origen y la transformación de los paisajes urbanos mayas articulan paisajes rurales y paisajes patrimoniales. En este aspecto se abordará una revisión general de los hechos significativos que dieron a esta interlocución.

Bajo esta línea de investigación, se consideró la revisión de los trabajos previos relacionados con el tema del paisaje urbano maya de la

cual se delinean tres rubros: el paisaje urbano maya mesoamericano; el paisaje cultural maya y paisajes mayas turísticos.

Para reconocer conceptualmente la importancia del paisaje urbano maya fue imprescindible considerar el término de localidad urbana dispuesto por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), así como los conceptos circundantes de ciudad, cabecera municipal, comisaría, etcétera. Estos términos se abordaron para poder esclarecer la problemática respecto al territorio maya, el cual es atribuido constantemente a lo rural y a lo patrimonial.

En la actualidad, el turismo vincula estos paisajes urbanos, rurales y patrimoniales, en donde destacan las zonas arqueológicas, las reservas naturales y a las que se les han sumado nuevas tipologías turísticas y parques temáticos. Esta situación ha intensificado y redefinido los paisajes mayas al grado de crear confusiones y sustituciones conceptuales en la identidad del territorio y sus habitantes.

En esta dinámica, el gobierno federal actual continúa apostando por el turismo como la actividad económica central peninsular, es por ello que ha propuesto el Tren Maya, un transporte ferroviario que vincule cada uno de los puntos turísticos de mayor importancia en la Península para enlazar la zona sureste del país. La información del proyecto se encuentra disponible en la página oficial del Tren Maya (<<https://www.trenmaya.gob.mx/>>), la cual fue analizada para este artículo.

De las 18 estaciones planteadas por el proyecto Tren Maya en los cinco estados mexicanos, se seleccionaron Chichen Itzá (en la localidad de Pisté), en Yucatán; Xpujil, en Campeche; y Tulum, en Quintana Roo, como los paisajes urbanos mayas representativos de los tres estados de la Península de Yucatán que serán intervenidos próximamente.

Por su parte, cada uno de los casos es referente de tres niveles poblacionales: Pisté, como localidad urbana y comisaría; Xpujil, en tanto localidad urbana y cabecera municipal de Calakmul, y Tulum, como cabecera municipal con categoría de ciudad. Dichos casos fueron analizados en sus componentes paisajísticos, así como en las dinámicas socioculturales para visualizar la prospectiva del Tren Maya respecto al paisaje urbano en estos territorios.

Reflexiones sobre el concepto de localidad urbana en el territorio maya peninsular

Para poder comprender la urbanización del paisaje maya, es necesario precisar sobre la conceptualización de la ciudad y del territorio urbano, tomando en cuenta la normativa presente y algunas terminologías gubernamentales.

En el Artículo 12, Capítulo III de la Jurisdicción Territorial de la Ley de Gobierno de los Municipios del Estado de Yucatán, se señala:

Ciudad, es el núcleo de población con censo no menor de quince mil vecinos; villa es el núcleo de población con censo no menor de ocho mil vecinos; Pueblo, es el núcleo de población con censo no menor de tres mil vecinos o aquel donde se asiente la cabecera municipal; Comisaría, es el núcleo de población con censo no menor a los quinientos vecinos, y Sub-comisaría, el núcleo de población con censo inferior a quinientos vecinos (Artículo 12. Ley de Gobierno de los Municipios del Estado de Yucatán: 11-12).

En este sentido se aprecia en la tabla 1 la relación de los territorios considerados como ciudades en el Censo de Población y Vivienda de México del 2020, distinguiendo nueve de ellas en el estado de Quintana Roo; cinco en el estado de Campeche; y 14 más dentro del estado de Yucatán.

El concepto de ciudad señalado refiere únicamente a la población. No obstante, existen otras caracterizaciones de lo urbano como un concepto atribuido por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) a través del concepto de Área Geoestadística Básica Urbana (AGEB Urbana) el cual se define como:

Área geográfica ocupada por un conjunto de manzanas que generalmente va de 1 a 50, perfectamente delimitadas por calles, avenidas, andadores o cualquier otro rasgo de fácil identificación en el terreno y cuyo uso del suelo sea principalmente habitacional, industrial, de servicios, comercial, etcétera, sólo se asignan al interior de las localidades urbanas (Censo de Población y Vivienda 2010: 8).

Dicho concepto continúa aún manteniéndose dentro del último censo del 2020 señalando la dificultad para reconocer sus delimitaciones, tal y como refiere:

Los límites geoestadísticos son líneas divisorias convencionales exclusivas del MG (Marco Geoestadístico) que se apegan, en la medida de lo posible, a los límites político-administrativos, aunque en algunos casos no se dispone de información suficiente y consistente para hacerlo (Censo de Población y Vivienda 2020: 7).

Cabe aclarar que dentro de estos manuales se aprecia el concepto de localidad urbana y su diferenciación con lo rural, de tal forma que se define localidad urbana como “aquéllas que tienen una población mayor o igual a 2 500 habitantes o que sean cabeceras municipales independientemente del número de habitantes de acuerdo con el II Conteo de Población y Vivienda 2005. (Censo de Población y Vivienda, 2010, pp. 10-11). Dicha atribución que proporciona la AGEB urbana sugiere la extensión del concepto poblacional de ciudad planteado anteriormente hacia otros territorios como las cabeceras municipales.

Tabla I. Ciudades de más de 15 000 habitantes en la Península de Yucatán

Ciudades de más de 15 000 habitantes, de acuerdo con: INEGI 2020			
Nombre de la identidad	Nombre del municipio	Nombre de la localidad	Población total
Quintana Roo	Benito Juárez	Cancún	888 797
Quintana Roo	Solidaridad	Playa del Carmen	304 942
Quintana Roo	Othón P. Blanco	Chetumal	169 028
Quintana Roo	Cozumel	Cozumel	84 519
Quintana Roo	Tulum	Tulum	33 374
Quintana Roo	Felipe Carrillo Puerto	Felipe Carrillo Puerto	30 754
Quintana Roo	Solidaridad	Puerto Aventuras	22 878
Quintana Roo	Benito Juárez	Alfredo V. Bonfil	19 789

(continuación)

Ciudades de más de 15 000 habitantes, de acuerdo con: INEGI 2020			
Nombre de la identidad	Nombre del municipio	Nombre de la localidad	Población total
Quintana Roo	Puerto Morelos	Puerto Morelos	19 205
Campeche	Campeche	San Francisco de Campeche	249 623
Campeche	Carmen	Ciudad del Carmen	191 238
Campeche	Champotón	Champotón	35 799
Campeche	Escárcega	Escárcega	31 375
Campeche	Calkiní	Calkiní	15 949
Yucatán	Mérida	Mérida	921 771
Yucatán	Kanasín	Kanasín	139 753
Yucatán	Valladolid	Valladolid	56 494
Yucatán	Umán	Umán	56 409
Yucatán	Tizimín	Tizimín	52 593
Yucatán	Progreso	Progreso	41 965
Yucatán	Ticul	Ticul	35 183
Yucatán	Tekax	Tekax de Álvaro Obregón	28 461
Yucatán	Hunucmá	Hunucmá	28 412
Yucatán	Oxkutzcab	Oxkutzcab	26 175
Yucatán	Motul	Motul de Carrillo Puerto	26 081
Yucatán	Peto	Peto	21 456
Yucatán	Izamal	Izamal	17 841
Yucatán	Chemax	Chemax	17 502

Fuente: Censo de Población y Vivienda,
2020 del Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI).

La figura 1 nos presenta los territorios habitados con atribuciones urbanas y en sus contornos aquéllos con atribuciones rurales, a partir del Censo del INEGI del 2020, dentro de la cartografía obtenida a partir del Centro de Investigación en Ciencias de Información Geoespacial del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) de México. A su vez, la figura 2 contempla la diversificación territorial presente en los estados de la Península de Yucatán, distinguiendo la propiedad social; la propiedad privada; y lo relativo a la propiedad gubernamental, con ello se aprecia la complejidad de dichos territorios.

Como puede advertirse, el territorio maya peninsular acusa de ser considerado un territorio con una caracterización rural por sobre la urbana, aunque este dato debería complementarse con la distribución de la población que, de acuerdo con el perfil poblacional de Yucatán, es de 84 % de población urbana, comparado con un 16 % de población rural (Gobierno del Estado de Yucatán, 2020). Respecto a Quintana Roo es de 88 % de población urbana frente a un 12 % de la rural; mientras que en Campeche encontramos un 71 % de la población urbana frente a un 29 % de población rural indicando una mayor presencia de este último grupo en las estadísticas de los tres territorios estatales (Procuraduría

Figura 1. Ciudades, localidades urbanas y localidades rurales de la Península de Yucatán



Fuente: Plataforma de Información Geoespacial, IDEGEO, 2021.

Figura 2. Distribución territorial por propiedad social, propiedad privada y propiedad federal



Fuente: Plataforma de Información Geoespacial, IDEGEO, 2021.

Ambiental y de Ordenamiento Territorial, PAOT, 2002)), aspecto que define la relación de dichos porcentajes con el término de localidad urbana de más de 2 500 habitantes.

De esta manera, se vislumbra un territorio dinámico en constante evolución que incluso puede constituir en pocos años la conversión de otras localidades rurales en ciudades de más de 15 000 habitantes. Aun así, gran parte de lo que se conoce como territorio rural, ya se puede apreciar con la perspectiva urbana desde el proceso de transformación económica que comenzó su configuración a partir de la entrada a la globalización a finales del siglo XX, caracterizada en el territorio maya, de acuerdo con Ramírez L., (2006), por el surgimiento del turismo y el establecimiento de Cancún durante los años 1970 en el estado de Quintana Roo; migraciones poblacionales hacia Estados Unidos; y el surgimiento de la industria maquiladora y, con ello, la alternancia de los ingresos económicos y nuevas visiones culturales.

En cierto aspecto, existen dentro de la Península factores tales como la calidad de vida, la vivienda, los equipamientos y la infraestructura, vinculados con la definición de la AGEB Urbana, que han tocado a algunos territorios rurales y los han llevado a transformarse en espacios

urbanos, aunque todavía no se consideran ciudades en el territorio peninsular. Es así como en este escenario dentro del concierto nacional se aprecia como un territorio marginado con escasa participación económica cuando la realidad indica lo contrario. Al respecto, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) afirma:

En términos socioeconómicos, las políticas públicas han quedado, al mismo tiempo, desarticuladas del proceso de modernización económica que se ha vivido en la Península de Yucatán [...] Estos fenómenos han tendido a transformar radicalmente la inserción de la población indígena en el conjunto de la sociedad regional, con claras tendencias hacia el trabajo asalariado, el envejecimiento del sistema tradicional de la milpa, su inclusión en las variantes de la migración interregional, el tránsito a la vida urbana y sobre todo un encauzamiento de la fuerza laboral hacia la terciarización e informalidad del empleo, sobre todo en el ámbito urbano (CDI, 2006: 16).

Al desconocer la realidad, se promueven estrategias adecuadas con enfoques equivocados, como el tren maya, que detonarán procesos de consolidación metropolitanas y conurbaciones basadas en el turismo sin contemplar a los habitantes, tal y como acontece hoy en día en Cancún, Playa del Carmen o Tulum, en el estado de Quintana Roo.

El paisaje urbano maya y la propuesta del Tren Maya

Los tres estados que componen la Península de Yucatán se encuentran en la actualidad frente al megaproyecto del Tren Maya, proyectado por el gobierno federal en 2018 a través del Fondo Nacional del Turismo (FONATUR). El objetivo es conectar las ciudades de la Península de Yucatán para incrementar la accesibilidad de los visitantes nacionales e internacionales.

El ferrocarril, como transporte de pasajeros, tuvo un desarrollo desde inicios del siglo XX durante el Porfiriato, hasta las décadas de 1970

y 1980. Posteriormente se destinó a transporte de carga, el cual todavía está en funcionamiento. Fue hasta 1998, cuando surgió la visión turística en el ferrocarril con el tren “Chepe”, el cual recorre desde Los Mochis, Sinaloa, hasta Las Barrancas del Cobre, en Chihuahua (FERROMEX, 2020).

En la Península de Yucatán, el gobierno estatal de Yucatán del 2007, durante el mandato de Ivonne Ortega Pacheco, propuso la creación de un tren de alta velocidad que enlazaría Puerto Progreso, Izamal y Chichén Itzá, en Yucatán, así como Playa del Carmen e Isla Cozumel, en Quintana Roo (*El Universal*, 14 de mayo de 2011). La iniciativa fue retomada por la administración del ex presidente Enrique Peña Nieto (2012-2018), sin embargo, el proyecto fue cancelado.

En la resolución de las propuestas de campaña de Andrés Manuel López Obrador por la presidencia, el tren turístico cobró mayor impor-

Figura 3. Proyecto Tren Maya para la Península de Yucatán



Fuente: Gobierno de México, 2020: 8.

tancia. Durante su gestión presidencial iniciada en 2018, se propuso la creación de una infraestructura turística ferroviaria denominada “Tren Maya”, para enlazar los puntos de interés turístico del sureste mexicano de los estados de Quintana Roo, Campeche, Tabasco, Chiapas y Yucatán (López. A., 2018). Éste se concibió como un proyecto ferroviario de 1 460 km con siete tramos ferroviarios y 18 estaciones, como se aprecia en la figura 3 (Anexo técnico del Gobierno Federal el “Tren Maya, Tsíimin k’áak”, Gobierno de México, 2020).

Es este aspecto, analizaremos tres paisajes urbanos mayas seleccionados para ser considerados emplazamientos de dichas estaciones del tren maya. El primero de dichos casos es Pisté, en el “tramo Golfo 3” en el estado de Yucatán, una localidad urbana, que es antesala de la zona arqueológica de Chichen Itzá. Dicho territorio ha acrecentado su población en alrededor de 5 000 habitantes, duplicando a su cabecera municipal, Tinum.

A su vez, se considera Tulum, Quintana Roo, en la interconexión del “tramo Caribe 1, 2 y del tramo Golfo 3”. Ciudad de gran renombre por la zona de monumentos patrimoniales que se encuentra ahí, alcanzando ya un total de más de 15 000 habitantes. Finalmente, el tercer caso seleccionado es Xpujil, localidad urbana y cabecera municipal del territorio donde se localiza la reserva ecológica y zona de monumentos de Calakmul, en Campeche, que está por alcanzar apenas los 4 000 habitantes.

A partir del análisis de las estaciones del tren maya mostradas en el portal web del gobierno: (<<https://www.trenmaya.gob.mx/estacion-chichen-itza/>>), se distingue la propuesta de la estación de Chichén Itzá en la localidad urbana de Pisté. El proyecto muestra, con geometrías y volumetrías abstractas, jardines formales y espacios sin identificación, formalismos contemporáneos sin relación cultural, áreas verdes con escasa vegetación y el funcionamiento incongruente, puesto que el tren mismo no aparece en ninguna de las imágenes expuestas (figura 4).

Esto sugiere que dichas propuestas se llevan a cabo mediante diseños contemporáneos sin fundamentación metodológica que contemple el análisis del sitio y contexto, el análisis histórico-cultural, el

Figura 4. Propuesta de la estación de ferrocarril Chichén Itzá en Pisté, Tinúm, Yucatán, por el Gobierno de México



Fuente: Fondo Nacional
para el Turismo (FONATUR), Secretaría de Turismo, 2020.

estudio etnobotánico de la vegetación, entre otros aspectos prioritarios para el diseño paisajístico en zonas de paisajes patrimoniales. Es evidencia del desconocimiento del paisaje urbano maya y de su identidad paisajística.

De acuerdo con el análisis de posibles impactos realizado por la Comisión de Asuntos Frontera Sur, de la Cámara de Diputados de México, LXIV Legislatura, se mencionan:

Se critica que existe un proyecto teórico, uno de los posibles atenuantes, es que se carece de un proyecto de ingeniería. Se pretende hablar de cuestiones culturales sin tener estudio de las poblaciones. El proyecto Tren Maya es turístico y no antropológico, por lo tanto, se duda del apoyo que recibirán las comunidades indígenas, debido a la falta de pla-

neación cultural, lo cual impactará en aspectos ambientales, económicos, sociales, culturales y en el patrimonio arqueológico (Comisión Asuntos Frontera Sur, Cámara de Diputados, LXIV Legislatura, 2019: 33).

Esta infraestructura de transporte puede convertirse en un beneficio socioeconómico para el país y la región. Sin embargo, la principal problemática radica en el ejecutor del proyecto, el Fondo Nacional para el Turismo, el cual, en la apresurada toma de decisiones, contempla de manera superficial las necesidades de las comunidades indígenas, favoreciendo en mayor medida a la inversión extranjera por encima de las necesidades de los habitantes mayas.

Además, elude los riesgos patrimoniales ante los movimientos y vibraciones constantes del suelo debido a la cercanía de algunas estaciones ferroviarias con las zonas arqueológicas. Respecto del medioambiente, aunque el ferrocarril en la actualidad es el transporte menos invasivo y con potencial de sustentabilidad, las afectaciones ecosistémicas toman relevancia por la fragilidad de los componentes naturales en su flora, fauna y las relaciones biológicas, como se aprecia en los manglares quintana-roenses, los cenotes yucatecos o las reservas naturales campechanas.

Al considerar la poca reglamentación de los paisajes mayas urbanos y rurales, así como sus constantes fragmentaciones, la propuesta turística aprovechará la desintegración paisajística existente para emplazar complejos turísticos de la iniciativa privada relegando las localidades y los pequeños negocios transformando el territorio y su identidad.

Pisté, la localidad urbana antesala de Chichen Itzá

El paisaje urbano maya de Pisté se encuentra en el municipio de Tinúm, en el estado de Yucatán y es colindante con la zona de monumentos arqueológicos de Chichén Itzá (DOF, 30 de noviembre de 1988), que se encuentra a escasos 2.80 km de distancia. Es colindante de las localidades rurales de Nuevo San Felipe y X-Calakop, que posiblemente se adhieran al crecimiento de dicho territorio en años venideros. Asi-

mismo destacan las áreas naturales de selva baja caducifolia-espinosa, fauna, los cenotes de Poxil, Ik kil, Xtolok y el cenote sagrado de Chichén Itzá, así como diversas áreas de trabajo agrícolas en su periferia.

La localidad, con una población de 6 496 habitantes, de acuerdo con el Censo de Población y Vivienda del 2020, contempla un trazo reticular irregular procedente de la época de la Colonia, prueba de ello es el año de construcción del templo de la Inmaculada Concepción que se encuentra en el centro de la localidad, arquitectura originaria del siglo XVIII, donde convergen los ejes urbanos significativos de Pisté que la dividen en tres áreas urbanas.

Las calles principales estructuran un eje oriente-poniente, desde el acceso oriente hasta la zona arqueológica de Chichén Itzá al poniente. Esta vialidad de tipo comercial es de gran importancia para Pisté, ahí se asienta la gasolinera en su extremo oriente, continuando con farmacias, bancos, supermercados, restaurantes, finalizando con diversos hoteles en su extremo poniente. Hacia el norte en el cruce de la plaza central, se encuentra una vialidad que conduce hacia la super carretera Cancún-Kantunil y a las localidades del norte del municipio. A su vez, al inicio de la población se distingue una vialidad sur que conduce hacia localidades rurales vecinas, así como a Yaxcabá, localidad del municipio vecino.

La plaza central presenta un eje norte-sur en su composición. En ella se disponen, hacia el sur, el templo del siglo XVIII con valor histórico; al centro, la plaza con árboles de la especie *Samanea saman* (algarrobo), *Cocos nucifera* (coco) y *Terminalia catappa* (almendro), y al norte, un conjunto religioso católico de estilística contemporánea determinando una preponderancia del equipamiento de culto para este territorio. A un costado de la plaza, en la esquina de la vialidad norte y la vialidad oriente, se localiza el edificio de la comisaría ejidal de Pisté.

En este paisaje urbano maya se distinguen edificaciones de los equipamientos educativos de nivel preescolar, primaria, secundaria y bachillerato. Por otro lado, como equipamiento cultural, la localidad tiene el Centro Cultural Cecijema A.C. (Centro Cibernético de Jeroglíficos Mayas, A.C.), donde se imparten cursos de verano para niños, jóvenes y plataformas digitales sobre la cultura maya.

Entre los equipamientos deportivos de Pisté se encuentran campos de béisbol (al norte), cancha de básquetbol (al sur) y de fútbol cercano a la salida poniente hacia Chichén Itzá. En cuanto al equipamiento médico, se encuentra el edificio de la Secretaría de Salud y consultorios privados, aunque dichas arquitecturas presentan limitaciones espaciales y de servicios. Existen además diversos cultos cristianos en Pisté en las áreas sur y norponiente del sitio, donde se encuentran templos evangélicos y adventistas.

La vivienda en Pisté ha dejado de tener las características de la vivienda tradicional maya, aunque todavía se aprecian algunas de sus características, como la forma elíptica y rectangular y las cubiertas inclinadas de lámina de asbesto que sustituyeron los techos de paja. La mayoría de ellas están construidas en block hueco de concreto y losas de vigueta y bovedilla, con terrazas y cochera techada al frente de la vivienda. También se evidencia la pérdida del jardín de acceso en las disposiciones habitacionales.

Aún se conserva la presencia de los solares mayas con vegetación como *Brosimun alicastrum* (ramón), *Cedrela odorata* (cedro rojo) o *citrus aurantium* (naranja agria) los cuales aún siguen presentes dentro del terreno, ya sea para el autoconsumo, ornato o crianza de animales, lo que permite apreciar porcentajes significativos de área verde en el paisaje urbano maya de Pisté.

En los aspectos socioculturales, en Pisté se celebra la fiesta patronal de la Inmaculada Concepción del 3 al 15 de diciembre, en la que se desarrolla: la peregrinación de los gremios al templo central de Pisté; la Vaquería o fiesta realizada con orquesta y bailes jaraneros; corrida de toros; bailes amenizados por conjuntos que tocan música de cumbia; celebraciones religiosas y elaboración de comida típica (*Diario de Yucatán*, 5 de diciembre de 2018).

También se distinguen diversas relaciones familiares y vecinales, la transmisión de los valores ancestrales mayas de generación en generación mediante la preservación de la lengua, la gastronomía, el vestido, y las creencias ancestrales como aquéllas que se muestran en los rituales sincréticos mayas en la agricultura o en los nacimientos de los niños. La influencia del turismo de la zona de monumentos arqueológicos de

Chichén Itzá recae en el paisaje urbano maya de Pisté. Chichén Itzá, como segundo lugar más visitado a nivel nacional por los 2 677 858 visitantes anuales, libra un enfrentamiento constante entre la masividad turística y la capacidad de carga de visitantes del sitio.

Tabla 2. Zonas Arqueológicas con mayor afluencia al cierre del 2017

Entidad Federativa	Nombre Zona Arqueológica	Nacionales	Extranjeros	Total
Estado de México	Teotihuacán	3 513 346	671 671	4 185 017
Yucatán	Chichén-Itzá c/museo	1 047 296	1 630 562	2 677 858
Quintana Roo	Tulum	879 315	1 328 131	2 207 446
Chiapas	Palenque	743 384	177 086	920 470
Quintana Roo	Cobá	169 608	533 141	702 74

Fuente: Datatur, SECTUR, 2017.

Además de los deterioros arqueológicos a razón de la intensificación del número de visitantes, las decisiones gubernamentales han extralimitado las capacidades y servicios turísticos en los intersticios entre Pisté y Chichén Itzá, ya que han permitido la creación de cinturones de hotelería estableciendo anillos de opresión hacia estos componentes del paisaje patrimonial.

Como ejemplo de este proceso, el hotel Mayaland Lodge, localizado en la ex hacienda Chichén Itzá y propiedad del empresario Fernando Barbachano Peón, se vio envuelto en querellas relacionadas con el régimen de propiedad, ya que ocupó parte de los límites de la zona arqueológica para el desarrollo arquitectónico de hospedajes, posadas y restaurantes, como se manifiesta en los procesos jurídicos referidos por Rabasa, R. (2010) o en el análisis territorial de Nicolau, A. y Ettinger, C. (2018). En la figura 5 se advierte la cercanía al edificio del

Figura 5. Vista desde el hotel Mayaland Lodge



Fuente: Instagram, Mayaland Resorts, 2017.

observatorio mesoamericano maya conocido como El Caracol, atrapado en la publicidad turística del hotel.

El incremento del valor turístico de la zona de monumentos de Chichén Itzá fomentó el desarrollo de carreteras y aeropuertos, los cuales jugaron un rol preponderante. La autopista Mérida-Cancún y la carretera costera del Golfo se convirtieron en importantes vías de acceso al sitio arqueológico. Esta última vialidad vehicular bordea el cenote sagrado conduciendo al estacionamiento principal y a la barrera hotelera que separa a Pisté de Chichén Itzá.

En la accesibilidad aeroportuaria, se construyó el Aeropuerto Internacional de Kaua, en 1999 (*La Jornada*, 29 de septiembre de 2008), a 17.1 km de distancia. No obstante, cuenta con una segunda pista hacia el norte del sitio arqueológico a escasos 200 metros del cenote sagrado de Chichén Itzá como se muestra en la figura 6. La segunda pista, sólo es utilizada para la accesibilidad de artistas que han realizado eventos en el sitio arqueológico, sin embargo, es un riesgo para los vestigios arqueológicos del sitio y para el cenote sagrado de Chichén Itzá.

Figura 6. Cenote Sagrado de Chichén Itzá y la ubicación de la pista de aterrizaje al norte del sitio arqueológico, divididas por la carretera Costera del Golfo



Fuente:

La influencia turística ha trascendido también en el paisaje urbano maya de Pisté. En el parque principal se evidencian neomayismos formales en la arquitectura de los accesos y plazas, que imponen estilísticas arquitectónicas reinterpretadas de la arquitectura mesoamericana. En este aspecto, las arquitecturas turísticas deben procurar la integración de formas distintivas de las localidades y su identidad cultural como la casa y el solar maya, la *Ceiba pentandra* (axis mundo de la cosmovisión maya), el templo, el rueda, los bordados, etcétera, e incorporar así parte de la memoria viva de los mayas.

Dentro de las recientes acciones para la construcción del Tren Maya, en la localidad se propone un intercambio por las tierras ejidales para la construcción del Tren Maya a cambio de la construcción de la Universidad del Bienestar Benito Juárez para poder estudiar la Licenciatura en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural en Pisté, Yucatán (*Diario de Yucatán*, 17 de junio de 2020).

En la actualidad, dicha universidad aún carece de un espacio físico de nueva construcción, por lo que se están utilizando algunas instalaciones educativas existentes. El tren maya ha iniciado su planeación en el sitio, lo cual indica que el emplazamiento es inminente (Gobierno de Tinum, 30 de noviembre de 2020). El inicio de esta construcción mostrará la visión que el gobierno federal contempla del paisaje urbano maya de Pisté.

La opinión del pueblo maya ha sido recabada en diversos momentos desde el anuncio del proyecto en diferentes medios de comunicación. Se cuenta con opiniones divididas que reflejan posturas a favor y en contra del proyecto, a pesar de ello, se evidencia un rechazo constante hacia el tren maya: “A nosotros lejos de beneficiarnos nos va a perjudicar, no tenemos la capacidad de competir con las grandes compañías turísticas, a los mayas siempre nos han querido desaparecer, pero aquí estamos” (opinión de Eliseo Pat, comerciante de Chichén Itzá, reportaje de Guillermo Castillo, periódico *PorEsto*, 29 de septiembre de 2020).

En otra perspectiva, los pobladores del paisaje urbano maya temen la pérdida de sus actividades económicas además de sus terrenos, como aconteció con el caso de la zona arqueológica de Chichén Itzá que fue restringida a la población: “Si nos quieren comprar la propiedad, ¿qué futuro nos espera?” (presidente de los 600 ejidatarios de Pisté, reportaje de Guillermo Castillo, periódico *PorEsto*, 29 de septiembre de 2020).

Con este análisis de las características del paisaje urbano maya de Pisté se abre la posibilidad del reconocimiento de los valores ocultos en la cotidianidad, en los edificios, en las plazas, en las actividades económicas, así como en la manera de utilizar la vegetación en la localidad tanto de manera ornamental, como doméstica y agrícola. Asimismo, las costumbres y tradiciones refuerzan su identidad y carácter que también deben estar implícitos en este reconocimiento.

Tulum, la gran ciudad turística prometedora que está por desaparecer una localidad maya ancestral

El paisaje urbano maya de Tulum, antiguo territorio de pescadores, se localiza en el Municipio homónimo,¹ en el estado de Quintana Roo. Es una ciudad que ha alcanzado 33 374 habitantes (Censo de Población y Vivienda, 2020) y su trascendencia es tal que ha podido recibir

¹ La zona de monumentos arqueológicos Tulum-Tancah, establecida en 1993, fue delimitada en el territorio de Cozumel, debido a que el municipio de Tulum fue creado en 2008.

nuevos proyectos turístico-habitacionales en los contornos cercanos a la zona de monumentos arqueológicos Tulum-Tancah (DOF, 8 de diciembre de 1993) y al área natural protegida del Parque Nacional de Tulum y la Reserva de la Biósfera Caribe Mexicano. En esta reserva predomina la selva baja caducifolia, así como vegetación halófila, manglares y fauna. Además, esta ciudad se encuentra cercana a las reservas acuíferas del lago La Unión y la laguna Kaan Luum.

Dentro de la mancha urbana compleja de la ciudad se distingue la gran avenida Tulum (carretera Cancún-Chetumal), la cual divide en dos partes la ciudad, una al norte con zonas habitacionales y construcciones contemporáneas; y otra al sur donde se encuentra el centro urbano. Es importante mencionar la traza reticular con la que cuenta este polo central al cual se le han adosado diversos complejos residenciales-turísticos de formas orgánicas.

La plaza central, donde se localiza el palacio municipal, contempla una arquitectura posmoderna de evocación neomaya atribuida a la fuerte vinculación turística de esta ciudad con la zona arqueológica, dentro de ella se levantan árboles de la especie *Ceiba Pentandra*, *Ficus benjamina* y palmeras tales como *Veitchia merrillii* y *Coccothrinax readii*. En esta misma demarcación se encuentran espacios deportivos y canchas techadas para los habitantes.

Dicha plaza estructura en un eje de composición urbanístico los espacios más significativos de la ciudad, de manera que en la manzana posterior al espacio gubernamental se localiza un templo católico de estilística neocolonial; después, la manzana del mercado municipal y posteriormente equipamientos culturales y parques públicos. Dentro de los espacios recreativos destacan los parques públicos urbanos: Rotario, Colonia Huracanes, Dos Aguas y el parque de la Cultura Maya al frente del palacio municipal.

Respecto a la vivienda en el paisaje urbano de Tulum, no se distinguen construcciones tradicionales mayas, caracterizadas por la madera y el techo inclinado de palma. Destaca el block aligerado de concreto, así como vigueta y bovedilla que estructuran edificios de dos o más niveles. Se ha perdido un gran porcentaje de áreas verdes en el centro urbano de Tulum, en contraste con las áreas periféricas que se han convertido

en centros residenciales turísticos en donde la vegetación prevalece y se respeta.

Respecto a la sociedad maya en Tulum es importante contemplar el contraste que permea en la ciudad en lo que el maya de los *resorts* y parques temáticos es idealizado turísticamente, sin embargo, la realidad de los habitantes mayas urbanos es otra. La identidad ha sido influenciada y transformada a causa de los grandes complejos hoteleros y de otros equipamientos turísticos tales como parques temáticos, el transporte turístico y el turismo exacerbado. El turismo ha brindado al país una derrama económica relevante a costa de la memoria cultural de los habitantes.

La población maya actual trabaja en actividades hoteleras como *concierge*, mantenimiento, limpieza, meseros, jardinería, servicio en restaurantes y bares, entre otros, en lugar de aquellas propias del trabajo de alfarería, apicultura, medicina y herbolaria tradicional, cocina, vestido, servicios, labores agrícolas, ganaderas u otros relativos a las costumbres y tradiciones de sus lugares de origen. Situación impulsada por la depreciación de la economía de los pueblos mayas y por la atracción económica de las ciudades turísticas.

La economía de los mayas se ve asfixiada, sin esperanza de obtener ganancias directas del turismo como propietarios de hoteles o equipamientos turísticos, salvo por los servicios operativos o la actividad artesanal. Al respecto, se distinguen los diagnósticos de Guillén, E. y Carballo, A. (2008) en la zona turística de Quintan Roo. Sin embargo, aunque al ser las artesanías una alternativa viable, su producción es absorbida por la mercancía en serie y los productos de importación.

Por otro lado, en la historia de Tulum, de acuerdo con Elbez, M. (2017), se encuentra una población que desafió con luchas y guerras los órdenes impuestos por los gobiernos mexicanos en el siglo XIX y principios del siglo XX. No fue hasta la entrada del turismo que la zona fue completamente sometida, al abrir esta región paradójicamente con discursos de paz, cultura, saberes ancestrales, naturaleza y paisaje.

Estos últimos [refiriéndose a los habitantes mayas de la ciudad de Tulum] están afiliados a diferentes iglesias católicas y cristianas, y no se

reconocen en las creencias prehispánicas de interés turístico. Además, no trabajan la tierra: son comerciantes, funcionarios o asalariados del sector terciario, mayoritariamente empleados en el hotelaría y los restaurantes, dada la economía local. En fin, la mayoría de ellos son migrantes –originarios de Chiapas, Campeche, Tabasco, Yucatán o de otros pueblos quintanarroenses– que no viven en su comunidad de nacimiento. Con su ropa ordinaria, su trabajo asalariado y su modo de vida urbano, no corresponden en absoluto a la descripción que el discurso turístico hace de los mayas (Elbez, M., 2017: 45).

La ciudad de Tulum, aunque presenta una gran innovación urbana en cuanto a equipamientos de salud, educativos, comerciales y turísticos, ha dado lugar a una implantación de cánones “mayanizados” como la autora lo menciona, en función del turismo y que contradictoriamente trata de ocultar la realidad maya, debido a que muchas personas han sido objeto de discursos discriminatorios o de desprecio en la misma ciudad por no ser parte de esos mayas que se difunden en las publicidades turísticas.

En este aspecto, Ruz, M. (2006) afirma que la región caribeña presenta:

...áreas de vocación turística, con un crecimiento muy acelerado por la migración, con un analfabetismo medio, servicios de salud medio, grado de marginación medio y bajo, con una tendencia al desuso de la lengua maya, tendencia al abandono en el empleo de la vestimenta tradicional, y con organizaciones comunales “tradicionales” no religiosas casi desaparecidas (2006: 15-18).

Ésta es una descripción de las características de la población de la ciudad de Tulum en Quintana Roo. El planteamiento de Ruz evidencia aquellas manifestaciones culturales identitarias del pueblo maya que están en peligro de desaparecer por la entrada de la cultura global impuesta por el turismo.

La incorporación de Tulum al programa “Pueblos Mágicos”, en 2015, fue la total incompreensión de un proyecto sociocultural con resultados urbano-arquitectónicos a corto plazo que sólo incluyeron el

Figura 7. Desarrollos inmobiliarios en los límites del Parque Nacional Tulum



Fuente: Noticaribe, 17 de diciembre de 2012.

mejoramiento de la imagen urbana de la avenida principal Tulum-Cancún y la inclusión de megaproyectos urbano-turísticos, qué sólo propiciaron el estrangulamiento de los reductos del paisaje maya de Tulum, debido a la venta de los lotes circundantes y los cambios de uso del suelo que favorecieron la entrada de capitales privados a la ciudad. La accesibilidad turística y la entrada de divisas para las economías locales irrumpieron en el desarrollo cultural de Tulum al expulsar a sus habitantes hacia otros sitios.

A razón de la llegada de los 2 207 446 visitantes extranjeros y nacionales a la zona arqueológica de Tulum-Tancah (ver tabla 2), los desarrollos inmobiliarios residenciales con servicios recreativos como casa club, campos de golf, tenis o piscinas y con grandes extensiones de pasto, se han enclavado en territorios cercanos a las playas, reservas naturales y zonas de monumentos arqueológicos.

Desde esta perspectiva, se advierte el Plan Maestro “Maya Zamá”, en Tulum, Quintana Roo, aprobado en el año 2012 por el ex presidente Enrique Peña Nieto en terrenos colindantes con el Parque Nacional Tulum-Tancah. En este proyecto se propone la construcción de 9 200 cuartos de hotel zonificados en uso turístico hotelero de alta y baja densidad, uso turístico residencial, uso mixto, áreas deportivas y de exhibición, cuerpos de agua artificiales, parques urbanos, áreas verdes y vialidades (Noticaripe, 2012), tal y como se aprecia en la figura 7.

La transformación territorial de lo que pudo haber sido el paisaje urbano maya de Tulum, es difícil de ser rastreada en la actualidad, debido a la intensificación de los cambios urbano-arquitectónicos y paisajísticos de la ciudad. Este fenómeno continúa prolongándose hacia el sur del estado, en función de las modificaciones del uso del suelo por autoridades gubernamentales en conjunción con empresarios. Las propuestas arquitectónicas y paisajísticas en estos nuevos enclaves exhiben criterios de diseño inspirados en la contemporaneidad y visiones exóticas que recaen en las áreas naturales de manglares, ecosistemas frágiles y de gran valor ecológico para el país.

De esta forma, los riesgos turísticos generan problemáticas ambientales para los paisajes patrimoniales mayas como los deterioros ecológicos atestiguados recientemente, tales como el incremento del

sargazo y marea roja intensificados desde el 2019 (BBC News Mundo, 25 de junio de 2019); la obstrucción de áreas de anidación de tortugas; la pérdida de manglares y el aumento de la temperatura que rompe los ciclos biológicos y ecosistémicos, intensificando los impactos físicos de los huracanes característicos en la Península de Yucatán.

Con el análisis de la ciudad de Tulum podemos comprobar que las irrupciones al paisaje en esta zona, aunque pueden irrumpir en la naturaleza y el patrimonio arqueológico, son congruentes con los cambios masivos que tuvo el paisaje urbano maya de Tulum. Sus transformaciones originadas desde la década de 1970, han llevado a la ciudad a ser una urbe alejada de la memoria y la cultura para dar paso a un territorio globalizado que exuda el turismo.

Aún no se dispone de información sobre la localización exacta de la Estación Tulum ni de su materialización arquitectónica, no obstante, los habitantes han expresado su opinión al respecto:

Es un mega proyecto con fondos privados y públicos, pero que desde luego va a cambiar el rumbo y destino de este municipio, toda vez que las propiedades van a sufrir directa o indirectamente sus efectos (opinó Ernesto Cuxim, presidente del Colegio de Abogados, reportaje de Miguel Améndola. *La Jornada Maya*, 18 de mayo de 2021).

Por otro lado, los mayas de localidades cercanas a Tulum tienen diversas expectativas respecto de las acciones del tren en su territorio como el caso de la localidad Francisco Uh May (a 25 minutos de Tulum):

Pues no sé por qué le dicen maya, si maya no es, pero que haya el tren, eso espero, nos hace falta todo, el transporte, el trabajo, hasta el turismo y hasta aquí yo le he pensado ¿no le gustaría más a un turista venir y conocer la verdadera milpa maya, la verdadera comida, los pueblos de verdad y no lo que les ponen a los turistas que ni es de verdad (opinión de habitante de Uh May, reportaje de Paloma Escalante. *La Jornada del Campo*, 16 de mayo de 2020).

Tulum es el reflejo de una ciudad que ha sido totalmente transformada y continúa en expansión. El paisaje urbano maya ha evolucionado tan velozmente que su esencia se ha perdido. Esto trajo consigo migraciones de diversos puntos del país por la derrama económica existente, así como una mayor discriminación hacia los mayas y su cotidianidad. Por ello las acciones futuras del tren maya en este sitio formarán una amalgama con la ciudad, que la llevarán a convertirse en un modelo económico de gran relevancia para el país, el problema podría radicar en la expansión hacia las localidades y paisajes mayas periféricos como Francisco Uh May, Cobá o Chumpón.

Xpujil, paisaje urbano maya alineado a la ruta turística del sur campechano

El paisaje urbano maya de Xpujil con 5 729 habitantes (Censo de Población y Vivienda, 2020) se ubica en el municipio de Calakmul, en el estado de Campeche. En sus inmediaciones se encuentra la zona de monumentos arqueológicos de Xpuhil (DOF, 26 de diciembre de 2002), así como los cuerpos de agua presentes en la región en combinación con la selva baja caducifolia y la fauna de los petenes como se aprecia en la figura 8. Este paisaje urbano maya es la cabecera municipal de Calakmul y el sitio donde se gestionan cuestiones políticas, sociales, ambientales y culturales que acontecen en la Reserva de la Biósfera y la zona de monumentos arqueológicos de Calakmul.

La localidad urbana de Xpujil presenta una traza regular (figura 9) que atiende a una proporción cuadrada en sus manzanas. Se encuentra al sur de la carretera Villahermosa-Chetumal en la intersección número 269, al centro sur de la Península de Yucatán. Esta última vialidad corta la localidad en dos partes, al igual que en el caso anterior, de Tulum. No obstante, se distingue un desarrollo urbano a partir de las colonias Bugambilias y Jardines al poniente y las colonias Pimentera, Aviación y Colonia Centro, al oriente.

En esta última sección oriente se ubica el palacio municipal de Calakmul, realizado en una estilística contemporánea rematada por un

reloj en la fachada, elemento arquitectónico característico de las localidades mayas en la actualidad. Frente a este recinto se encuentra una plaza ajardinada con juegos infantiles y una zona deportiva techada que, en conjunto con la plaza, crea un lugar óptimo para la comunidad.

En cuanto a los equipamientos educativos, Xpujil cuenta con escuela preescolar indígena, primaria, secundaria, colegio de bachilleres y la Universidad Tecnológica de Calakmul que se encuentra al norte de la localidad. Este edificio cuenta con neomayismos formales en sus fachadas y cornisas que evocan la estilística maya Río Bec.² Destacan también edificaciones de las organizaciones indígenas como el espacio de la Radio Indigenista XEXPUJ y el Consejo Regional Indigenista de Xpujil.

En el centro de la localidad se extiende un área central deportiva con canchas de fútbol y espacios de descanso con árboles de las especies *Lysiloma latisiliquum*, *Cordia dodecandra* y algunas especies de *burseras*.

Figura 8. Componentes del paisaje urbano maya de Xpujil



Fuente: elmaya.mx, Google Maps, Google Street Views
y la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad.
Elaborado por Luna, B. (2018).

² Estilo arquitectónico maya representativo del sur de la Península de Yucatán.

Es significativo también mencionar el hospital comunitario de Xpujil inaugurado en 2009 (*El sur de Campeche*, 30 de abril de 2019), el cual presenta un diseño formal sobrio con volumetrías sencillas.

El paisaje urbano maya de Xpujil se distingue por comprender viviendas de diferentes tipologías, de las que destacan aquellas construidas con cimentación de mampostería con desplante del nivel de terreno, muros de tablones de madera y cubiertas de lámina a dos aguas, privilegiando el confort al interior de las viviendas, así como la protección pluvial que caracteriza la vivienda de la región.

Cuentan también con pórtico que permite establecer un espacio de acceso y descanso en la entrada de las viviendas. La presencia de vegetación en estas zonas habitacionales presenta un porcentaje más allá del 60 o 70 % de masa vegetal formado por las especies arbóreas *Musa paradisiaca*, *Cocos nucifera*, *Cedrela odorata* y *Cecropia peltata* por mencionar algunas de ellas.

En los aspectos socioculturales de la localidad destacan las peregrinaciones religiosas realizadas a la capilla de San Isidro Labrador y las asociaciones cooperativas mayas dedicadas al cultivo de miel como la Unión de Sociedades Apícolas Ecológicas de Calakmul, Sociedad de Producción Rural de Responsabilidad Limitada (USAEC-SPR de RL) (EmFoCo y Desarrollo, 2018). La identidad maya es reforzada e integrada a través de diversas generaciones que permiten incrementar los valores sociales y culturales en el territorio.

En este aspecto, la zona de monumentos arqueológicos de Xpujil no presenta presiones turísticas intensificadas en la cabecera municipal, sin embargo, por la reactivación de la cercana zona arqueológica de Calakmul podría ascender el número de visitantes, lo que podría detonar la transformación del aeródromo que se encuentra en su límite norte.

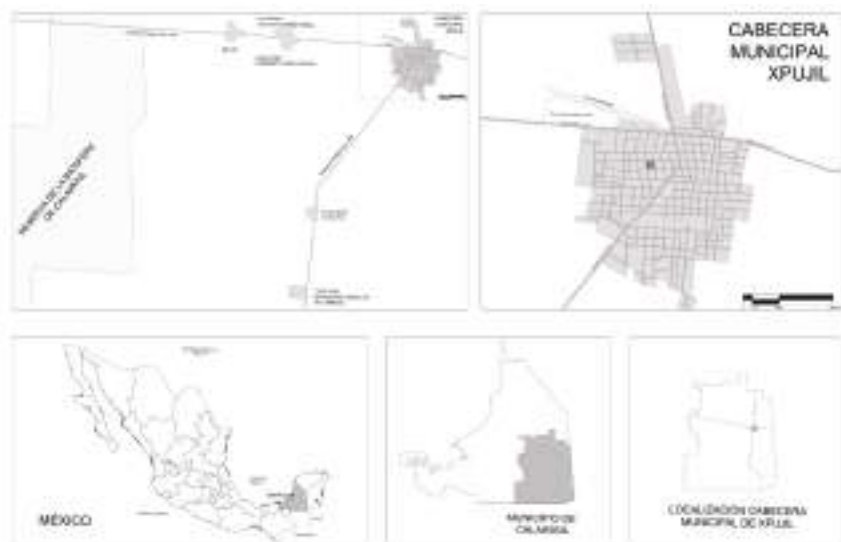
En el paisaje urbano maya de Xpujil, los equipamientos turísticos se acercan sigilosamente, como el hotel Explorean Kohunlich, de la cadena Explorean Fiesta Americana, el cual se construyó a 66 km de distancia con un diseño arquitectónico oculto entre la vegetación. Sin embargo, a partir de la ampliación de los valores turísticos hacia otros sitios arqueológicos, la mancha hotelera se ha expandido, como acontece con Calakmul. Estos procesos influyen en la compraventa de

terrenos y cambio de uso del suelo mediante la transformación del régimen ejidal a privado, así como la reducción territorial de localidades rurales y transformación identitaria.

En el caso particular de Xpujil, sede del ayuntamiento de Calakmul, este paisaje urbano maya puede crear vinculaciones e identidades culturales a partir de su posición geográfica respecto de las zonas arqueológicas mayas de estilo Río Bec y las reservas naturales, figurando como un elemento articulador y ejecutor de ordenamientos turísticos de la mano de la población maya. Dentro de estos sitios, la figura de la cooperativa turística y los equipamientos eco-sustentables son alternativas viables para la incorporación económica sensible con el paisaje maya.

Así como en el caso de Tulum, no se ha establecido todavía la posición exacta de la estación en el paisaje urbano maya de Xpujil. Sin embargo, la localización de este paisaje es clave para su emplazamiento. En este aspecto, los pobladores de Xpujil han expresado en diversos medios su rechazo al proyecto del tren:

Figura 9. Ubicación y planimetría del paisaje maya urbano de Xpujil



Fuente: elaborado por Reyes, D. y Morales, R. (2021).

Romel González, coordinador de democracia y desarrollo del Consejo Regional e Indígena de Xpujil (CRIPX), consideró que las declaraciones hechas por el director de FONATUR exponen la falta de conocimiento sobre los procesos que han iniciado las comunidades y pueblos indígenas para defender su territorio y patrimonio. “Nos tratan como ignorantes de la construcción, pues una cosa es rehabilitar y otra es obra nueva. Hay conflictos que se están generando en muchos ejidos por las indemnizaciones, por ejemplo, en Champotón, Escárcega, Candelaria, Calkiní, Halachó, Chocholá y más. No son ONG las que están en conflicto, son las comunidades”, dijo González a este medio (Reportaje de Julio Gutiérrez, *La Jornada*, 4 de febrero de 2021).

Por su parte, los habitantes de localidades cercanas de Xpujil han manifestado su descontento:

Estamos aproximadamente a 60 kilómetros de la vía principal y creemos que, con el paso del tiempo, el tren incrementará el costo de los productos que están aquí. Se ha firmado un amparo para evitar la construcción, se ha dicho que llegarán apoyos, pero no ha pasado. Los recursos naturales no tenemos porque sobre explotarlos (Opinión de Nicolás Arcos Martínez, habitante de Nuevo San José al sur de Xpujil. *Op. Cit.* 2021).

Los mayas del estado de Campeche han sido quienes han presentado diversos amparos en contra de actividades macroeconómicas como el caso de Monsanto y la multinacional agroindustrial, obteniendo derechos por la lucha y defensa de sus territorios. Así se preparan para defender sus tierras y sus paisajes mayas urbanos y rurales frente a este nuevo proyecto del tren.

La identidad maya ha comenzado a redefinirse con mayor fuerza a partir de la entrada de los derechos humanos y de las comunidades indígenas al siglo XXI, lo que ha fomentado el incremento de valores en la población maya para defender el territorio. No obstante, es menester de las autoridades gubernamentales respetar, en cada proyecto, la decisión de los pueblos indígenas, sea cual sea, y con ello, preservar

los paisajes culturales mayas de la Península de Yucatán y ser conscientes de la situación actual que las han llevado a convertirse, en muchos casos, en paisajes urbanos mayas contemporáneos presionados por la globalización y el turismo.

Conclusión

El reconocimiento del paisaje urbano maya, como parte fundamental del paisaje en el territorio peninsular yucateco, debe ser considerado bajo la metodología propuesta en este trabajo. Es significativo considerar los trabajos previos analizados en el estado del arte, que refieren percepciones diversas sobre el paisaje de los mayas a pesar de que la mayor parte de ellos se centran en el pasado mesoamericano.

Asimismo, fue imprescindible conceptualizar el paisaje, el paisaje urbano y su caracterización maya a partir de diferentes autores contemporáneos que permiten distinguir con claridad sus significados, componentes y valores. Además, fue necesario adentrarse en el tema de la localidad urbana y sus diferentes acepciones hasta llegar al concepto de ciudad, para completar y reforzar los marcos conceptuales.

Los paisajes mayas urbanos son herencia de las transformaciones del territorio peninsular desde la época mesoamericana. Su conformación y devenir los llevará hacia diversos escenarios adecuados o incompatibles en la contemporaneidad, dependiendo de la manera de integrar las dinámicas actuales.

La amalgama de los componentes del paisaje urbano maya, tanto de la localidad urbana, de las zonas de monumentos arqueológicos, del entorno natural, así como con la población maya, conducen a una mejor comprensión de las directrices y ordenamientos proyectados por los gobiernos. A través de ello, es posible adentrarse en el tema de las perspectivas frente a la llegada de nuevos macroproyectos turísticos como el tren maya. En este aspecto, las localidades deberían ser quienes dirijan la toma de decisiones en los paisajes urbanos mayas porque son ellas quienes le dan sentido y valor.

La accesibilidad y el incremento del transporte son factores determinantes en las modificaciones del paisaje, como en el caso de Chichén Itzá, que cuenta con un aeropuerto internacional y dos pistas de aterrizaje, o como en el caso del aeródromo de Xpujil, sin contemplar las estaciones foráneas de transporte carretero. Estos ejemplos están acumulando mayor accesibilidad y ponen en riesgo la capacidad turística de los paisajes urbanos mayas. Esta situación permite constatar la falta de normas y reglamentos sensibles al paisaje en México, los cuales adquieren una complejidad mayor a través de la conexión interestatal provista por el Tren Maya.

Respecto al valor cultural, éste debe potenciar constantemente la cultura viva más allá de la cultura ancestral, con el fin de estrechar los lazos entre ellas y fomentar así la apropiación y congruencia. A su vez, potenciar la vinculación cultural en el paisaje, entre la zona arqueológica, áreas naturales y la comunidad maya, las cuales deben concebir una visión más allá de la lógica capitalista y turística.

En el caso de Tulum, se evidenciaron problemáticas socioculturales que muestran discriminación hacia la población maya, conduciendo a la ciudad a ser transformada en un paisaje urbano con un discurso turístico que redefine lo maya en su territorio. Esto disminuye su caracterización como un paisaje urbano maya con menor autenticidad. Por el contrario, Xpujil y Pisté son paisajes urbanos mayas con identidad cultural arraigada en las costumbres y tradiciones, que refuerzan los valores sociales, culturales, patrimoniales y ambientales.

Es imperativo el impulso de acciones en favor de la participación comunitaria, la diversificación económica y la apertura de espacios para la comercialización de productos locales, la consecución y difusión de las tradiciones y costumbres como las festividades locales, entre otros procesos, que fomenten el sentido de pertenencia a los paisajes mayas urbanos. También es significativo considerar las expresiones culturales, sociales y artísticas del pueblo maya para expandir la importancia de la cultura exaltando la lengua maya sin discriminarla. Si las tradiciones y costumbres permearan dentro de los diversos paisajes, entonces los territorios serían protegidos desde la perspectiva regional e identitaria con mayor autenticidad.

De esta manera, el gobierno, al proponer nuevas formas de desarrollo turístico, debe considerar el reconocimiento del paisaje urbano maya y la voz de todos los actores posibles. Desde los habitantes mayas hasta los representantes de las reservas naturales, arquitectos, arquitectos paisajistas, urbanistas, antropólogos, geógrafos, biólogos, ecólogos, sociólogos y arqueólogos, entre otras profesiones, que expresen de manera objetiva las necesidades de estos territorios y paisajes sin imponerles discursos económicos malversados.

La academia tiene una alta responsabilidad social debido a que, al alzar la voz en estos temas de impacto social, ambiental y cultural, defiende los valores éticos y la objetividad sin anteponer intereses económicos y políticos. Asimismo, debe abogar por los aspectos socioculturales y contemplar la fragilidad del paisaje urbano maya y sus integrantes. De esta manera es imperativo desarrollar investigación como este trabajo, que abra la discusión y reflexiones sobre las acciones actuales y futuras de los gobiernos en el territorio nacional.

El turismo puede resurgir, sobre todo a la salida de las emergencias sanitarias mundiales que azotan a México, como una actividad económica con mayor congruencia, estructura y desarrollo económico si se proveen estudios y análisis detallados de los impactos de sus proyectos. Además, es importante generar competitividad económica en los proyectos integrando a las comunidades locales y a empresarios nacionales que puedan balancear la oferta turística en el mundo maya actual, en donde las ciudades y las localidades urbanas mayas son la clave.

Así, los riesgos pueden disminuir y convertirse en potencialidades, contemplando discursos del buen manejo del turismo, de la importancia de la comunicación ferroviaria para la Península de Yucatán, así como de la incorporación y contribución cultural desde el regionalismo hacia el mundo globalizado, y no al revés. Como fue analizado, los paisajes urbanos mayas no están exentos de los riesgos, así como de los cambios perceptivos y modificaciones culturales. No obstante, la clave está en la identificación y valoración de todos sus componentes integradores.

Los paisajes urbanos mayas de Xpujil y Pisté, con sus caracterizaciones políticas y territoriales, son paisajes que serán intervenidos por el proyecto del Tren Maya. Como cabecera municipal de Calakmul, Xpujil

se muestra solidario con otras localidades estableciendo una defensa ante las acciones que recaen sobre los predios de la población, mientras que en Pisté, la comisaría de la municipalidad de Tinum, Yucatán, contempla las negociaciones frente a la disposición de terrenos ejidales. Ambos casos cuentan con cuestionamientos de parte de la misma población que demanda el esclarecimiento de las obras de FONATUR y del gobierno federal.

En contraste, Tulum y sus habitantes se encuentran a la espera de la construcción del Tren Maya con mayor ansia, debido a la derrama económica que representará el proyecto, sin importar la transformación territorial y la sustitución de identidades culturales. Esto es causado por el largo proceso de modificación turística que lo convirtió en un paisaje de la fantasía maya que continúa extendiéndose en todo el territorio urbano y que ha sido asimilado por todos sus habitantes con resignación. En este aspecto es menester proteger tanto las reservas naturales, como el patrimonio arqueológico y las localidades cercanas que pueden correr con el mismo riesgo.

La metodología del reconocimiento del paisaje urbano maya mediante el análisis de tres casos representativos en la Península de Yucatán, se formula como un acercamiento al proceso de análisis y crítica que puede ser empleado en las otras 15 estaciones del tren maya ahondando con mayor énfasis en vegetación, en entrevistas a la población, consideraciones del actuar ético de los turistas, la realización de levantamientos físicos de infraestructura y equipamiento, propuesta de señalética adecuada, criterios de vegetación etnobotánica, criterios de diseño para los paisajes urbanos mayas y lineamientos de diseño paisajístico en zonas arqueológicas, por mencionar algunas acciones y directrices con el objetivo de desarrollar un diagnóstico integral del proyecto Tren Maya.

De esta manera, el fomento y énfasis del paisaje urbano maya podrá sanear las problemáticas, riesgos y vulnerabilidades detonadas por la globalización y la masividad turística, además la exhibición de los paisajes patrimoniales mayas a partir de sus habitantes y sus territorios permitiría incluir en el país innovación en los procesos de integración cultural y turística para tener a México en la vanguardia ante el mundo.

Referencias

- BBC NEWS MUNDO (25 de junio del 2019). “Sargazo en el Caribe: el desastre en México por la marea de algas que invade sus playas paradisíacas”. Consultado el 27 de septiembre de 2020 en: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-48764081>>.
- CENSO DE POBLACIÓN Y VIVIENDA (2010). *Levantamiento. Manual de cartografía geoestadística*. México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). Consultado el 20 de enero de 2021 en: <https://www.inegi.org.mx/contenidos/temas/mapas/mg/metadatos/manual_cartografia_censal.pdf>.
- CENSO DE POBLACIÓN Y VIVIENDA (2020). *Censo de Población y Vivienda 2020: síntesis metodológica y conceptual*. México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). Consultado el 20 de enero de 2021 en: <<https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/default.html#Microdatos>>.
- COMISIÓN NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS (CDI) (2006). *Elementos para el Desarrollo Integral de la Región Maya Peninsular, Campeche, Quintana Roo y Yucatán*. México: Dirección General del Desarrollo y Cultura de los Pueblos Indígenas, Unidad de Planeación y Consulta (CDI), Gobierno de México. Consultado el 9 de marzo de 2023 en: <https://www.inpi.gob.mx/2021/dmdocuments/region_maya_peninsular.pdf>.
- COMISIÓN ASUNTOS FRONTERA SUR, Cámara de Diputados LXIV Legislatura (2019). “Ficha Técnica del Tren Maya: Aspectos legislativos, ambientales, económicos y socio-culturales”. Ciudad de México: ECOSUR / Centro de Estudios de las Finanzas Públicas (CEFP) / Centro de Estudios de Derecho e Investigaciones Parlamentarias (CEDIP) / Centro de Estudios para el Desarrollo Rural Sustentable y la Soberanía Alimentaria (CEDRSSA) / Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública (CESOP). Consultado el 27 de septiembre del 2020 en: <<https://www.trenmaya.gob.mx/wp-content/uploads/2020/06/Ficha-Te%CC%81cnica-Tren-Maya.pdf>>.
- DATATUR (2018). *Llegadas a Museos y Zonas Arqueológicas*. Secretaría de Turismo (Secretur). Consultado el 29 de octubre de 2018 en: <<http://www.datatur.sectur.gob.mx/SitePages/ActividadesCulturales.aspx>>.
- DIARIO DE YUCATÁN (5 de diciembre 2020). “Tradicional fiesta de Pisté”. Nota periodística de Juan Antonio Osorio Osorno. Consultado en: <<https://www.yucatan.com.mx/yucatan/tradicional-fiesta-en-piste>>.
- DIARIO DE YUCATÁN (17 de junio 2020). “Universidad de Pisté”. Consultado en: <<https://www.yucatan.com.mx/yucatan/universidad-en-piste-en-agosto>>.

- DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN (DOF) (30 de noviembre de 1988). *Decreto Zona de Monumentos Arqueológicos Chichén Itzá*. México: Gobierno Federal. Consultado el 29 de octubre de 2018 en: <<https://sic.cultura.gob.mx/documentos/1803.pdf>>.
- _____ (8 de diciembre de 1993). *Decreto Zona de Monumentos Arqueológicos Tulum-Tancah*, México: Gobierno Federal. Consultado el 29 de octubre de 2018 en: <<https://sic.cultura.gob.mx/documentos/1851.pdf>>.
- _____ (26 de diciembre de 2002). *Decreto Zona de Monumentos Arqueológicos Xpuhil*. México: Gobierno Federal. Consultado el 29 de octubre de 2018 en: <<https://sic.cultura.gob.mx/documentos/763.pdf>>.
- ELBEZ Melissa (2017). “¿Quién es maya en un entorno turístico? Patrimonialización y cosmopolitización de la identidad maya en Tulum, Quintana Roo, México”. *Cultura y representaciones sociales. Un espacio para el diálogo transdisciplinario. Revista electrónica de Ciencias Sociales*, 11 (22): 34-63. Consultado en: <<http://www.culturayrs.unam.mx/index.php/CRS/article/view/298/298>>.
- ELMAYA.MX (11 de noviembre de 2019). “Visita AMLO Xpujil, Campeche; gana consulta a mano alzada a favor del Tren Maya”. Consultado el 27 de septiembre de 2020 en: <<https://elmaya.mx/visita-amlo-xpujil-en-campeche-gana-consulta-a-mano-alzada-a-favor-del-tren-maya/>>.
- EL SUR DE CAMPECHE (30 de abril de 2019). “Entregan placa alusiva a 10 años del Hospital de Xpujil”. Consultado en: <<https://www.elsur.mx/entregan-placa-alusiva-a-10-anos-del-hospital/>>.
- EL UNIVERSAL (14 de mayo 2011). “Avanza proyecto de tren transpeninsular”. Reportaje de Yazmín Rodríguez. Consultado el 29 de octubre de 2018 en: <<https://archivo.eluniversal.com.mx/estados/80407.html>>.
- EMFOCo Y DESARROLLO (2018). “Unión de Sociedades Apícolas Ecológicas de Calakmul”. Consultado el 10 de enero de 2021 en: <<https://www.emfocoydesarrollo.org/productor/union-de-sociedades-apicolas-ecologicas-de-calakmul/>>.
- FERROMEX (2020). “Chepeexpress. Nuestra historia”. Consultado el 10 de enero de 2020 en: <<https://chepe.mx/nuestra-historia/>>.
- FONDO NACIONAL PARA EL TURISMO (FONATUR) (2020). Secretaría de Turismo. “Trazo”. Consultado el 27 de septiembre de 2020 en: <<https://www.trenmaya.gob.mx/trazo/>>.
- GOBIERNO DE MÉXICO (2020). “Tren Maya, Ts’imin k’áak. Información del proyecto Tren Maya. Anexo técnico”. Consultado el 27 de septiembre de 2020 en: <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/513993/TM_ANEXO_TECNICO_VF2.1_.pdf>.

- GOBIERNO DEL ESTADO DE QUINTANA ROO (2020). “Diagnóstico Causal Específico”. Consultado en: <<https://qroo.gob.mx/eje-5-crecimiento-ordenado-con-sustentabilidad-ambiental/diagnostico-causal-especifico>>.
- GOBIERNO DEL ESTADO DE YUCATÁN (2020). “Perfil demográfico”. Consultado el 21 de enero de 2020 en: <https://www.yucatan.gob.mx/?p=perfil_demografico>.
- GOBIERNO DE TINUM (30 de noviembre de 2020). “Supervisión de construcción de la nueva universidad en Pisté”. Consultado el 27 de mayo de 2021 en: <<https://tinum.gob.mx/2020/11/30/supervision-de-construccion-de-la-nueva-universidad-en-piste/>>.
- GUILLÉN Elsa y Arturo Carballo (2008). “Diagnóstico de actividades económicas y producción artesanal en Solidaridad, Quintana Roo”. *Teoría y Praxis*, 5: 227-246.
- IDE GEO (2021). Plataforma de información geoespacial. Consultado en: <<https://ide-geo.centrogeo.org.mx/interactive/layers>>.
- INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA (INAH) (2018). *Edzná*. Consultado el 29 de octubre de 2018 en: <<http://www.lugares.inah.gob.mx/en/zonas-arqueologicas/zonas/1667-edzná.html>>.
- LA JORNADA (14 de mayo de 2020). “Termina confinamiento sólo un municipio en Yucatán”. Nota periodística de Graciela H. Ortiz. Consultado en: <<https://www.jornada.com.mx/ultimas/estados/2020/05/14/termina-confinamiento-solo-un-municipio-en-yucatan-267.html>>.
- _____ (29 de septiembre de 2008). “El aeropuerto de Chichén Itzá, un elefante blanco; buscan rescatarlo”. Nota periodística de Luis Boffil Gómez. Consultado el 29 de octubre de 2018 en: <<https://www.jornada.com.mx/2008/09/29/index.php?section=estados&article=038n1est>>.
- _____ (4 de febrero de 2021). “Comunidades refutan a Fonatur: sí han interpuesto amparos contra Tren Maya”. Reportaje de Julio Gutiérrez. Consultado el 27 de mayo de 2021 en: <<https://www.jornada.com.mx/notas/2021/02/04/economia/comunidades-refutan-a-fonatur-si-han-interpuesto-amparos-contr-tren-maya/>>.
- LA JORNADA DEL CAMPO (17 de noviembre de 2018). “La defensa integral del territorio de Bacalar”. Consultado en: <<https://www.jornada.com.mx/2018/11/17/cam-defensa.html>>.
- LA JORNADA DEL CAMPO (16 de mayo de 2020). “Lo que dicen en Quintana Roo del Tren Maya”. Reportaje de Paloma Escalante. Consultado el 27 de mayo de 2021 en: <<https://www.jornada.com.mx/2020/05/16/delcampo/articulos/del-tren-maya.html>>.
- LA JORNADA MAYA (18 de mayo de 2021). “Piden a propietarios de terrenos en Tulum asesorarse sobre el Tren Maya”. Reportaje de Miguel Améndola. Consultado el 27 de

- mayo de 2021 en: <<https://www.lajornadamaya.mx/quintana-roo/172212/piden-a-propietarios-de-terrenos-en-tulum-asesorarse-sobre-el-tren-maya>>.
- LEY DE GOBIERNO DE LOS MUNICIPIOS DEL ESTADO DE YUCATÁN (2006). Publicado en el *Diario Oficial* el 25 de enero de 2006. Última Reforma publicada en el *Diario Oficial* el 22 de diciembre de 2020. Consultado el 20 de enero de 2021 en: <<https://www.poderjudicialyucatan.gob.mx/digestum/marcoLegal/02/2012/DIGESTUM02052.pdf>>.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Leonardo López Luján (2002). “La periodización de la historia mesoamericana”. *Arqueología Mexicana. Serie: Tiempo Mesoamericano I*, 43: 14-23. Consultado el 23 de octubre de 2018 en: <<https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/tiempo-mesoamericano-i-la-periodizacion-de-la-historia-mesoamericana>>.
- LÓPEZ OBRADOR, Andrés (2018). *Tren Maya*. Consultado el 29 de octubre de 2018 en: <<https://lopezobrador.org.mx/wp-content/uploads/2018/11/Tren-Maya.pdf>>.
- NEW YORK TIMES (2 de febrero de 2018). “Campeche, un paraíso donde abundan las pirámides y escasean los turistas”. Un reportaje de Michael Snyder. Consultado el 29 de octubre de 2018 en: <<https://www.nytimes.com/es/2018/02/02/espanol/america-latina/campeche-piramides-viajes-mayas.html>>.
- NICOLAU Armando y Catherine Ettinger (2018). “Chichén Itzá en el mundo global: Reapropiación de espacios y transformación de identidad en un Patrimonio Arqueológico de la Humanidad”. *Boletín Antropológico*, 37(97): 58-78. Consultado el 9 de marzo de 2023 en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71261014005>>.
- NOTICARIBE (17 de diciembre de 2012). “Aprueba la SEMARNAT de Peña Nieto el polémico ‘Plan Maestro Mayazama’ en Tulum”. Consultado el 29 de octubre de 2018 en: <<https://noticaribe.com.mx/2012/12/17/aprueba-la-semarnat-de-pena-nieto-el-polemico-plan-maestro-mayazama-en-tulum/>>.
- PERIÓDICO PORÉSTO (29 de septiembre de 2020). “Estación del Tren Maya en Chichén Itzá divide opiniones entre habitantes de Pisté”. Consultado el 27 de mayo de 2021 en: <<https://www.porestto.net/tren-maya/2020/9/29/estacion-del-tren-maya-en-chichen-itza-divide-opiniones-entre-habitantes-de-piste-148651.html>>.
- PORRAZ Ana Marianela (2017). “El manejo del paisaje cultural en el área maya, el caso de Yucatán”. En Juan García Targa y Geiser Gerardo Marín Medina (eds.), *Patrimonio tangible e intangible mexicano: una reflexión*. Oxford, Reino Unido: Bar Publishing. Consultado el 20 de mayo de 2021 en: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02013970/document>>.
- PROCURADURÍA AMBIENTAL Y DE ORDENAMIENTO TERRITORIAL (PAOT) (2002). *Población urbana y rural por entidad federativa, 2000*. Consultado en: <<https://paot.org>>.

mx/centro/ine-semarnat/informe02/estadisticas_2000/compendio_2000/01dim_social/01_01_Demografia/data_demografia/CuadroI.1.2.htm>.

PROCESO (20 de junio de 2020). “La lucha de los apicultores mayas contra Monsanto”. Nota periodística de Columba Vértiz de la Fuente. Consultado en: <<https://www.proceso.com.mx/nacional/2020/6/5/la-lucha-de-los-apicultores-mayas-contra-monsanto-244050.htm>>.

RABASA, Ricardo (2010). “Aspectos Constitucionales y otras Cuestiones Jurídicas de la Propiedad ubicada en la Zona Arqueológica de Chichén Itzá”. En Jorge Carpizo y Carol Arriaga (eds.), *Homenaje al doctor Emilio O. Rabasa*. Ciudad de México: Repositorio Universitario del Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 415-431. Consultado el 9 de marzo de 2023 en: <<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2834/17.pdf>>.

RAMÍREZ, Luis Alfonso (2006). “Impacto de la globalización en los mayas yucatecos”. *Estudios de Cultura Maya*, 26: 73-97. Consultado el 9 de febrero de 2023 en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281322927004>>.

RUZ, Mario Humberto (2006). *Mayas*. Ciudad de México: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo / Comisión de los Derechos Indígenas (CDI).

STIERLIN, Henri (1981). *Art of the Maya*. Nueva York: Rizzoli International Publication, Inc.

El paisaje petrolero venezolano: tras la huella urbanística del petróleo

Francisco Mustieles Granell
Carmela Gilarranz Runge

Introducción

De modo indefectible, el petróleo marcó el rumbo que siguió la sociedad venezolana en el siglo xx, tal como el escritor Arturo Uslar Pietri (1988: 16) lo afirmó: “el hecho más importante en la historia de este país es la aparición del petróleo. Lo que realmente establece una línea divisoria, un divorcio de aguas, es el surgimiento de la riqueza petrolera”.

La descripción que se pudiera hacer hoy de los impactos urbanísticos petroleros de Venezuela difiere obviamente del momento en que surgieron y, por ello, lo aquí expuesto se centra no tanto en el estado actual de dichos impactos para inventariarlos, sino que es más bien histórico, centrado en el momento de la aparición de los mismos.

En este capítulo, basado en una investigación en la cual participaron los dos autores, financiada por el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad del Zulia de Maracaibo, de Venezuela, se abordan las características de la geografía urbanística petrolera venezolana, hoy en gran peligro, pues si bien algunos componentes urbanísticos y arquitectónicos persisten, otros ya han desaparecido o están en vías de desaparición y, sin embargo, esta

geografía urbanística y cultural es probablemente la que más singulariza a nuestro país en su historia propia y en el continente americano.

Se centra exclusivamente en los impactos urbanos territoriales, generados entre 1915 –inicio de la huella urbanística petrolera moderna– y 1975 –antesala de la nacionalización petrolera venezolana–, por las diversas actividades asociadas al petróleo y más precisamente aquéllas de producción, refinación y transformación petroquímica, comercialización y administración de todas esas actividades, por ser éstas las de mayor relevancia en la generación de dichos impactos.

El equipo de investigación ha precisado al menos seis grandes impactos urbanos territoriales: nuevas ciudades, ciudad paralela, clústeres petroleros, campos petroleros, colonias petroleras y distritos petroleros. Sobre éstos se centró el contenido de la investigación, así como en la caracterización básica de dichos impactos de acuerdo a variables urbanas, equipamientos y servicios, y un primer esbozo sobre aspectos sociales y socioeconómicos.

En un primer apartado, se esbozará un breve recuento histórico de la cultura del petróleo en Venezuela. En un segundo se abordará brevemente también la emergencia del petróleo en la economía del país, para luego hacer ciertas precisiones metodológicas, antes de tratar la geografía urbanística –impactos urbanos territoriales– asociada a las actividades petroleras en el período de estudio, para finalmente, concluir.

Petróleo, una sustancia de uso milenario que paradójicamente transformaría el siglo xx

Si bien la producción petrolera comercial tiene al siglo xx y siglo xxi como sus períodos estelares en la cotidianidad de la vida en la sociedad humana, cabe mencionar que su presencia y utilización se remonta a las sociedades antiguas.

En el caso de la actual Venezuela, conviene precisar que su presencia y utilización viene también de siglos atrás como lo refiere Aníbal Martínez (1969):

Los pueblos originarios de Venezuela, al igual que muchas sociedades antiguas, ya utilizaban petróleo crudo y asfalto, que rezumaba naturalmente a través del suelo hacia la superficie, en los años anteriores a la colonización española. El líquido negro y espeso, conocido por los lugareños como *mene*, se utilizaba principalmente para fines medicinales, como fuente de iluminación y para el calafateado de canoas [...] a su llegada a finales del siglo xv, los conquistadores españoles aprendieron de los pueblos indígenas el uso del asfalto, presente de manera natural, para calafatear los barcos y para el tratamiento de sus armas. El primer envío de petróleo documentado en la historia de Venezuela ocurrió en 1539, cuando un solo barril fue enviado a España para aliviar la gota del emperador Carlos V.

Es así pues que, esta minúscula “primera exportación”, data de la primera mitad del siglo xvi.

Venezuela y la emergencia del petróleo en su economía

Si bien vimos anteriormente los primeros pasos del petróleo en la Venezuela anterior al siglo xx, prontamente en este siglo, y más precisamente el 13 de julio de 1914, con el llamado “reventón” del pozo Zumaque 1, en el estado Zulia, al que luego seguirían otros pozos, Venezuela aparecía promisoriamente en la escena petrolera mundial (Arraiz, 2014: 42):

Las perforaciones se detuvieron entre 1914 y 1919, dado que la Primera Guerra Mundial obligó a las empresas a reducir sus riesgos y suspender el trabajo. Se reanudaron en 1919 y, para 1922, dieron con el pozo los Barrosos II, en Cabimas (Zulia), que potenció las posibilidades petroleras de Venezuela hasta cotas inimaginables. Para 1929, Venezuela era el segundo productor de petróleo en el mundo, después de Estados Unidos.

La explotación y exportación extensiva del petróleo venezolano y, con ella, su importante presencia en la dinámica energética mundial,

tendría un impacto significativo no sólo en la economía y en la sociedad, sino en la urbanística venezolana: se iniciaría un significativo proceso de construcción urbanística de apoyo a las actividades petroleras que conllevaría a una re-territorialización del país, muy probablemente, la mayor desde la impronta urbana y territorial de la herencia hispánica.

De ser un país que durante siglos siguió un modelo agro-exportador, en pocas décadas su base económica sería trasformada radicalmente por la minería del petróleo, y luego por la industria petrolera, abriéndose las puertas al advenimiento de la modernización de los equipamientos e infraestructuras de aquél que fue predominantemente un país agrícola.

Aproximación metodológica

Fruto de un trabajo de investigación documental histórica y cualitativa (entrevistas no estructuradas y vivenciales), lo aquí expuesto forma parte de una investigación que persiguió un doble objetivo: a) identificar los grandes impactos urbanos y territoriales asociados al desarrollo de las distintas actividades del mundo del petróleo, y b) aproximarse a través del análisis de esos impactos, a una primera caracterización de los mismos. Esta primera fase de la investigación se centró casi exclusivamente en lo urbanístico.

Geografía urbanística petrolera

La geografía urbanística petrolera se enmarca en un ámbito más general en los llamados paisajes de la energía (Ivančić, 2010), aunque esta fase de la investigación no se centró en identificar una geografía de los recursos (yacimientos de petróleo y gas natural), ni en una geografía de las instalaciones requeridas para extraerlos y procesarlos (refinación, petroquímica), ni en las infraestructuras para transportarlos a nivel nacional e internacional, sino en la geografía urbanística centrada en la identificación de los impactos urbanos territoriales que las actividades

petroleras han dejado como huella permanente en la geografía y, por eso, hablaremos estrictamente de esta última.

También puede asimilarse a lo que se denomina como “paisaje industrial”, entendido por Jaume Busquets y Albert Cortina (2008: 699) como aquel “paisaje generado por el desarrollo de actividades industriales en un determinado territorio”, que en el caso venezolano estuvo caracterizado durante varias décadas por desarrollarse en una vasta superficie del Lago de Maracaibo, el más grande de Latinoamérica, donde por primera vez y en gran magnitud se implementaron tecnologías y técnicas extractivas de petróleo y gas en cuerpos de agua.

Ahora bien, se trata aquí de precisar cómo las actividades petroleras en el campo urbanístico han “tatuado” el territorio como paisaje urbanístico cultural asociado al mundo del petróleo, entendiéndolo como “simbiosis de la actividad humana y el medioambiente”, como “un paisaje diseñado y creado intencionalmente por el hombre” (UNESCO, 2012).

Xoán Paredes (2015a: 2; 2015b: 96) define a su vez el paisaje cultural como:

el medioambiente modificado por el ser humano en el transcurso del tiempo, la combinación a largo plazo entre la acción antrópica sobre este medio y las limitaciones físicas que limitan o condicionan la actividad humana. Es un espacio geográfico –incluyendo los recursos naturales y culturales– asociado a la evolución histórica, que da paso a un paisaje reconocible para un determinado grupo humano, hasta el punto de ser identificable como tal por otros.

La geografía urbanística petrolera venezolana es variada e interconectada estrechamente con las actividades petroleras diversas que detallaremos más adelante. Esta geografía urbanística registra intervenciones que pueden ser exclusivamente urbanas, como en el caso de las “colonias petroleras, la Otra ciudad o ciudad paralela y los distritos petroleros”, u otras en los que éstas pueden aparecer inmersas en un entorno sembrado de instalaciones petroleras o gasíferas, cabrias y balancines, “mechurrios”, patios y tanques de almacenamiento, plantas

eléctricas y otras, etcétera, como en el caso de los llamados “clústeres y campos petroleros”, o en algunas “nuevas ciudades” construidas en entornos de industrias asociadas a la refinación y/o petroquímica.

Las actividades petroleras y sus impactos

Las actividades petroleras consideradas en esta investigación son todas aquéllas que generan un impacto urbanístico territorial, a saber: producción, refinación, petroquímica, transporte, administración y comercialización, no considerándose en la misma las actividades de prospección o exploración ni aquéllas de transporte, pues no generan impactos urbanos significativos (ver Imagen 1).

Imagen 1. Las actividades petroleras en Venezuela (1920-1975), sus requerimientos en equipos e instalaciones, y sus impactos urbanos territoriales

Prospección-Exploración	Campamentos móviles, equipos especializados, maquinaria
Producción	<i>Campos petroleros, nuevas ciudades complemento</i>
Transporte terrestre	Oleoductos, gasoductos, poliductos, vialidad diversa
Refinación petrolera	Refinerías, <i>nuevas ciudades</i>
Transformación gas (petroquímica)	Petroquímicas, <i>nuevas ciudades</i>
Comercialización	<i>Ciudad paralela, distrito petrolero, colonias petroleras</i>
Distribución nacional / internacional	Puertos, asentamientos portuarios

Nota: en *cursiva* aquellos impactos urbanos territoriales generados por dichas actividades.

La urbanística del petróleo en Venezuela

Siguiendo a la Real Academia Española (RAE),

por urbanística entendemos aquí el conjunto de conocimientos y técnicas que son de aplicación específica al urbanismo, entendido éste, como

la ciencia que se ocupa de la distribución y concentración de la población en ciudades en el territorio.

En este capítulo, la urbanística del petróleo se refiere a la distribución y concentración de población en asentamientos urbanos territoriales generados, en Venezuela, por las diversas actividades asociadas al petróleo explicitadas anteriormente, en el período de estudio 1915-1975, pues precisamente en este lapso de 60 años se produjeron los principales impactos urbanos territoriales de esas actividades.

Este capítulo se centra no en el proceso migratorio campo-ciudad y sus importantes impactos urbanos territoriales, sino en aquellas manifestaciones urbanas directamente asociadas a las diversas actividades petroleras desarrolladas en Venezuela en el lapso de estudio.

Impactos urbanos territoriales del petróleo en Venezuela

Sobre la base de documentos históricos y cualitativos, y entrevistas no estructuradas realizadas, y por la propia vivencia de la realidad urbanística petrolera de los autores, esta primera fase de la investigación nos ha llevado a identificar seis grandes impactos urbanísticos significativos, y a entender que éstos forman parte de un sistema de intervención del territorio por la actividad petrolera, percepción que no siempre se tiene de manera integral: tres de ellos en dos ciudades preexistentes (Maracaibo y Caracas), a los cuales hemos denominado como impactos urbanos, y tres de ellos en territorios no poblados o muy débilmente poblados, que hemos denominado como impactos territoriales.

En el caso de los impactos urbanos, se trata de la construcción de una “ciudad paralela”, la “Otra ciudad” (Machado *et al.*, 1994), aproximadamente entre 1920 y 1945 en la ya existente Maracaibo –fundada en 1529 y de traza hispánica–, y la construcción, en la misma ciudad, de las llamadas “colonias petroleras”, desde finales de los años 1920 (aproximadamente entre 1928 y 1946).

Ulteriormente, en Caracas se construirían –entre 1940 y 1960 aproximadamente–, las sedes de las compañías petroleras británicas,

neerlandesas y estadounidenses, en los llamados “distritos petroleros” (Vicente, 2003).

En el caso de los impactos territoriales, se trata de la construcción, en una primera instancia de expansión de la producción petrolera en el país, de una gran cantidad –más de 100– de lo que Correa (2018) llama, quizá genéricamente asentamientos petroleros, pero conocidos realmente en el país “campos petroleros” –desarrollados aproximadamente en el período 1916-1970–, llamados así por dos razones: en primer lugar, no se ubican en medio urbano alguno, sino en el medio rural, equivalente aquí al término “campo” y, en segundo lugar, pero más importante, porque se trata de un urbanismo caracterizado por principios propios de la ciudad-jardín, bien conocidos por las empresas británicas y neerlandesas y, en un segundo plano, por las estadounidenses, culturalmente influidas por un urbanismo de baja densidad sobre “fondo verde”, en marcada presencia vegetal.

Adicionalmente, se desarrollaron también los “clústeres petroleros”, los cuales agrupan varios campos petroleros, que a la vez se vincularán por razones operacionales petroleras con otros clústeres, desempeñando cada uno de ellos roles operacionales diferenciados pero complementarios: se trata de unidades urbanísticas separadas –conglomerados de campos petroleros–, pero también y sobre todo, de unidades operativas complementarias.

Más de 25 clústeres se construyeron en el país, principalmente en las cuencas Occidental y Oriental en un período aproximado de 60 años; intervenciones urbanísticas que remodelarán significativamente el territorio venezolano heredado de la colonia española.

El concepto dominante en todos ellos está fuertemente influenciado por el modelo de ciudad-jardín y, aunque esta tesis resta aún por demostrarse plenamente, conviene recordar que la propuesta habitacional y organizativa de baja densidad sobre fondo vegetal y arbolado, sobre la base de viviendas unifamiliares, frecuentemente organizadas en racimos, de formas diferentes, y con la presencia de un centro urbano con equipamientos básicos, proveedor de servicios, como centralidad alejada del área residencial, están todas ellas presentes en la propuesta de Ebenezer Howard, quien en 1898 publica su libro *To-morrow: A Peaceful*

Path to Real Reform (Mañana: una vía pacífica hacia la reforma social, traducción de los autores).

La buena acogida de sus ideas llevó a la reedición del texto en 1902, apareciendo entonces con el que sería su título definitivo para la posteridad: *Garden Cities of Tomorrow* (Ciudades-jardín del mañana). De hecho, Welwyn Garden City, segunda ciudad jardín construida, fundada en 1920, a poco más de 30 km al norte de Londres, coincide con la emergencia incipiente de los llamados campos petroleros en Venezuela.

Este urbanismo aportado por las compañías petroleras se expandirá fuertemente en Venezuela, en todas las llamadas cuencas petrolíferas, empezando inicialmente por la llamada cuenca petrolífera occidental –en territorios de relieve generalmente planos–, para seguir poco después por la cuenca petrolífera oriental –en territorios de relieve generalmente más accidentados–, abarcando en su conjunto superficies considerables con una consecuente fuerte impronta territorial, con los “campos petroleros” interconectados entre ellos por razones urbanísticas, pero sobre todo por razones operacionales productivas y administrativas.

Por otro lado, se tratará de la construcción de “nuevas ciudades” en la cuenca petrolífera occidental primordialmente, que cumplirán roles diferenciados, marcadas por la actividad petrolera bajo cuyo paraguas se construyeron:

- Ciudades complementos de los campos petroleros y otras comunidades no petroleras: –Ciudad Ojeda (1937-1939), Tamare (1954-1956)–, proveyendo equipamientos y servicios de más envergadura y calidad, tanto a caseríos o comunidades que, estando próximas a los campos petroleros, no disponían de los mismos.
- Ciudades asociadas a grandes implantaciones de refinación petrolera, como Judibana (1948-1955) y Ciudad Cardón (1949-52), entre las más importantes.
- Y ciudades asociadas a la industria petroquímica, como El Tablazo (1968-1973).

Conviene volver a precisar que otros impactos urbanísticos de las actividades petroleras fuera del período de estudio no serán presentados aquí, pero recordamos que no fueron de la magnitud de los desarrollados entre 1915 y 1975.

A continuación, se abordarán los impactos urbanos-territoriales concretos siguiendo no tanto un orden dimensional (superficie, población), sino cronológico en la medida en que la actividad minera petrolera –exclusivamente extractiva– fue dando paso a la emergencia de una industria petrolera que incorpora a la tradicional minería, actividades de refinación y petroquímicas y procesos de comercialización y administración más complejos.

Cuencas y campos petroleros

Cuatro grandes cuencas petroleras se distinguen en el país, de las cuales dos –ya mencionadas– fueron y son las más importantes: la Occidental y la Oriental y, en menor medida, las cuencas Barinas-Apure (suroeste) y Margarita (noreste).

Los campos de la cuenca Occidental presentan las siguientes características urbanas, sociales y socioeconómicas:

- Modelo de urbanismo: ciudad jardín, de ahí la denominación de “campo”.
- Relieve relativamente plano.
- Baja densidad residencial con tipologías edificatorias de un único nivel y a veces dos, sobre fondos de parcela engramado.
- Campo cerrado para nómina mayor con control de acceso. Los demás campos –nómina menor y contractual– sin control de acceso.
- Enclave territorial: no se conectan en términos estructurales con ciudades o pueblos pues no preexistían en sus orígenes; se conectaban originalmente a la vialidad regional.
- Sectorización residencial por nómina con la consecuente discriminación socio-profesional.

Fotos 1: Club y área residencial de Campo Verde –a la izquierda–, con vista al paisaje petrolero lacustre de cabrias y balancines



Fuente: fotos de Steve Sleightholm (1956).

- Viven en él tan solo el personal y su familia, que trabaja directamente con la compañía petrolera responsable del campo petrolero; no pueden radicarse en los campos personas no vinculadas laboralmente con la compañía, y consecuentemente con el mundo petrolero.
- Equipados educativa, recreativa, deportiva, asistencial, comercialmente, tanto los campos de nómina mayor como menor y contractual.
- Prácticamente servicios gratuitos o de pago modesto para todas las nóminas, tanto ofrecidos por equipamientos como por infraestructuras (electricidad, agua, servicio aseo urbano, teléfono, etcétera).
- Sueldos y salarios de todas las nóminas por arriba del promedio nacional.

En los “campos petroleros” de la cuenca Oriental se puede afirmar que mantienen las características antes mencionadas, salvo que el relieve es por lo general topográficamente accidentado.

Campos petroleros

Los campos petroleros son unidades urbanísticas principalmente residenciales con cierto nivel de equipamientos –antes mencionados– que

Mapa 1: Plano de la organización social y urbana del clúster petrolero de Tía Juana (1935), estado Zulia, cuenca Occidental



Fuente: a partir de Pedro Romero (2007: 298).

pueden o no articularse con otros campos, discriminados socio-profesionalmente, en un territorio frecuentemente conglomerado, con densidades de ocupación bajas. En las fotografías anteriores se pueden apreciar dichas densidades, así como también la relación de proximidad con la margen lacustre de algunos “campos petroleros” del “clúster” Tía Juana –en este caso, Campo Verde–, que suele repetirse en otros casos, donde se privilegia una ubicación discriminatoria en relación con ese gran cuerpo de agua: a más nivel socio-profesional y socio-económico, mayor cercanía al lago (ver Fotos 1).

Clústeres petroleros

El clúster petrolero es una agrupación de campos petroleros cuyas zonas residenciales están discriminadas socio-profesionalmente y presentan equipamientos diversos al interior y a escala de cada campo (club, instalaciones deportivas menores, escuela, parque), pero también con algunos equipamientos a escala del clúster en sí mismo

(oficinas administrativas, patios y talleres, comisariato, clínica). Los equipamientos de una escala más grande (hospital, escuelas de secundaria, universidad, instalaciones deportivas mayores) se ubicaban en las ciudades vecinas o construidas para tal fin complementario: ciudades y equipamientos abiertos incluso a los trabajadores e hijos no pertenecientes al mundo petrolero.

Los clústeres se presentan normalmente compactados en el territorio como campos petroleros adosados unos a otros, aunque no siempre, dependiendo de su rol operacional o de la propia geografía, razón por la cual no todos los campos petroleros se encontraban territorialmente vinculados a otros campos, aunque operacionalmente sí lo estuviesen. A manera de ejemplo, el clúster Tía Juana, ubicado en la cuenca Occidental, estaba integrado (ver Mapa 1) por cuatro campos petroleros desagregados en función de su categoría socio-profesional (nómina mayor, nómina menor y nómina contractual).

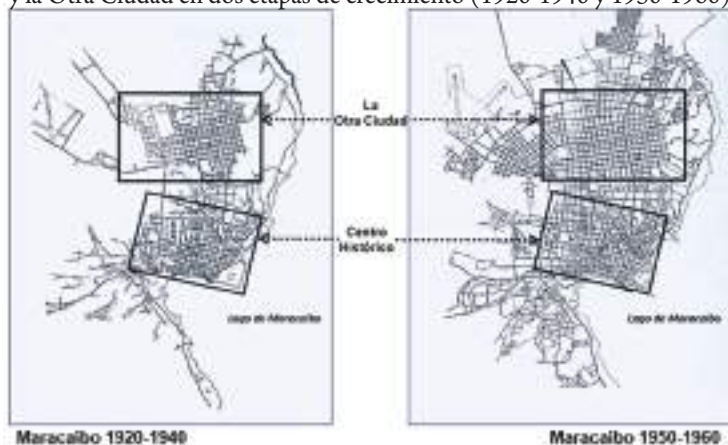
Ciudad paralela o la “Otra Ciudad”

Con el desarrollo de la exploración y producción petrolera, principalmente en sus fases iniciales en la Costa Oriental del Lago (COL) del estado Zulia –cuenca petrolífera Occidental de Venezuela–, las empresas petroleras internacionales (británicas, neerlandesas y estadounidenses) deciden emplazarse cerca de dicha área, y la ciudad más importante y portuaria cercana a la misma era indudablemente la agroexportadora Maracaibo, razón por la que deciden intervenir en la periferia norte de la misma y construir una “nueva ciudad”, la “Otra ciudad”, paralela a la tradicional, prácticamente limitada en su área central histórica y un cierto crecimiento hacia el sur, bordeando el lago. No se trata de incorporarse a la traza urbana preexistente, pues ésta prácticamente no existe en el norte de Maracaibo, sino de desarrollar una nueva traza, sin embargo, basada también en la retícula hispana, aunque ligeramente rotada en relación con la traza histórica:

la creación de otro asentamiento fuera de la Maracaibo tradicional, da lugar a la “traza de dos ciudades” paralelas, en todos los sentidos. En esta primera ruptura, la liberación de los confines del recinto histórico fue un salto hacia afuera de lo implantado y consolidado: la traza colonial compacta. El afuera es el lugar nuevo, el lugar moderno, con todas las connotaciones del concepto acuñado universalmente (Machado *et al.*, 1994: 30).

En la “Otra Ciudad” se instalará un nuevo aeropuerto, sedes administrativas de las empresas petroleras y otros equipamientos de apoyo a dichas actividades, así como hospitales, centros educativos, espacios recreativos (espacios públicos, clubes privados), galpones industriales y fabriles, de reparación y mantenimiento, alojándose en ella el personal que laboraba en las empresas petroleras, tanto en nómina mayor como menor y contractual. Ubicándose más concretamente, en las llamadas “colonias petroleras” establecidas y construidas por las diferentes empresas petroleras que en esta “ciudad paralela” se asentarían, principalmente la Royal Dutch Shell; la Gulf y la Standard Oil, de New Jersey, la cual a partir del 19 de agosto de 1943, devino la Creole

Ilustración 1. La Maracaibo tradicional –centro histórico– y la Otra Ciudad en dos etapas de crecimiento (1920-1940 y 1950-1960)



Fuente: a partir de María Machado *et al.* (1994).

Petroleum Corporation, fusionando la Standard Oil de Venezuela, la Lago Petroleum Corporation y la propia Creole Petroleum Corporation (Vicente, 2003) (ver Ilustración 1).

Como resultado de esta primera fase de la investigación, se pudieron identificar ciertas características urbanas, sociales y socioeconómicas de la Otra Ciudad: urbanismo moderno tipo pabellón a partir de los años 1940 y 1950, y tradicional tipo patio o de borde de manzana, en los años 1920 y 1930; integrado a la red vial urbana; urbanismo abierto; equipada con una oferta educativa, cultural, recreativa, deportiva (club) y asistencial variada. Los servicios son gratuitos o modestos para todas las nóminas de la empresa, con sueldos y salarios de todas las nóminas por arriba del promedio nacional. Estos equipamientos y servicios son provistos por las propias empresas petroleras. La actividad comercial correrá por cuenta del sector privado.

Colonias petroleras

Las colonias petroleras son desarrollos urbanos dentro de una ciudad existente, en este caso Maracaibo, que constan de una red vial organizada en damero, cuyas manzanas están ocupadas por viviendas unifamiliares o multifamiliares de baja altura (máximo planta baja y un piso), con equipamientos proveedores de servicios educativos, asistenciales y recreativos y con la sede administrativa y operacional de una empresa petrolera (ver Ilustración 2).

En Maracaibo se construyeron aproximadamente diez colonias petroleras, las más importantes indicadas en la Ilustración 2. A su vez, en las fotos siguientes se puede apreciar la conformación urbana y las tipologías edificatorias de la colonia petrolera La Lago (1931); se pueden apreciar tanto la sede de la empresa como otras edificaciones de apoyo: centro educativo, teatro, club, residencias para el personal y su familia, hospital. En la última de las fotos se indica la proximidad de otro campo, en este caso de la compañía Royal Dutch Shell (ver Fotos 2).

Esta fase de la investigación permitió confirmar las siguientes características urbanas, sociales y socioeconómicas de una colonia pero que,

Ilustración 2. Colonias petroleras en la ciudad de Maracaibo: ubicación, fechas de creación y empresa petrolera responsable



Fuente: elaboración propia a partir del mapa de la Shell de 1956.

Fotos 2. Colonia petrolera La Lago (1931) en la “Otra Ciudad” de Maracaibo, construida por la Creole (Standard Oil)



Fuente: fotos de la empresa Creole.

en general, posee las mismas que aquella de la “Otra Ciudad” o “ciudad paralela”: urbanismo moderno tipo pabellón; integradas a la red vial urbana sin controles de acceso; colonias abiertas; equipada con una oferta educativa, cultural, recreativa, deportiva (club) y asistencial variada. Como en la “Otra ciudad” y en las colonias petroleras, los equipamiento son provistos por las propias empresas petroleras. La actividad comercial correrá por cuenta del sector privado.

La “Otra Ciudad” y sus “colonias petroleras” aparecerían ya relativamente integradas –al menos en términos reticulares–, a la tradicional Maracaibo en los años 1950 y 1960, a lo largo de las grandes vías que unirían principalmente a estas ciudades paralelas de temporalidades diferenciadas, a saber: la avenida El Milagro al este, la avenida Bella Vista al centro y la avenida Las Delicias al oeste.

El peso de la economía petrolera se hacía presente en la vida cotidiana del marabino, aunque con contrastes sociales. La ahora “integrada” Maracaibo permanecía sin embargo aislada del resto del país por su ubicación en la margen occidental del lago, lo cual afectaba su actividad operacional con la producción petrolera ubicada en la margen oriental del lago y desconectada parcialmente de la capital de la República, Caracas, por lo que surgió la urgente necesidad de conectar ambas costas del lago con un puente, el llamado Puente de Maracaibo, que sería proyectado y construido entre 1957 y 1962, con una longitud aproximada de 8.8 km, obra, entre otros, del ingeniero Riccardo Morandi. En su época, era el más largo del mundo, lo que dice mucho de la significación económica que había alcanzado la ciudad de Maracaibo, en Venezuela y, a su vez, la economía petrolera venezolana en el mundo.

Nuevas ciudades

Como parte importante de esta nueva geografía urbanística propiciada por esas diversas actividades petroleras, cabe destacar la emergencia de nuevas ciudades surgidas casualmente para atender algunas de esas actividades. Podemos distinguir básicamente cuatro tipos de ciudades en función de la actividad petrolera a la cual se vinculan:

- a) La “Otra Ciudad” o “ciudad paralela” a Maracaibo, asociada en una primera instancia a la administración de las operaciones petroleras que las compañías petroleras llevaban a cabo en la cuenca petrolífera Occidental. Se trató en realidad de una nueva ciudad moderna, al lado de una ciudad hispánica preexistente.
- b) Ciudades complementos de los campos petroleros y otras comunidades no petroleras como Ciudad Ojeda (1937-1939), diseñada por el arquitecto-urbanista moderno venezolano Cipriano Domínguez, y Tamare (1954-1956), diseñada por la firma estadounidense SOM (Skidmore, Owings y Merrill).
- c) Ciudades asociadas a grandes implantaciones de refinación petrolera como Judibana (1948-1955) y Ciudad Cardón (1949-1952).
- d) Ciudades asociadas a la industria petroquímica como El Tablazo (1968), planificada por el equipo de urbanistas Llewelyn-Davies-Weeks, entre las más significativas.

Ciudades complementarias

Ciudad Ojeda y Tamare, ambas en la llamada Costa Oriental del Lago de Maracaibo, en la cual se asentaba el mayor número de pozos de petróleo y de gas tanto en tierra, pero sobre todo sobre el propio lago, proveían y proveen equipamientos y servicios de más envergadura y calidad a caseríos o comunidades que, aún estando próximas a los campos petroleros, no disponían de ellos para incentivar su relocalización

propiciando el arraigo –tan esquivo a la región– del personal trabajador y la integración de éstos con las comunidades no petroleras y sus pobladores, puesto que las “nuevas ciudades” se administraban mediante una política de puertas abiertas para quienes estuvieren interesados en invertir allí mediante la construcción de una casa, razón por la que algunos de sus residentes no eran empleados petroleros (Ochoa, 1995).

El caso de Ciudad Ojeda, diseñada en 1937 e inaugurada en julio de 1939, fue creada para reubicar en ella a los habitantes de la comunidad palafítica de Lagunillas de Aguas, que vivían en medio de pozos petroleros costeros y de derrames frecuentes propios de los años iniciales de la explotación petrolera. La población de esta comunidad palafítica se resistía a desplazarse y, dramática y fatalmente terminó incendiándose ese asentamiento en noviembre de 1939 –por causa diversas aún no esclarecidas–, provocando la muerte de más de 200 personas. Sin embargo, fue ésta una de las razones de ser de la creación de esta nueva ciudad.

Ciudad Ojeda se plantea con una estructura radiocéntrica que pretende federar/concertar en su borde la diversidad de un entorno vial heterogéneo (ver Foto 3).

Como será también ulteriormente el caso de la “nueva ciudad” de Tamare, Ciudad Ojeda se plantea como ciudad abierta y no sólo para personal directamente vinculado con compañías petroleras. No se crearía en ella colonia petrolera alguna por parte de alguna empresa del mundo petrolero.

Foto 3: Anillo central de Ciudad Ojeda (1937-1939),
teniendo en su centro la Plaza Alonso de Ojeda



Fuente: entorno inteligente.

Cipriano Domínguez fue el arquitecto-urbanista.

Por su parte, la “nueva ciudad” de Tamare (1954-1955), diseñada por la firma estadounidense SOM (Skidmore, Owings y Merrill), se plantea con una estructura en trama que pretende federar y concertar en su borde la diversidad de un entorno vial heterogéneo.

Esta ciudad, como Ciudad Ojeda, fue concebida de manera abierta, para toda persona o familia que quisiera construir su vivienda, más allá de trabajar o no en el mundo del petróleo, mientras que en los “campos petroleros” sólo podían vivir personas que trabajasen en las empresas petroleras, sea cual fuera su rango socio profesional y económico, aunque ubicados de manera segregativa en campos de nóminas diferentes.

Ciudades para la refinación

Como nos lo recuerda Lorenzo Casas (2003), la nueva Ley de Hidrocarburos, de 1943, establecería las nuevas relaciones entre las compañías explotadoras del petróleo y el Estado venezolano. En ella no sólo se reconocía plenamente que el subsuelo era propiedad nacional, sino que también se dispuso entre otras condiciones, “que el 10 % del petróleo extraído por las compañías debiera ser refinado en el país”, con lo cual la puerta se abrió para el desarrollo de proyectos de refinación en Venezuela, lo que conllevaría a su vez la creación de ciudades que acompañaran esas instalaciones. Dichas condiciones fueron posibles por la coyuntura de la guerra mundial que se escenificaba en esos momentos (Vicente, 2003).

Se trata pues de ciudades asociadas a grandes implantaciones de refinación petrolera en el país, como las refinerías de Amuay (Creole) y Cardón (Shell), ubicadas en la península de Paraguaná, en el estado Falcón, en la cuenca noroccidental de Venezuela.

Dos ciudades serán consecuentemente desarrolladas en esa península, a escasos 13 km de distancia entre ambas, pues son planteadas por compañías petroleras diferentes:

- a) Judibana (1948-1955) será diseñada por el equipo de arquitectos y urbanistas de SOM, con el apoyo de la arquitecta

Natalie de Blois, y le habría sido encargada a esa firma estadounidense por parte de la compañía petrolera Creole, en la cual se alojaría el personal y familia que laboraría en la gran refinería de Amuay.

- b) Ciudad Cardón (1949-1952), en cambio, será desarrollada por la compañía anglo-neerlandesa Royal Dutch Shell, para alojar a su personal y familia que operaría en la refinería de Cardón. Estas dos “nuevas ciudades”, serán las más importantes asociadas a procesos de refinación construidas en Venezuela.

Judibana, ubicada ligeramente más al norte que Ciudad Cardón, fue estructurada como ciudad moderna en su sentido funcionalista de separación funcional, concentrando los grandes equipamientos en el centro, organizado con base en una trama regular de supermanzanas rectangulares, distanciados de las áreas residenciales, que presentarán una organización más orgánica sinuosa, influenciada por el modelo de ciudad-jardín (ver Ilustración 3, Imagen satelital 1 y Foto 4).

Ilustración 3. Perspectiva del centro de la “nueva ciudad” de Judibana propuesta por SOM y Natalie de Blois, por ellos diseñada (1946-1955) para la Creole, en la península de Paraguaná, estado Falcón



Fuente: Skidmore, Owings y Merrill.

Imagen satelital 1. “Nueva ciudad” de Judibana, diseñada por SOM (1946-1955)
para la Creole, al lado noreste de la refinería de Amuay, estado Falcón



Fuente: Google Earth (2022).

Foto 4. Vista del centro de la nueva ciudad de Judibana,
estado Falcón, diseñada por SOM (1946-1955)



Fuente: Skidmore, Owings y Merrill.

Imagen satelital 2. “Nueva ciudad” de Cardón diseñada para la Shell, al lado noreste de la refinería de Cardón, estado Falcón



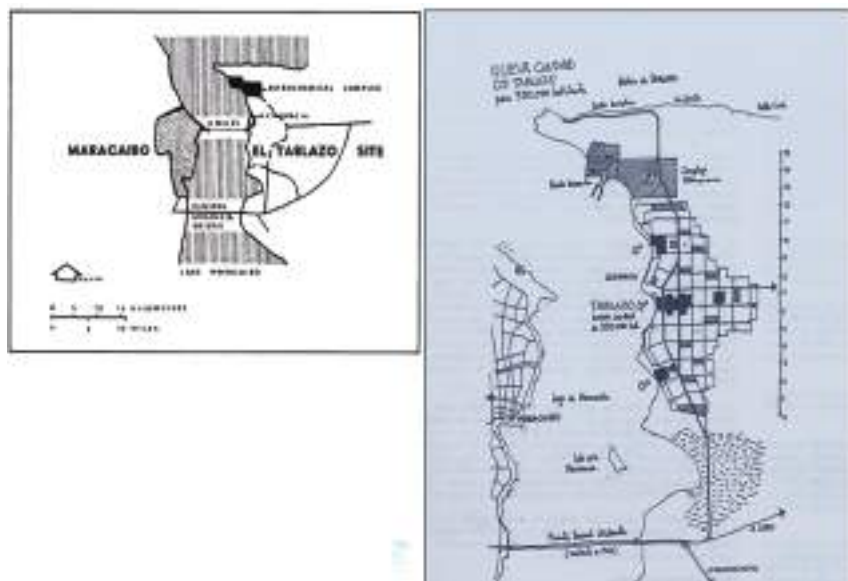
Fuente: Google Earth (2022).

En cambio, Ciudad Cardón (1949-1952), ubicada al suroeste de Judibana, será desarrollada por la compañía anglo-neerlandesa Shell para alojar a su personal y familia que operaría en la refinería de Cardón (ver Imagen satelital 2).

Ciudades para la petroquímica

Ciudad El Tablazo (1968-1973), será el proyecto urbano más relevante asociado a la industria petroquímica. Sin embargo, no será ejecutado por múltiples razones, entre las cuales estuvo su proximidad con

Ilustración 4. Esquemas de ubicación relativa de la nueva ciudad El Tablazo y la ciudad de Maracaibo.



Fuente: izquierda, Edward Lynch (1973: 552);
derecha, Marco Negrón (1972: 42).

la ciudad de Maracaibo, que se ubica en la costa occidental del lago, a poco menos de 10 km en línea directa sobre el lago, factible de ser recorrida en embarcaciones rápidas, tal como se hace desde hace ya muchas décadas. El personal de nómina menor reside en el asentamiento urbano no planificado llamado El Hornito o en la vecina ciudad de Los Puertos de Altigracia, cerca del Complejo Petroquímico El Tablazo.

La ciudad fue planificada por Llewelyn-Davies-Weeks para albergar a una población comprendida entre 300 000 y 350 000 habitantes, con una traza urbana en damero, con unidades de una gran manzana cuadrada de 1 km por lado y un área aproximada de 12 km por 6 km (ver Ilustración 3).

Fue concebida también como una ciudad abierta, tanto para personal directa e indirectamente vinculado con la petroquímica como para personal no relacionado. El área urbana total se calculó sería de 6 500 ha. Marco Negrón (1972) nos recuerda algunas otras características urbanísticas de la ciudad, entre muchas otras:

La nueva ciudad tendrá un centro direccional principal, situado en el centro de gravedad del área urbana y tres centros urbanos complementarios debidamente repartidos. La densidad media de las áreas residenciales es de 100 habitantes. El centro urbano principal sirve a toda la ciudad y los tres centros complementarios de distrito sirven a 60 000 habitantes cada uno [...] en las áreas industriales integradas en el área urbana se calculan 17 000 puestos de trabajo [...] la comunicación entre el Tablazo y Maracaibo será por medio de lanchas rápidas y por el puente General Rafael Urdaneta.

Los planificadores urbanos de la ciudad del Tablazo, en la margen oriental del Lago de Maracaibo, frente a Maracaibo, fueron Llewelyn-Davies-Weeks.

Nuevas ciudades: algunas características

Las siguientes características urbanas, sociales y socioeconómicas de una “nueva ciudad”, no importa para qué actividad petrolera haya sido concebida (complementos, refinación, petroquímica), han sido puestas en evidencia en esta primera fase de la investigación:

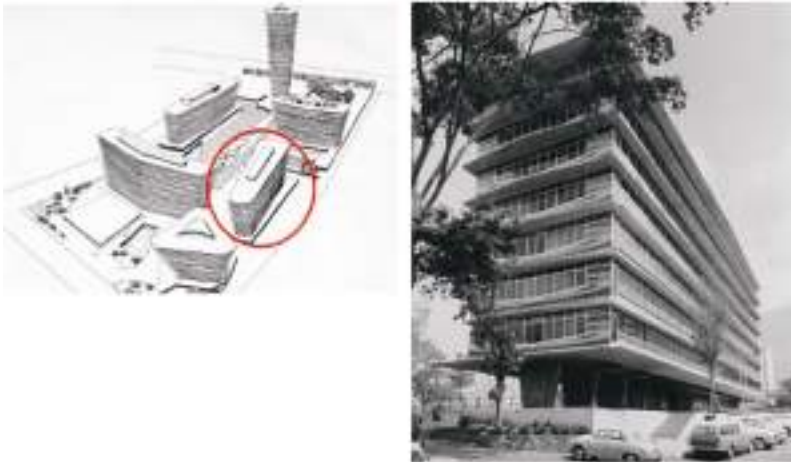
- a) Modelo de urbanismo: ciudad jardín / ciudad moderna;
- b) Plaza Central (Plaza Bolívar);
- c) Ciudades abiertas;
- d) Equipadas educativa, cultural, recreativa, deportiva, asistencial, comercialmente;
- e) Servicios gratuitos o de pago modesto para todas las nóminas;
- f) Sueldos y salarios de todas las nóminas por arriba del promedio nacional.

Foto 5: Edificio Shell (1946-50)



Fuente: Christiani y Nielsen. Los arquitectos fueron Badgeley y Bradbury.

Foto 6: Distrito petrolero (izquierda) y edificio Varco (1957-1959) (derecha)



Fuente: De Oteyza, C. y Álvarez, H. (2000). El arquitecto fue Angelo di Sapio.

Distritos petroleros y sedes corporativas

Entre los años 1940 y 1960 se construirán en Caracas grandes sedes de las compañías petroleras internacionales Royal Dutch Shell, Creole –Standard Oil–, Mobil, Atlantic Varco (ver Fotos 5 y 6).

Estas sedes se ubican en forma relativamente tardía en Caracas, muy probablemente por el alcance o escala nacional que había adquirido la prospección y producción petrolera de las compañías, las cuales iniciaron sus actividades exploratorias y de producción tempranamente en la cuenca petrolífera Occidental, es decir, a escala regional, localizada en una región del país, cuya operación podía ser administrada y gestionada desde la cercanía, como fue el caso del auge de la implantación de sedes de esas compañías en Maracaibo en los años 1930 y 1940, hasta que luego surgieron pequeñas sedes de esas compañías en la zona de campos petroleros de la Costa Oriental del Lago, área urbanísticamente ya más desarrollada en décadas posteriores, recordemos la aparición de las “nuevas ciudades” de complemento en esa costa.

Se puede asumir que cuando se abren a la prospección y producción otras áreas y pozos en las otras cuencas del país, implantarse en Caracas –ubicada en el centro-norte del país– permitiría la administración y comercialización de todas las cuencas donde las compañías petroleras tenían presencia.

Henry Vicente (2003: 392) habla precisamente de esa relativa tardía presencia de las sedes de las compañías petroleras en Caracas: “Tras casi 30 años de presencia [...] de pronto incidían en el paisaje urbano a través de íconos, ‘claramente legibles’, que serían un ‘fiel reflejo’ de sus ‘relaciones’ con el medio y que pondrían en escena la noción de ‘trabajo corporativo’ asociado a dichas empresas”.

Surgen así en Caracas sectores urbanos que conformarán lo que Ibsen Martínez (1998) llamó “el circuito petrolero caraqueño” que, como nos lo recuerda Vicente (2003), es una suerte de línea que articulaba distintos distritos donde se asentaron corporativamente las compañías petroleras, ocupando uno o varios edificios en un mismo distrito.

Las siguientes características urbanas, sociales y socioeconómicas parecieran identificar a un “distrito petrolero”:

- a) Modelo de urbanismo: propio de la ciudad moderna.
- b) Edificios de arquitectura moderna, generalmente tropicalizada, privilegiando procedencia de vientos y protecciones solares.
- c) Sueldos y salarios de todas las nóminas por arriba del promedio nacional.

Conclusiones

Los impactos urbanos territoriales relacionados con la actividad petrolera conllevaron la más importante re-territorialización nacional desde aquella asociada con la llegada de los españoles a tierra venezolana en 1498. Venezuela, calificada por Cristóbal Colón como la “Tierra de Gracia”, no pasaría momentos brillantes durante la época colonial, centrada en un modelo agroexportador (café, cacao, añil, etcétera) y un país relativamente pobre, hasta que finalmente irrumpiera en ella con gran violencia la minería petrolera y luego la consecuente industria petrolera, que acabaría por ubicar al país, en el siglo xx, en un proceso de re-territorialización y modernización de gran envergadura, aunque plagado de desequilibrios sociales, que persisten hasta hoy en día.

Vimos cómo las cuencas petrolíferas abarcan buena parte del país y, consecuentemente, los impactos urbano territoriales se expandieron en un buen porcentaje del territorio nacional, y más considerando que cerca del 50 % del territorio venezolano es amazónico y no petrolero. La re-territorialización del país por la huella urbanística del petróleo fue decididamente significativa.

El análisis de los impactos urbanos territoriales de las actividades petroleras no sólo ha revelado al menos seis tipos de intervención significativos (campos y clústeres petroleros, colonias petroleras, ciudad paralela, nuevas ciudades y distritos petroleros), sino también su vinculación específica con alguna de las actividades aquí indicadas que se consideran como petroleras y, más particularmente, con los procesos de producción, de refinación, petroquímicos, de administración y comercialización. Se evidenció que cada actividad petrolera específi-

ca requirió así una forma particular de intervención urbano territorial, más allá de cada compañía petrolera.

Por otro lado, no todas las ciudades venezolanas estuvieron directamente impactadas por alguna de estas actividades petroleras, sin embargo, la modernización de los equipamientos e infraestructuras se extendió prácticamente a nivel de todo el territorio nacional, aunque este proceso no estuvo exento de discriminaciones sociales y urbanísticas.

A su vez, el crecimiento económico que generó el petróleo conllevó al desarrollo de otras actividades productivas que requirieron inversiones en otros sectores, que terminaron también generando impactos urbanos territoriales nuevos al margen del petróleo, pero complementarios, y que tienen al petróleo como motor de los mismos.

Adicionalmente, se puede afirmar que la dinámica de la expansión de la actividad petrolera en el país desde fin de los años 1910, ha ido modificando la lógica de implantación de las sedes corporativas de las compañías petroleras en el territorio, pasando inicialmente de escalas locales o regionales, a nacionales.

Por último, en el presente siglo XXI, la evolución de las actividades petroleras y la pérdida de vitalidad económica de algunas de ellas (producción, refinación, petroquímica, comercialización) está afectando severamente la geografía urbanística heredada del petróleo y su patrimonio edificado:

- a) En las colonias petroleras marabinas, más allá del trazado, quedan pocos vestigios arquitectónicos de su pasado o están en franca decadencia.
- b) Por el decaimiento productivo y de gestión de la cuenca petrolífera Occidental, buena parte de los campos petroleros aparecen hoy día sin mantenimiento y severamente desfigurados e incluso abandonados y saqueados.
- c) El desplazamiento del gran peso de la producción petrolera nacional hacia la cuenca petrolífera Oriental, donde se encuentran a su vez las reservas de petróleo más grandes del mundo, está implicando intervenciones no siempre afortunadas del vasto

patrimonio de campos petroleros orientales bajo el concepto de ciudad-jardín.

- d) En las ciudades asociadas a centros refinadores, desacertadas políticas de gestión del patrimonio residencial, han llevado a procesos sociales de enfrentamiento al querer sustituir a la fuerza ilegalmente a unos grupos sociales por otros, con el consecuente deterioro patrimonial urbano y edificatorio, al estar enmarcado en ese contexto jurídico turbio.
- e) Finalmente, el gran y singular paisaje petrolero lacustre de la margen oriental del Lago de Maracaibo –el cual no estuvo al centro de la preocupación de este capítulo, pero que probablemente es único en América– está severamente afectado en su mantenimiento, debido a una gestión inadecuada y la no reinversión en los pozos lacustres.

Referencias

- ARRAIZ LUCCA, Rafael y Luis Pacheco (2014). *El petróleo. Un viaje inconcluso*. Colombia: Pacific Rubiales.
- BUSQUETS, Jaume y Albert Cortina (coords.) (2008). *Gestión del paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje*. Barcelona: Ariel Patrimonio.
- CORREA, Felipe (2018). *Asentamientos extractivos en América del Sur. Un urbanismo más allá de la ciudad*. Barcelona: Editorial Reverté.
- DE OTEYZA, Caroline, William Niño y Héctor Álvarez (2000). *Caracas, la ciudad moderna*, disco compacto. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- DIARIO LA VERDAD (2020). “Maracaibo”. Consultado en: <www.laverdad.com>.
- HOWARD, Ebenezer (1898). *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*. Londres, Reino Unido: Swan Sonnenschein & Co.
- IVANČIĆ, Aleksandar (2010). *Energyscapes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- LYNCH, Edward (1973). “Propositions for planning new towns in Venezuela”. *The Journal of Developing Areas*, 7(4): 549-570.
- MACHADO, María, Elisa Quijano y Ethel Rodríguez (1994). *La Otra Ciudad: la génesis de la ciudad petrolera de Maracaibo*. Maracaibo: Universidad del Zulia.

- MARTÍNEZ, Aníbal (1969). *Chronology of Venezuelan Oil*. Londres, Reino Unido: Purnell and Sons LTD.
- MARTÍNEZ, I. (1998). "La Candelaria petrolera". Diario *El Universal*, domingo 22 de marzo, p. 4-1.
- NEGRÓN, Marco (1972). "Desarrollo regional y nuevas ciudades en Venezuela". *Revista de Arquitectura*, 158: 32-42. Caracas, Venezuela.
- OCHOA, Humberto (1995). "Memoria geográfica de la Costa Oriental del Lago de Maracaibo". En *Geo-Venezuela*. Caracas: Fundación Empresas Polar.
- PAREDES, Xoán M. (2015a). "A utilidade do celtismo. Celticidade galaica no S.XXI". En José Manuel Barbosa *et al.*, *Atas das Jornadas das Letras Galego-portuguesas 2012-2014*, DTS (Despertadoteusono) / SAGA (Sociedade Antropolóxica Galega).
- PAREDES, Xoán M. (2015b). "Nem ordem nem progreso para o noso territorio. O (des) ordenamento territorial na Galiza". *INTERthesis. Revista Internacional Interdisciplinar*, 12(2): 95-115.
- ROMERO, Pedro (2007). "La geografía del poblamiento de la Venezuela petrolera". En *Geo-Venezuela*. Caracas: Fundación Empresas Polar, pp. 286-329.
- UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) (2012). *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. París: UNESCO World Heritage Centre.
- USLAR PIETRI, Arturo (1988). "¿Qué es la historia?" En *Apreciación del proceso histórico venezolano*. Caracas: Fundación Universidad Metropolitana, Colección Seminarios / Fondo Editorial Interfundaciones.
- VICENTE, Henry (2003). "La arquitectura urbana de las corporaciones petroleras: conformación de Distritos Petroleros en Caracas durante las décadas de 1940 y 1950". *Espacio Abierto*, 12(3): 391-414.

Elementos industriales ubicados en la cuenca alta, media y baja del río Magdalena en la Ciudad de México. Un paisaje de la industria

Sinhúe Lucas Landgrave

Introducción

En el sur-poniente de la Ciudad de México, en la cuenca media, alta y baja del río Magdalena, existe una serie de asentamientos industriales pertenecientes a diferentes épocas, que siguen de cerca el cauce del que fuera el río más importante desde el punto de vista productivo de este territorio, el río Magdalena. Los antecedentes de estas actividades se pueden identificar en la etapa colonial a través de los diversos molinos, obrajes, batanes, talleres y haciendas que se asentaron en una región que sería privilegiada tanto por los recursos hídricos como los madereros.

Durante la primera mitad del siglo XIX, con el arribo de inéditas tecnologías, así como de un nuevo modelo económico-productivo como lo fue el capitalismo industrial, se eligió una vez más a esta región para desarrollar espacios productivos de tipo fabril. Conforme fue avanzando el tiempo, este territorio fue muy valorado por algunos inversionistas que decidieron asentar diversas factorías avocadas principalmente a la industria textil y papelera. En 1897, un grupo de

empresarios motivados por las ventajas que representaba el río Magdalena en la generación de energía hidroeléctrica, decidieron invertir en un magno proyecto que proporcionaría el suministro necesario de dicha fuerza para los diversos procesos productivos que se buscaban impulsar en este territorio, con lo que se desarrollaría un importante corredor industrial en la cuenca media, alta y baja del río Magdalena en la Ciudad de México.

Fue así como diversas fábricas y una compleja red hidroeléctrica conocida comúnmente como “Los Dinamos”,¹ constituidos por compuertas, represas y diversas salas de fuerza entre otros, serían el reflejo material de dicha inversión tecnológica. Sin embargo, durante el siglo xx estos asentamientos industriales terminarían su vida útil, dejando con ello una importante herencia cultural tangible e intangible que se aprecia de manera particular en la Alcaldía Magdalena Contreras.

Especialmente en esta demarcación territorial se asentaron diversas industrias con una marcada influencia desde varios aspectos: el paisaje, la interacción de las relaciones sociales e identitarias y desde las aportaciones tecnológicas y arquitectónicas.

Asimismo, desde el punto de vista económico, este tipo de industrias tuvieron un papel importante porque se constituyeron en un corredor industrial altamente rentable en la zona centro del país. Sin embargo, todas estas particularidades no han sido lo suficientemente valoradas y es por ello que en esta investigación se proponen algunas estrategias adecuadas para su estudio.

El Patrimonio Industrial es todo aquel legado material e inmaterial reconocible en el territorio correspondiente a las sociedades industrializadas o en proceso de industrialización.² Dichos referentes culturales

¹ Dinamo o Dínamo. Nombre abreviado de la máquina dinamoeléctrica que transforma la energía mecánica en energía eléctrica: dinamo de corriente continua (*Nuevo Pequeño Larousse Ilustrado*, 1959: 345).

Dinamo o dínamo (Del gr. Fuerza.) f. *Fís.* Máquina destinada a transformar la energía mecánica (movimiento) en energía eléctrica (corriente), o viceversa, por inducción electromagnética, debida generalmente a la rotación de cuerpos conductores en un campo magnético (Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, 1992: 532).

² (Lucas, 2022: 243).

han dejado su huella, tanto en el ámbito de lo tangible como de lo intangible. De la misma manera, la injerencia que ha tenido la cultura de las sociedades industrializadas en el ámbito de la naturaleza ha sido determinante, situación que ha generado en todo el mundo diversos tipos de Paisajes Industriales.

Para una comprensión profunda y culta de la condición industrial obsoleta, un instrumento válido que disponemos es el concepto de “paisaje industrial” elaborado en el ámbito de la disciplina de la Arqueología Industrial. Este concepto nos proporciona una comprensión amplia y totalizadora de los conjuntos a varios niveles y de su articulación, de manera que todo se subordine a sistemas, a configuraciones y unidades funcionales coherentes, aunque no haya continuidad en el espacio. Así se entiende el espacio de una fábrica no sólo como una construcción sino también como una forma de organización del trabajo y de relación social concreta, donde se lleva a cabo un determinado proceso de producción, donde se aplica un concreto sistema tecnológico y a través del cual se establece una serie de relaciones funcionales y visuales con el medio físico o la ciudad. Igualmente, un puente, una línea del ferrocarril, un faro, un puerto no son únicamente obras de arquitectura o de ingeniería sino también una determinada organización territorial y económica de las comunicaciones donde se relacionan elementos técnicos y elementos naturales constituyendo paisajes visuales (Trachana, 2008: 51).

Estos vínculos entre cultura y naturaleza son referentes que han llegado a formar parte de nuestra identidad. Sin embargo, para nuestro país en muchos casos éstos no han sido valorados en su justa dimensión. Por tal motivo, tanto el paisaje como diferentes acervos de la era industrial han sido intervenidos fuertemente alterando sus componentes y, por ende, su lectura. Parte de éstos no solamente están constituidos por todo tipo de patrimonio edificado, arquitectura habitacional obrera o de servicios, debido a que a éstos se suman maquinarias, herramientas, todo tipo de transportes, equipo agroindustrial, infraestructura hidráulica, industria naval, militar, extractiva, petroquímica y todo tipo de instalaciones tecnocientíficas, entre muchos otros, los cuales no son

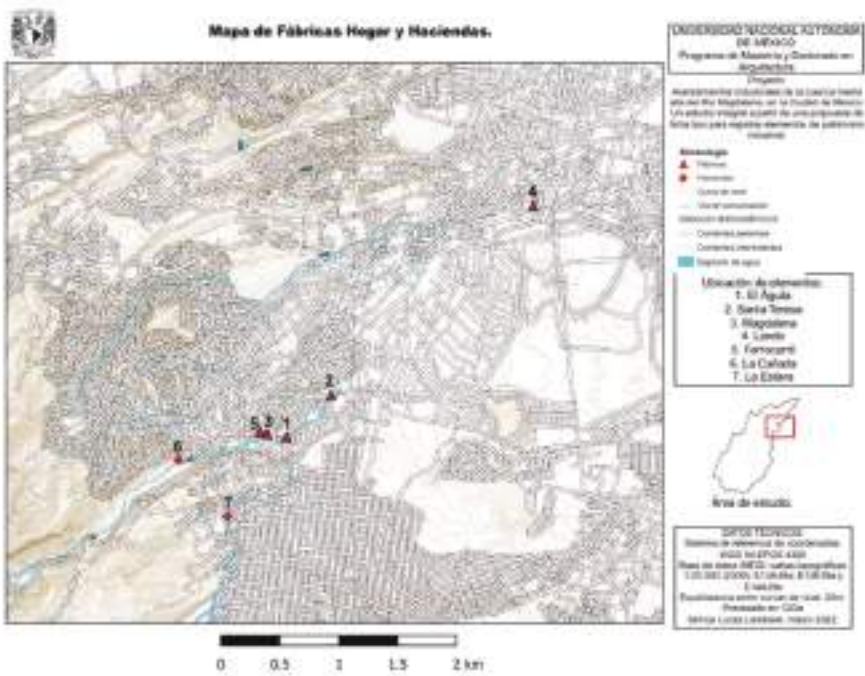
considerados como importantes referentes de nuestros procesos de industrialización y tampoco se ha valorado la importancia que tiene el paisaje de la industria con sus múltiples valores y significados. Nunca antes los efectos del paso del hombre sobre los contextos naturales, desde las primeras Tallas de Clovis hasta la invención de la máquina de vapor, habían dejado su impronta de forma tan contundente y agresiva al medio natural como lo fue la Revolución Industrial.

La multiplicación de la potencia energética a partir de la introducción de la máquina de vapor, y la demanda de bienes de consumo e infraestructuras de una población cada vez más urbanizada han provocado el impacto ambiental de mayores proporciones sufrido por el paisaje desde el comienzo de las culturas marcadas por la tecnología (Sobriño, 1996: 86).

Por tal motivo, el tema del paisaje en los contextos industriales presenta una particular relevancia. Uno de los paisajes de tipo industrial más notables de nuestro país se localiza en el surponiente de la Ciudad de México en la cuenca media, alta y baja del río Magdalena, en donde existe una serie de asentamientos industriales de diferentes épocas, los cuales siguen de cerca la ruta del río más importante desde el punto de vista productivo de la Ciudad de México, el río Magdalena.

La importancia de estos sitios industriales para la arquitectura, la arqueología, la historia y otras disciplinas, radica en ser un sistema productivo que se asienta sobre la cuenca del río Magdalena, bordeando su cauce principal para crear un corredor histórico industrial de más de 20 km, que para el caso de nuestro país es una situación que se identifica en contadas ocasiones. En otra parte del orbe, un contexto análogo, como el del río Severn en la región de Shropshire, en Inglaterra, es considerado como uno de los corredores industriales más importantes del mundo: el desfiladero del Ironbridge –puente de hierro–, a orillas del río Severn, es el lugar donde se produjo el singular adelanto que hizo de Gran Bretaña la primera nación industrializada y el “taller del mundo” (Álvarez, 2008: 23).

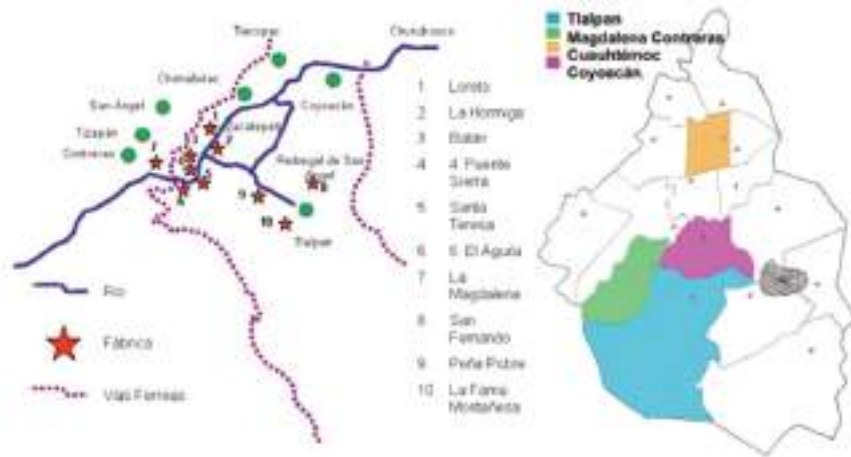
Figura: 1 Mapa de elementos de Patrimonio Industrial en la Alcaldía Magdalena Contreras



Fuente: elaboración propia, 2022.

Este territorio cuenta con una recurrencia ocupacional que va desde la época del Preclásico y es considerado como un caso notable, productivamente hablando, desde etapas tempranas de la Colonia hasta la segunda mitad del siglo xx. Estos antecedentes facilitarían la creación de asentamientos industriales en un lugar cuyos recursos naturales en diferentes épocas, sirvieron para la elaboración de distintos bienes de consumo. Los primeros casos relacionados con el aprovechamiento de los recursos hídricos con fines productivos se pueden identificar en la etapa colonial a través de los diversos molinos, obras, batanes, talleres y haciendas que se asentaron en un territorio que sería privilegiado por diversos afluentes y bosques. Dichas características pocas veces observadas en la zona centro de nuestro país

Figura 2. Mapa de asentamientos industriales del sur y surponiente de la Ciudad de México



Fuente: Ruiz, 2011: 50.

también son de las primeras en manifestarse en todo el territorio nacional y en Latinoamérica.

Cuando se hizo el repartimiento de sus aguas, surtía a tres pueblos (Totolapa, La Magdalena y San Jacinto), tres barrios (Ocotepec, Tizapán y Pitingo), tres haciendas, seis batanes, cinco obrajes, cuatro molinos y 10 huertas. A fines del siglo XIX esta misma corriente fluvial movía la maquinaria de las fábricas textiles de Contreras (La Magdalena), el Águila Mexicana y Tizapán y las de papel de Santa Teresa y Loreto (*Imagen de la gran capital*, 1985: 263).

Con el arribo de inéditas tecnologías, así como de un nuevo modelo económico-productivo como lo fue el capitalismo industrial durante la primera mitad del siglo XIX, se elegiría de nueva cuenta a esta región para desarrollar espacios productivos de tipo fabril. Conforme fue avanzando el siglo, dicho territorio fue muy valorado por algunos inversionistas que decidieron asentar diversas factorías avocadas principalmente a la industria textil y papelería.

La cuenca del río Magdalena y el paisaje de la industria

Fue en 1896 que un grupo de empresarios, motivados por las ventajas en cuanto a la generación de energía hidroeléctrica que representaba el río Magdalena, decidieron invertir en un magno proyecto el cual proporcionaría el suministro necesario de energía hidroeléctrica para los diversos procesos productivos que se buscaba impulsar, con lo que se desarrollaría un importante corredor industrial en la cuenca media, alta y baja del río Magdalena en la Ciudad de México. Fue así como diversas fábricas y una compleja red hidroeléctrica conocida comúnmente como Los Dinamos, constituida por represas, compuertas, vasos contenedores, acueductos y diversas salas de fuerza, entre otros, serían el reflejo material de dicha inversión tecnológica.

Como se mencionó, la generación de energía en la cuenca del río Magdalena tiene sus orígenes en el siglo XVI, con diversas tecnologías básicas como los molinos, los cuales eran accionados mediante la transformación de la energía cinética hidráulica en energía mecánica. Es con esta misma lógica que funcionarían los batanes y los obrajes, algunos de los cuales hacían uso de ruedas aguadoras. Sin embargo, durante el siglo XIX la generación de energía mediante tecnologías más sofisticadas daría un importante vuelco a los procesos productivos de los primeros asentamientos industriales.

La energía inanimada como es el caso de la energía eólica, la energía hidráulica y la energía química, entre otras aplicadas a la producción en masa, daría un salto prodigioso tecnológicamente hablando con el uso de generadores y otras tecnologías análogas. Para el caso de los asentamientos industriales de la Cuenca del río Magdalena en el sur-poniente de la Ciudad de México, es posible afirmar que a finales del siglo XIX las industrias que se encontraban en funciones con una tecnología básica, característica de las primeras maquinarias que arribaron durante el capitalismo industrial incipiente habían llegado a su techo productivo, por lo que para ampliar éste fue necesario implementar un ambicio-

so proyecto de redes técnicas³ que permitieran la expansión de las capacidades productivas de dichas factorías. Para tal encomienda fue fundamental aprovechar ampliamente los recursos naturales de que se disponía en este territorio.

Otra de las condiciones naturales fue la generosidad de los ríos Magdalena con un caudal abundante durante todo el año, y alimentado por numerosos manantiales: río de la Eslava, El río San Jerónimo y el río Texcalatlalco y los escurrimientos naturales de los cerros; sus aguas no solamente favorecieron a la región de Contreras, sino también a San Ángel en donde se fundaron las siguientes factorías textiles: La Hormiga sobre el camino que conducía a Contreras, en el pueblo de Tizapán, cuya producción era de mantas de algodón; el Batancito de Sierra, en el barrio de Sierra, dedicada al tejido de camisetas ambas inauguradas en 1843; la fábrica La Alpina a principios del siglo xx se estableció y que trabajaba la lana. Posteriormente las características cerriles, de la cañada de Contreras y las barrancas naturales, permitieron la instalación de plantas escalonadas conocidas como dinamos, cada uno de ellos abastecía de energía hidroeléctrica a las factorías. La instalación de plantas hidroeléctricas se llevó a cabo después de la concesión otorgada por el presidente Porfirio Díaz al señor Ángel Sánchez y Compañía, el 20 de enero de 1897, con la finalidad de producir energía hidráulica de las aguas del río de la Barranca, afluente del río Magdalena. Otro recurso natural que explotaban las fábricas fue el forestal, por ejemplo, en Tlalpan la fábrica la Fama Montañesa explotó la madera de los bosques aledaños (encinos, pinos, tepozanes, fresnos) para abastecer una enorme caldera que tenían. Al igual que en Tlalpan en esta delegación se abastecieron y aprovecharon la madera de los bosques de pinos, oyameles, encinos, y madrona de la cordillera del Ajusco como combustible y como material de construcción (Ruiz, 2011:50-51).

³ Entendiéndose éstas como aquellos elementos que forman parte del patrimonio industrial por haber sido pieza fundamental de un proceso histórico, tecnológico en la región (Pantoja, 2017: 5).

Figura 3. Tabla de temporalidades de algunos asentamientos fabriles en la cuenca alta, media y baja del río Magdalena en la Ciudad de México

Asentamiento Industrial	Fecha de inicio de actividades productivas	Fecha de conclusión de actividades
Los Dinamos	1895 José de Teresa y Miranda solicita concesión, 20 de enero 1897	1964
Fábrica La Magdalena (fábrica hogar)	1836 (Antecedente productivo molino de papel y obraje)	1975
Fábrica El Águila (fábrica hogar)	1839	1919
Fábrica de Loreto (fábrica hogar)	1824 (Antecedente productivo molino de trigo. De 1880 a 1885 fue fábrica de hilados y tejidos de algodón)	1992
Línea de Ferrocarril México- Cuernavaca y el Pacífico Ferrocarril de Mixcoac	1897 1869	16 de junio de 1997
Fábrica de hilados y tejidos Santa Teresa (fábrica hogar)	1847-1902 (Antecedente productivo, fábrica de papel) 1903 (Inicia la producción de hilados y tejidos)	1955

Fuente: tabla elaborada por Sinhúe Lucas Landgrave.

Como resultado de estas necesidades por ampliar las capacidades productivas de dichas factorías fue necesario implementar un novedoso proyecto de generación de energía el cual hiciera uso de las aguas

y caídas del afluente principal, fue así como llegarían importantes inversiones de capitales y tecnologías al río Magdalena. La planeación de Los Dinamos como hidroeléctrica obedeció a estas necesidades en cuanto al aumento de la generación de energía encaminada a multiplicar las capacidades productivas de dichas industrias entre las que se ubicaron La Magdalena, El Águila o Batancito y Santa Teresa.

El desarrollo tecnológico realizado por Los Dinamos permitió la consolidación de un territorio con fines productivos, situación que generó un significativo corredor industrial que, junto a las factorías que en la actualidad forman parte de las alcaldías de Tlalpan y Coyoacán, tendrían un fuerte impacto económico-productivo en la zona centro de nuestro país. Esta planta hidroeléctrica permitió que estos adelantos tecnocientíficos coadyuvaran en el perfeccionamiento y ampliación de las capacidades productivas de las “fábricas hogar”.⁴ En otras palabras, sólo mediante la multiplicación de las capacidades en cuanto a la generación de energía fue posible dinamizar radicalmente la distribución y la producción en masa que se había alcanzado previo a la llegada de esta hidroeléctrica.

La tecnología que se implementó en estos asentamientos involucró a la arquitectura productiva fabril y a la infraestructura hidráulica, la cual generó los paisajes de energía de la cuenca media, alta y baja del río Magdalena, en la Ciudad de México.

Una vez que se optó por multiplicar las capacidades productivas de dichas factorías, fue necesario implementar un novedoso proyecto de generación de energía el cual consideró aspectos básicos relacionados con el entorno geográfico. Es importante señalar que las particularidades relativas tanto a la hidrología, suelos, características fisiográficas, climas y ecosistemas también fueron importantes referentes en diferentes momentos de la historia ambiental de la cuenca

⁴ El concepto de “Fábrica Hogar” hace referencia a los espacios productivos y de aquéllos en los que se desarrolla la vida comunitaria, característico de asentamientos fabriles altamente especializados, en torno a los cuales se reproduce la cultura de las sociedades productivas de la era industrial. Definición del autor (Lucas, 2022: 243).

del río Magdalena. Durante el período prehispánico, la zona estuvo cargada de simbolismos religiosos que todavía se pueden observar en petrograbados y en diversos tipos de asentamientos y adoratorios. Sin embargo, será durante el período virreinal cuando los recursos naturales de la cuenca comenzarán a tomar un papel central en la producción de distintos bienes. Fue así como batanes, molinos y obrajes tuvieron un destacado papel en la conformación de un territorio con fines productivos. A la postre, un efecto similar generarían las haciendas y talleres coloniales. Fue a partir de la construcción histórica de esta vocación territorial que, durante la primera mitad del siglo XIX, las nuevas industrias interesadas en los recursos naturales de la cuenca del río Magdalena buscarían asentarse en la zona para fabricar diversos bienes de consumo.

Para finales del siglo XIX, y en apoyo al corredor industrial que necesitaba multiplicar su capacidad productiva, se desarrolló un importante complejo hidroeléctrico que traería múltiples beneficios a los empresarios, propietarios de algunas fábricas hogar y a las comunidades aledañas. En este sentido, Los Dinamos desarrollarían un importante equipamiento que involucraría represas, embalses, tuberías de presión, tuberías de baja presión, puentes, andadores, torres de luz, almacenes, vivienda, caminos, llaves de paso, entre otros. Todo ello ubicado en diversas secciones de la cuenca del río Magdalena, lo que implicó un conocimiento pormenorizado de las características geográficas que favoreció el proceso de industrialización del territorio.

Para construir esta hidroeléctrica fue necesario ubicar en el lugar las pendientes óptimas, así como la elección de los puntos en los que se asentarían las salas de fuerza, los vasos contenedores, así como la ruta que seguiría la red de acueductos indispensable para conducir y acelerar la velocidad de las aguas. Las características de esta cuenca, así como otras particularidades del territorio, fueron propicias para este desarrollo tecnológico-industrial, fue así como se decidió apostarle a multiplicar las capacidades energéticas mediante cuatro salas de fuerza las cuales contaron con distintas capacidades de generación de energía, siendo las más poderosas el cuarto y tercer dinamo o salas de máquinas. De

esta manera, llegarían a la cuenca alta, media y baja del río Magdalena, en el surponiente de la Ciudad de México, importantes inversiones de capitales y tecnologías.

También es importante mencionar que tanto algunos caminos como ciertos elementos relacionados con la red hidráulica heredados desde la etapa colonial contribuyeron de manera significativa al desarrollo de la hidroeléctrica que entraría en funciones a finales del siglo XIX en la cuenca media del río Magdalena.

Con relación al reuso de parte de la infraestructura hidráulica colonial es posible mencionar la referencia que hace Hans Lenz respecto a la fábrica de Loreto y a parte de estas instalaciones hidráulicas a inicios del siglo XX, momento en que esta factoría es adquirida por su padre Alberto Lenz Adolph.

La llamada caja o represa, así como la toma de agua del río Magdalena no habían sufrido cambio alguno probablemente desde cientos de años, cuando Juan Álvarez manifestó, el 25 de noviembre de 1591, tener “hecha la caja y arcos donde ha de andar la rueda (aguadora) y comenzadas las acequias por donde ha de venir el agua” (Lenz, 1990: 595).

Este dato es relevante debido a la estrecha relación entre los asentamientos productivos coloniales y aquéllos de tipo industrial los cuales forman parte de la construcción social del paisaje de este territorio, cuya vocación e identidad sin lugar a duda es prioritariamente de tipo productivo.

Los asentamientos conocidos comúnmente como Los Dinamos corresponden a una serie de casas o salas de fuerza que trabajaban de manera estratégica en diversas secciones del afluente principal, cuya función era la de generar este tipo de energía la cual beneficiaba principalmente a diversos asentamientos industriales. Tecnológicamente hablando, una casa de máquinas o sala de fuerza en una hidroeléctrica es el espacio en el que el uso de turbinas permitía la generación de energía. En el caso de las hidroeléctricas implicaba un tipo de arquitectura específica, así como de maquinarias y especialistas en este tipo de tecnologías. Al interior de estas salas de fuerza era común la organización del espacio a partir

Figura:4 Fotografía actual en donde se aprecia muy deteriorado el tercer Dinamo



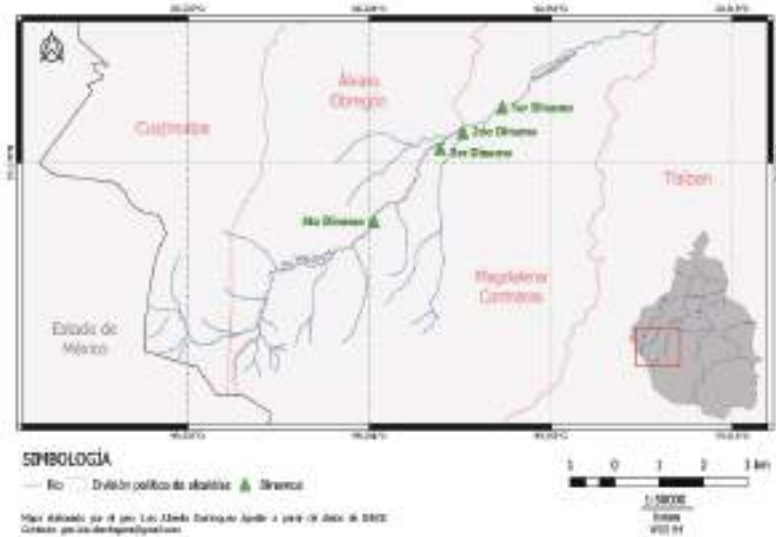
Fuente: acervo de Sinhúe Lucas Landgrave, 2021.

de la disposición de una serie de maquinarias diversas capaces de generar energía hidroeléctrica, así como de otras maquinarias para estabilizar el flujo eléctrico, controlarlo, transportarlo y distribuirlo de la manera más eficiente.

En apoyo a estas nuevas capacidades se desarrollaron importantes proyectos, como lo fueron la llegada del ferrocarril, la ampliación y mejoramiento de los caminos, el arribo del telégrafo, puentes y el tendido de la red eléctrica entre otros.

El propósito tecnológico de Los Dinamos fue la generación de energía hidroeléctrica para satisfacer la demanda productiva de un corredor industrial en franca expansión. Sin embargo, otra parte de la producción de la electricidad se dirigía hacia algunas poblaciones aledañas. Las obras dedicadas a este fin incluían una importante infraestructura hidráulica que permitía la distribución de los recursos hídricos de este afluente tanto para usos agropecuarios como para consumo humano.

Figura 5. Mapa de la Red Hidroeléctrica conocida como Los Dinamos



Fuente: mapa elaborado por Luis Alberto Domínguez Aguilar con información de Sinhúe Lucas Landgrave.

Todas estas tecnologías, así como la arquitectura que las involucraba se desarrollaron en un territorio propicio para el impulso de cierto tipo de industrias como es el caso de las fábricas papeleras y de textiles.

la generación de electricidad por medio de las plantas hidroeléctricas se consideró una de las mejores alternativas para la generación de electricidad durante las primeras décadas del siglo xx debido a que el proceso por medio del cual se genera el fluido eléctrico no contamina al medioambiente (Pantoja, 2017: 87).

Para la inserción de todos estos adelantos tecnológicos y arquitectónicos en este territorio, fue menester contar con el despliegue de un equipo de trabajo altamente especializado constituido por ingenieros, arquitectos y técnicos de distintas disciplinas. Estos profesionales tenían como premisa el uso eficiente de los recursos naturales en favor de los procesos productivos. Dichos avances tecnocientíficos y de arquitectura

productiva permitieron que las “fábricas hogar” contaran con un mayor número de empleados, situación que se tradujo en la ampliación de varias de las unidades habitacionales obreras. Así sucedió con los casos de la fábrica de papel de Loreto y la de hilados y textiles La Magdalena, entre otras. Al aumentar la tasa de población en dichos conjuntos de vivienda obrera, se necesitaron de mayores servicios y de vías de comunicación más eficientes, por lo que la infraestructura que las compañías construyeron benefició en primera instancia a los propios contextos fabriles, a las poblaciones de obreros locales e itinerantes de distintas factorías y a las poblaciones aledañas.

Como resultado de las necesidades de nuevas y más eficientes redes técnicas incentivadas por la urgencia de potencializar los procesos productivos, fue necesario construir poderosas fuentes de generación y transmisión de energía, mejores puentes y caminos adecuados para el arribo de nuevas maquinarias, el transporte de insumos y de diversos productos terminados. Por tal motivo, es necesario aclarar que la llegada y permanencia de las “fábricas hogar” en este territorio no se debe solamente a lo innovador de su programa arquitectónico, a su ritmo constante de producción y distribución en mercados cada vez más demandantes y extensos, a las áreas de actividad altamente especializadas y a la mano de obra constante y mejor calificada, sino también de manera importante se debe al mejoramiento de las capacidades de las redes técnicas que existían.

Este importante efecto multiplicador que se manifestó en un tipo de partido arquitectónico especializado para producir de manera continua hasta con tres turnos, necesitó de nuevos adelantos tecnológicos. Por lo que se puede afirmar que la existencia, crecimiento y multiplicación de las “fábricas hogar” sólo fue posible gracias a una modernización de las redes técnicas. Para el caso de los asentamientos industriales del surponiente de la Ciudad de México dicha inversión consistió, entre otras cosas, en: la implementación de fuentes de energía inanimada más poderosas y estables; una mejor capacidad para distribuir y conservar la energía generada; nuevas maquinarias capaces de utilizar mejor estos recursos energéticos; personal altamente capacitado para utilizar eficientemente las que en su momento fueron las

nuevas fuentes de energía y las maquinarias que las utilizaban; una mejoría en las capacidades y distribución de la red hidráulica; la ampliación y mejoramiento de caminos y puentes; el arribo y facilidades de acceso al ferrocarril.

Para finales del siglo XIX, el Estado mexicano daría un fuerte apoyo a la industria nacional y a la inversión privada mediante una legislación que favoreció la participación de los empresarios, fue así como en la segunda mitad de esta centuria, la empresa Meyran Donnadiou celebraría un contrato con el gobierno del entonces presidente Porfirio Díaz Mori para aprovechar parte del caudal del río Magdalena con fines productivos, en concreto para la generación de energía hidroeléctrica.

La transformación tecnológica de las fábricas del siglo XIX se desarrolló en diversos sentidos en los que se distinguen de manera puntual la sustitución de maquinaria, la modificación de los procesos productivos y la generación de energía motriz. Ésta última requirió no sólo de importantes inversiones sino también de una legislación apropiada que permitió la importación libre de artefactos y herramientas necesarios para construir estaciones generadoras de energía eléctrica (Becerril, 2012:190).

Con todas estas acciones, se consolidó un próspero corredor industrial en este territorio. Sin embargo, durante el siglo XX estos asentamientos industriales terminarían su vida útil, dejando una importante herencia cultural tangible e intangible que se aprecia de manera particular en la Alcaldía Magdalena Contreras. Si bien el espíritu de este territorio presenta significativos valores productivos, el tema del paisaje cultural industrial actualmente se encuentra invisibilizado por diversos motivos. Esta situación no siempre fue así, el tema del paisaje industrial de este territorio fue ampliamente representado en la pintura y la fotografía en diferentes épocas, también existen referencias a éste en distintas descripciones literarias como es el caso de *Santa* de Federico Gamboa, o incluso se hace alusión al mismo a nivel musical, como por ejemplo en el vals *Bajo las olas*, del afamado compositor Juventino Rosas, que encontró en los meandros del río Magdalena la fuente de inspiración para su tan conocido vals. También la pantalla

grande encontraría en este territorio los paisajes adecuados para algunas de sus escenas.

El patrimonio industrial ha adquirido un sentido que excede lo estético o testimonial para convertirse en un núcleo de orden temporal y espacial frente al avance del olvido y la pérdida de la memoria del lugar. Los valores paisajísticos las huellas industriales y las herencias artísticas se entremezclan en un espacio continuo (Álvarez, 2008: 6).

Figura 6. *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes* (1855 y 1856), de C. Castro, G. Rodríguez, L. Auda y J. Campillo. Actualmente tanto esta parte del río, la cascada, los grandes árboles, como la fábrica La Hormiga desaparecieron, en su lugar se encuentra la Clínica 8 del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS)



Fuente: consultado en: <http://barriodetultenco.blogspot.com/2009/09/mexico-y-sus-alrededores_7035.html>.

Todos estos asentamientos industriales tendrían una marcada influencia en el territorio desde diversos ángulos: desde el punto de vista del paisaje, desde la interacción de las relaciones sociales y la identidad, desde el punto de vista de las aportaciones tecnológicas y arquitectónicas, también tuvieron importante repercusión desde el punto de vista económico al ser un corredor industrial altamente rentable en la zona centro del país, también están aquéllas relacionadas con los aportes provenientes de los sindicatos de corte anarquista. Sin embargo, todas estas contribuciones no han sido lo suficientemente valoradas para proponer estrategias adecuadas para su conservación, estudio, divulgación, reúso y registro.

Por tal motivo, los paisajes industriales del río Magdalena conformados por diversos conjuntos arquitectónicos, centros industriales y sus correspondientes redes técnicas situados en distintos puntos de la cuenca del río Magdalena, deben de ser considerados como bienes con valor patrimonial, para promover la conservación de estos contextos pioneros de los procesos de la industrialización mexicana y de Latinoamérica.

Para la arquitectura y la arqueología industrial, el paisaje supone un valor de primer orden, pues sin el entorno que lo hizo posible, el monumento o sitio industrial carecería de interés relacional, contextual. No se pueden aislar los restos de la industrialización desvirtuando las circunstancias que los originaron y, ya que el factor humano desaparece, el paisaje se puede mantener como testigo de aquellos hombres que lo hicieron posible, integrando los elementos esenciales de la arqueología industrial: territorio, memoria, patrimonio y población. De esta manera, el estudio del paisaje industrial aportará las claves necesarias para la comprensión de las relaciones establecidas entre la sociedad, la industria y el medio natural (Sobrino, 1996: 88).

En este territorio no se han generado propuestas para velar por este tipo de paisajes, a pesar de ello, una considerable cantidad de iniciativas han fijado su atención en la recuperación de las aguas y los bosques de la cuenca alta, media y baja del río Magdalena. Sin embargo, dichos proyectos tampoco se han podido concretar.

Figura 7. Pintura de la fábrica de textil La Hormiga, *Barranca y cascada de Tizapán*, de José María Velasco (1861). Cabe mencionar que todo este paisaje industrial fue destruido en su totalidad



Fuente: consultado en: <<https://noticieros.televisa.com/especiales/jose-maria-velasco-el-pintor-que-mostro-mexico-al-mundo/>>.

La conservación y protección del patrimonio industrial del río Magdalena

La pérdida de los paisajes históricos en la cuenca del río Magdalena es sumamente delicada y ante este escenario tan perturbador es necesario plantear propuestas para su adecuada conservación. Es por esta razón que es imprescindible la aplicación de diversos marcos legales, complementarios a las leyes federales, que puedan garantizar la protección de los paisajes industriales. En este sentido, la Ley de Patrimonio Cultural, Natural y Biocultural de la Ciudad de México, en apoyo a las legislaciones federales, cuenta con los requisitos legales para justificar su delimitación y posterior declaratoria.

A pesar de las limitaciones que en materia de paisaje industrial existen en los marcos jurídicos de la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia, del 3 de febrero de 1939; así como de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e

Históricos, del 6 de mayo de 1972 –ambas actualmente vigentes–, es posible aplicar los conceptos de paisaje que aparecen en la legislación de la Ciudad de México del 2020, en la que se consideran varias acepciones del concepto de paisaje. Por un lado, el paisaje urbano histórico que se contempla en el apartado número VI, del Artículo 31 de esta ley, el cual a la letra dice:

VI. Paisaje Urbano Histórico: La zona urbana resultante de una estratificación histórica, de valores y atributos culturales y naturales, es decir lo que trasciende la noción de conjunto o centro histórico para abarcar el contexto urbano general y su entorno geográfico (Ley de Patrimonio Cultural, Natural y Biocultural de la Ciudad de México, 2020: 9).

De la misma manera, en esta legislación encontramos el concepto de Paisajes Culturales mencionado en el apartado IV, del mismo artículo 31, que señala:

Artículo 31. Atendiendo a sus características, el Patrimonio Cultural Material, se clasificará de la siguiente manera [...] IV. Patrimonio Cultural Urbano: Los bienes inmuebles y elementos aislados tales como esculturas, monumentos, bienes muebles por destino, mobiliario urbano, obras de infraestructura; así como los paisajes culturales, espacios públicos tales como calles, parques urbanos, plazas y jardines, la traza, lotificación, nomenclatura, imagen urbana, las áreas de conservación patrimonial y todos aquellos elementos y espacios que sin estar formalmente catalogados, merezcan tutela en su conservación, consolidación y, en general, todo aquello que corresponda a su acervo histórico o que resulte propio de sus manifestaciones culturales y de sus tradiciones de conformidad con los ordenamientos vigentes en materia de patrimonio.

V. Patrimonio Científico y Tecnológico: Conjunto de elementos materiales e inmateriales cuyo origen, destino y desarrollo, están vinculados al devenir histórico y social de la Ciudad de México en materia científica y tecnológica... (Ley de Patrimonio Cultural, Natural y Biocultural de la Ciudad de México, 2020: 8).

Debido a la estrecha relación que existe en este territorio entre el patrimonio cultural y natural y de acuerdo con dicha legislación –aprobada desde el 2020 pero que aún no se encuentra en operatividad–, es posible favorecer la protección de dicho territorio bajo el concepto de Patrimonio Biocultural, el cual, según se señala en el Capítulo III del Patrimonio Biocultural lo siguiente:

Artículo 36. Se considera Patrimonio Biocultural, al conjunto de saberes, usos y representaciones sociales, manifestaciones, conocimientos, innovaciones técnicas, prácticas culturales tradicionales, y elementos de la diversidad biológica, cuyos componentes interactúan estrechamente ligados a través de la práctica diaria, la cosmovisión, las creencias, mitos, y leyendas relacionadas con la naturaleza, los cuales son transmitidos a través de generaciones como valores culturales.

Artículo 37. De manera enunciativa más no limitativa, podrán ser considerados afectos al Patrimonio Biocultural, lo siguiente:

- I. Conocimientos y saberes tradicionales;
- II. Diseños;
- III. Juegos tradicionales;
- IV. Medicina tradicional;
- V. Paisajes Bioculturales;
- VI. Recursos genéticos;
- VII. Rutas y/o itinerarios bioculturales;
- VIII. Tecnologías; y
- IX. Tradiciones orales

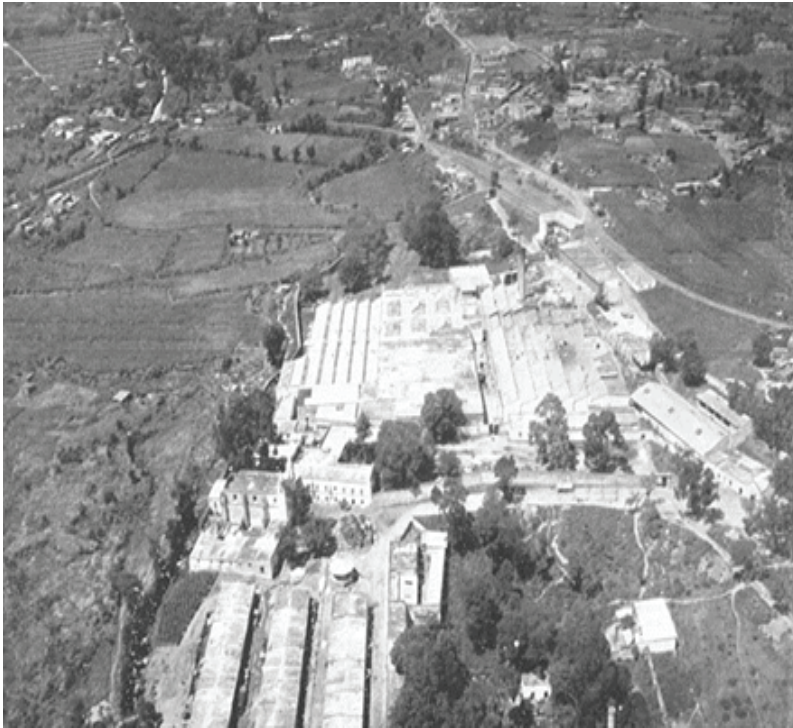
(*Ley de Patrimonio Cultural, Natural y Biocultural de la Ciudad de México*, 2020: 9).

De acuerdo con las definiciones de la Ley de Patrimonio Cultural, Natural y Biocultural de la Ciudad de México, y en apego a los conceptos de paisaje antes mencionados, se puede definir que los elementos de los asentamientos correspondientes al patrimonio industrial de la cuenca del río Magdalena en la Ciudad de México, pertenecientes a la Alcaldía Magdalena Contreras, son susceptibles de agruparse en dos: por un

lado aquéllos que forman parte de la red hidroeléctrica conocida como Los Dinamos y, por otro lado, la hacienda de la Cañada, que se ubica al final del área de reserva natural protegida, por lo que desde la infraestructura hidráulica situada a partir del cuarto dinamo hasta la hacienda se puede considerar como una sola unidad paisajística, la cual incluye: toda la red técnica definida por la hidroeléctrica de los Dinamos y la Hacienda de la Cañada.

La segunda unidad paisajística incluye diversos asentamientos industriales como son: la estación del Ferrocarril Contreras; la fábrica

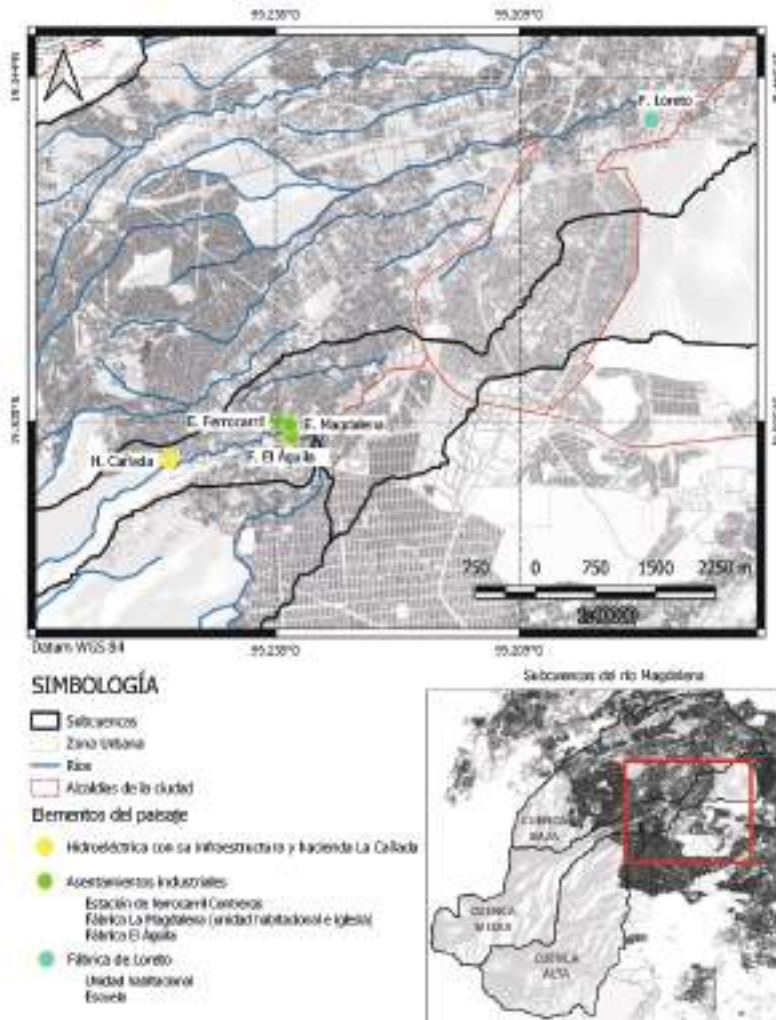
Figura 8. Foto histórica aérea que incluye parte de la unidad paisajística industrial generada por la conjunción entre dos “fábricas hogar”, La Magdalena y El Águila, la unidad habitacional obrera y la estación del ferrocarril (1929)



Fuente: *Atlas General del Distrito Federal*, 1930: 301.

de La Magdalena; una unidad habitacional; una iglesia y la fábrica El Águila.

Figura 9. Elementos del paisaje urbano histórico



Fuente: mapa elaborado por Luis Alberto Domínguez Aguilar con información de Sinhúe Lucas Landgrave.

Figura 10. Foto histórica aérea de la fábrica papelerera de Loreto, esta imagen es conmemorativa a una reunión de ex trabajadores en el 2016.

En ella es posible apreciar el caserío productivo principal
y el área de vivienda obrera



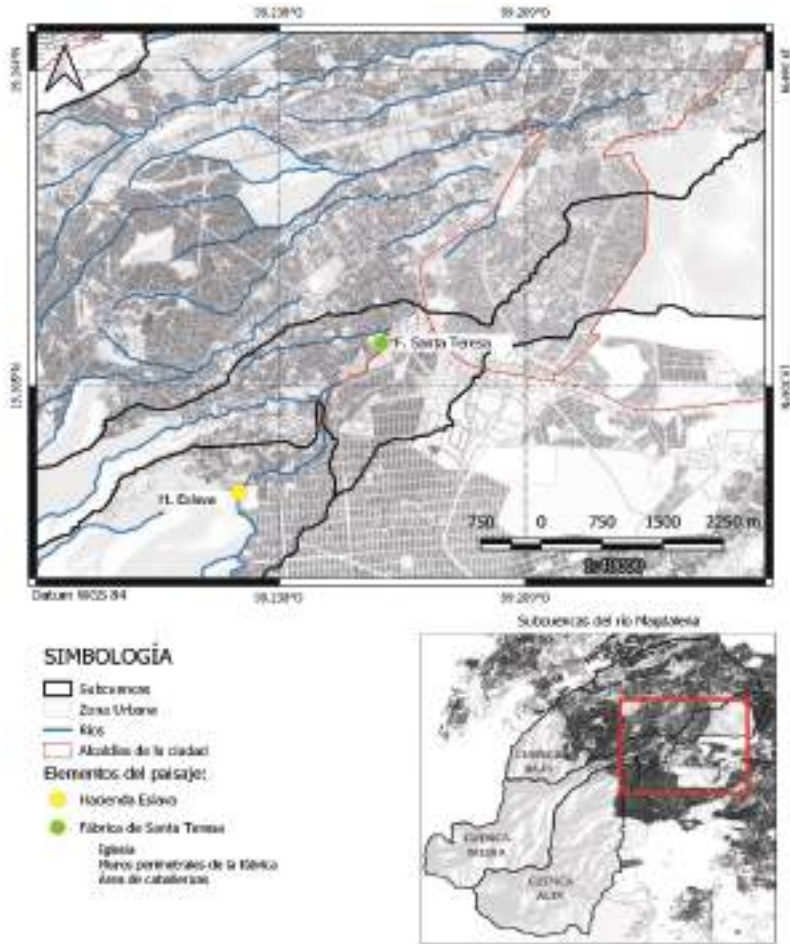
Fuente: acervo Sinhúe Lucas Landgrave.

La tercera unidad de paisaje estaría constituida por la fábrica hogar de Loreto y parte de su infraestructura como son: la unidad habitacional obrera y la escuela primaria Alberto Lenz.

Por otra parte, bajo el rubro de paisaje cultural se incluyen los siguientes elementos: la hacienda La Eslava y la fábrica de Santa Teresa, la cual por su condición de “fábrica hogar” incluye otros elementos como: un espacio de culto (iglesia), muros perimetrales del caserío productivo y el espacio de talleres y caballerizas.

Bajo estas modalidades de paisaje y mediante la aplicación de los conceptos “conjunto arquitectónico” representado por la red técnica de Los Dinamos y el de “centros industriales” con las fábricas hogar, es

Figura 11. Elementos del paisaje cultural



Fuente: mapa elaborado por Luis Alberto Domínguez Aguilar
con información de Sinhúe Lucas Landgrave.

posible dar inicio a los expedientes correspondientes para promover desde diversos ángulos las declaratorias de protección de este tipo de patrimonios bajo la modalidad de Patrimonio Biocultural.

Conclusiones

La posibilidad para poder legislar a favor del patrimonio industrial y los paisajes que caracterizan a la cuenca alta, media y baja del río Magdalena, en el surponiente de la Ciudad de México, es fundamental dada la relevancia que tiene este corredor industrial para la historia de nuestro país, ya que gracias a la antigua tradición productiva colonial es posible rastrear cómo este territorio se privilegió por encima de otros para erigir diversos asentamientos industriales, los cuales llegarían a su etapa más compleja en la segunda mitad del siglo XIX. De la misma manera, estos sitios permiten valorar cómo llegó el modelo económico del capitalismo industrial y cómo tuvo su particular expresión a través de las “fábricas hogar”, que contribuirían a generar un proceso de urbanización distinto al que se desarrolló en períodos anteriores.

En este mismo sentido, el arribo de las redes eléctricas y los sistemas de comunicación como el ferrocarril fueron factores determinantes en la conformación de la nueva traza urbana y de la transición de las sociedades agrícolas a las industrializadas.

Este territorio junto a otros, como es el caso de ciertos lugares del estado de Puebla, fueron los primeros en experimentar el surgimiento y desarrollo de nuevas clases como la burguesía y el proletariado.

La ciudad de Puebla adquirió importancia como centro productivo desde mediados del siglo XVI, al lograr un mayor desarrollo en la actividad textil. El ingreso de nuevos productos extranjeros a principios del XIX motivó a algunos empresarios locales a modernizar el sistema productivo nacional. En 1835, Esteban de Antuñano puso en operaciones La Constancia Mexicana, primera fábrica textil mecanizada de Puebla, que contribuyó al establecimiento de varias fábricas textiles a lo largo del río Atoyac y que dieron forma a un corredor industrial (Ibáñez, 2012: 37).

De la misma manera, otros factores sociales derivados de la estructura y de la vida laboral en estos espacios fabriles se fortalecerían generando procesos de identidad en cada una de estas grandes fábricas.

cas. La llegada de estas industrias trajo consigo una nueva forma de organización del trabajo distinta a la experimentada en la tradición artesanal y agrícola que dejó su impronta en la conceptualización del espacio productivo y del territorio. De este modo, al modificar la topografía, desarrollar vasos contenedores, alterar el cauce natural de los ríos, construir represas, así como la transformación de los bosques, la introducción de procesos contaminantes mucho más agresivos para el medioambiente, junto con los asentamientos industriales, indiscutiblemente imprimirían su huella en el territorio.

Las características mencionadas son motivos suficientes para valorar los aportes arquitectónicos, tecnológicos y culturales de estos asentamientos. Sin embargo, a pesar de su gran valor testimonial, por brindar información importante respecto a procesos constructivos, tecnológicos, productivos, sociales e históricos que modificaron la

Figura 12. Fotografía del muro de la fachada principal de la ex fábrica Santa Teresa el cual es la única evidencia que subsiste del caserío productivo principal



Fuente: acervo Sinhúe Lucas Landgrave, 2022.

vida cotidiana de la gente, se vieron expuestos a diversas situaciones de abandono, desuso, reúso y cambio de uso. Razón por la cual ahora, se encuentran sumamente afectados y son poco valorados.

Derivado de esta situación, los asentamientos industriales, así como los paisajes que los componen actualmente corren un grave riesgo debido al alto grado de deterioro que presentan. Esta delicada situación es reflejo de una problemática mayor que prevalece en todo el patrimonio industrial de nuestro país, que hace evidente una deficiencia legal en cuanto a la protección del patrimonio industrial.

Por tal motivo, toda propuesta encaminada a velar por este tipo de asentamientos industriales en el surponiente de la cuenca del río Magdalena en la Ciudad de México debiera tomar en consideración los conceptos de Patrimonio Biocultural, Patrimonio Industrial, Conjuntos Arquitectónicos, Centros Industriales, Paisaje Cultural, Paisaje Urbano Histórico, que se encuentran contemplados en la *Ley de Patrimonio Cultural, Natural y Biocultural de la Ciudad de México*.

Es importante aclarar que la presente investigación forma parte de un trabajo mayor en torno a los asentamientos industriales del surponiente de la Ciudad de México, el cual es soporte del expediente técnico para la declaratoria de Patrimonio Biocultural del río Magdalena. Dicha investigación aporta los elementos técnico-metodológicos para la catalogación del Patrimonio Histórico Industrial de la Cuenca de México y los correspondientes planes de salvaguarda, para el desarrollo de una metodología adecuada para la protección del Patrimonio Cultural, Natural y Biocultural de este territorio. De aprobarse dicha declaratoria se asentaría en la Ciudad de México un antecedente legal sin precedente para la protección de este tipo de patrimonios y sus paisajes.

Referencias

- ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel (2008). "Patrimonio industrial. Un futuro para el pasado desde la visión europea". *Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, 21(1): 6-25. Consultado el 29 de mayo de 2023 en: <www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1657-97632008000100002>.

- ATLAS GENERAL DEL DISTRITO FEDERAL, GEOGRÁFICO, HISTÓRICO, COMERCIAL, ESTADÍSTICO, AGRARIO (1930). Tomo primero. Departamento del Distrito Federal. Distrito Federal, México: Talleres Gráficos de la Penitenciaría, sección de talleres.
- BECCERRIL, Gustavo (2009). "El proceso de construcción de estaciones productoras de energía eléctrica. El caso de las fábricas Santa Teresa y La Hormiga (1896-1907)". *Boletín de Monumentos Históricos*, 16: 180-191.
- IBÁÑEZ, Luis Antonio (2012). "La evolución de las fábricas textiles de Puebla en el corredor Atoyac". *Boletín de Monumentos Históricos*, 25: 37-56.
- IMAGEN DE LA GRAN CAPITAL (1985). Enciclopedia de México, S.A. de C.V. Distrito Federal: Almacenes para los trabajadores del Departamento del Distrito Federal.
- LENZ, Hans (1990). *Historia del papel en México y cosas relacionadas (1525-1950)*. Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa, librero, editor.
- LEY DE PATRIMONIO CULTURAL, NATURAL Y BIOCULTURAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO (2020). Congreso de la Ciudad de México. Publicado en la *Gaceta Oficial de la Ciudad de México* el 29 de octubre de 2020.
- LUCAS, Sinhúe (2022). "Patrimonio industrial en riesgo nuevas propuestas para su estudio y conservación. Hacia el registro nacional del patrimonio industrial mexicano". En Georgina Sandoval y Fernando Rafael Minaya (eds.), *La arquitectura en situación de crisis sociales: los 30 años recientes desde el horizonte de la historia, la crítica y la teoría*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Azcapotzalco, pp. 243-264.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, España: Editorial Brosnac.
- SOBRINO, Julián (1996). *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*, Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- TRACHANA, Angelique (2008). *Arqueología industrial y restauración ambiental*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nobuko.

Tesis

- Barrio de Tultenco (2019). Consultado el 4 de marzo de 2019 en: <http://barriodetultenco.blogspot.com/2009/09/mexico-y-sus-alrededores_7035.html>.
- JOSÉ MARÍA VELASCO (2019). Consultado el 4 de marzo de 2019 en: <<https://noticieros.televisa.com/especiales/jose-maria-velasco-el-pintor-que-mostro-mexico-al-mundo/>>.

- RUIZ, Almidia (2011). "Las fábricas textiles en el centro y sur de México de 1835 a 1910. Origen, evolución e influencia europea". Tesis de doctorado no publicada. Universidad Politécnica de Cataluña.
- PANTOJA, Diego (2017). *Las Redes Técnicas como Patrimonio en el Territorio. La red Hidroeléctrica de Morelia, Ciudad, Arquitectura y Medio Ambiente 1880-1922*. Tesis de Maestría por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Consultado en: <http://biotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB_UMICH/1608>.

Sobre los autores

Víctor Hugo Aboytes Noria

Arquitecto y acuarelista, egresado de la Universidad de Guanajuato, profesor en la misma universidad de las asignaturas de Dibujo y Acuarela. Su obra ha formado parte de exposiciones, publicaciones en libros, revistas y tesis. Es fundador del grupo Arte31 (2018), en donde ha explorado la creación de obras en acuarela para la divulgación del patrimonio en el país, así como de la enseñanza.

Correo electrónico: acuarelarquitectonica@gmail.com

Nicolás Alberto Amoroso Boelcke

Artista plástico, doctor en Diseño. Profesor titular en el Departamento de Medio Ambiente, Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Azcapotzalco. Responsable del cuerpo académico “Narración, estética, arte y ciudad”. Programa de investigación: La ciudad de la imagen, La construcción del sentido de ciudad y Relatos de la ciudad: articulaciones de la imagen.

Correo electrónico: naab@correo.azc.uam.mx

Carlos Arredondo León

Doctor en Geografía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Líneas de investigación: Procesos en el paisaje y Ordenamiento Territorial. Aplicación del conocimiento: Planificación y Gestión del Paisaje. Investigador Ordinario de Carrera, Titular “A” de Tiempo Completo en el Área de Desarrollo Regional de la Unidad Académica de Estudios Regionales de la Coordinación de Humanidades de la UNAM. Sistema Nacional Investigadores Nivel I.

Correo electrónico: arredondo@humanidades.unam.mx

Leonardo Ayala Rodríguez

Doctor en Arquitectura, Diseño y Urbanismo por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), en la Línea de Medio Ambiente y Desarrollo Sustentable. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel 1. Miembro del Sistema Sinaloense de Investigadores y Tecnólogos de Sinaloa. Adscrito a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Línea de Investigación: Ciudad Territorio y Sustentabilidad. Miembro del Cuerpo Académico Gestión Urbano-Regional, así como del Claustro Académico del posgrado de la Facultad de Arquitectura.

Correo electrónico: leonardoquint@gmail.com.mx y leonardoayalar@uas.edu.mx

María de los Ángeles Barreto Rentería

Maestra en Diseño con especialidad en Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines. Adscripción institucional en el Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Azcapotzalco. Área de Investigación en Estudios Urbanos.

Correo electrónico: mabr@azc.uam.mx

Virginia Cabrera Becerra

Doctora en Arquitectura. Profesora-investigadora en el Posgrado en Estudios Socioterritoriales del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Líder del Cuerpo Académico Consolidado 268 “Procesos Territoriales”. Profesora Perfil Programa para el Desarrollo Profesional Docente. Investigadora Nacional Nivel II. Red Visión Compleja de los Territorios. Líneas de investigación: epistemología, poder, género y territorio.

Correo electrónico: virginia@urbe.com.mx

Patricia Carrasco Urrutia

Profesora Asistente de la Universidad de Aysén, Chile. Doctora en Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana (UIA), de la Ciudad de México, Magister en Ciencias Sociales y Trabajadora social de la Universidad de la Frontera, Chile. Sus líneas de investigación son la geografía humana y visual, memorias orales, espacios y fronteras. Autora de dos libros, creadora de dos documentales y artículos científicos.

Correo electrónico: patricia.carrasco@uaysen.cl

Mariano Castellanos Arenas

Doctor en Investigación en Patrimonio Cultural, por la Universitat de Girona, España. Maestro y licenciado en Historia por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Investigador en el Departamento de Investigaciones Históricas del Movimiento Obrero (Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado-BUAP). Profesor en el posgrado en Estudios Socioterritoriales del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” (ICSyH) y en la Escuela de Artes Plásticas, de la BUAP. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel 1 y de la Red Mexicana de Estudios sobre Paisajes Patrimoniales.

Correo electrónico: mariano.castellanos@correo.buap.mx y paisajespatrimoniales@gmail.com

Martín Manuel Checa Artasu

Doctor en Geografía Humana por la Universitat de Barcelona, España. Profesor en el Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Iztapalapa. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel 2, de la Academia Mexicana de Ciencias y de la Red Mexicana de Estudios sobre Paisajes Patrimoniales.

Correo electrónico: martinchecaartasu@gmail.com

Luis Alberto Domínguez Aguilar

Licenciado en Geografía Humana por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y Maestro en Estudios Regionales por el Instituto Mora. Sus líneas de investigación son los estudios urbanos, estudios del paisaje y la cartografía. Ha trabajado en diferentes proyectos nacionales e internacionales; además, se desempeña como cartógrafo independiente por lo que sus mapas han aparecido en diferentes libros, artículos y tesis.

Correo electrónico: geo.luis.dominguez@gmail.com

Rodrigo Esparza López

Profesor-Investigador del Centro de Estudios Arqueológicos de El Colegio de Michoacán. Licenciado y Maestro en Ciencias en Arqueología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) y Doctor en Ciencias Sociales por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS-Occidente). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I desde el 2010. Especialista en estudios sobre la arqueología del Occidente de México, el comercio e intercambio de bienes estratégicos y el arte rupestre.

Correo electrónico: resparza@colmich.edu.mx

Olivia Frago Susunaga

Doctora en Diseño; Maestra en Artes Visuales. Profesora investigadora en la División de Ciencias y Artes para el Diseño en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Azcapotzalco. Perteneció al Cuerpo Académico de Narración, estética, arte y ciudad, de la UAM Azcapotzalco. Forma parte del Grupo de Investigación Teoría y Creación de la Imagen donde colabora con el proyecto “Complejidad y transdisciplinariedad en el diseño y las artes”. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel 1.

Correo electrónico: oliviafrago@azc.um.mx y olivilis@gmail.com

Blanca Margarita Gallegos Navarrete

Doctora en Ciencias en Arquitectura y Urbanismo por el Instituto Politécnico Nacional (IPN), Arquitecta y Maestra en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); Especialista en Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines, por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Profesora e investigadora de tiempo completo en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, unidad Tecamachalco del Instituto Politécnico Nacional. Perteneció a la Red de Expertos en Sistemas Complejos del IPN y al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel 1 del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt).

Correo electrónico: bgallegos@ipn.mx y margaritag@hotmai.com

José Antonio García Ayala

Doctor en Urbanismo, Maestro en Ciencias en la Especialidad de Arquitectura e Ingeniero Arquitecto, miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel 1 y de la Red de Norteamericanistas, de la Red Nacional de Investigación Urbana, Red de Expertos en Sistemas Complejos del Instituto Politécnico Nacional (IPN), donde realiza el proyecto de investigación: Emotropolis, tiempo libre y diseño desde la complejidad con Registro SIP 20230762.

Correo electrónico: jgarciaay@ipn.mx y joangara76@yahoo.com.mx

Carmela Gilarranz Runge

Arquitecta (Universidad del Zulia-Venezuela), Urbanista (Universidad de París XII-La Sorbonne- Francia), y Maestría en Ordenamiento y Gestión Territorial especialidad en Sistemas y Operaciones de Transporte Público (Universidad de París XII-La Sorbonne- Francia). Miembro del Colegio de Ingenieros de Venezuela, miembro del Colegio de Arquitectos de Venezuela. Actualmente es profesora en el Departamento

de Arquitectura y Diseño de la Universidad Anáhuac de Puebla (México) y consultora internacional.

Correo electrónico: cgilarranz@gmail.com

Kelly Hernández Aguilar

Estudiante de la licenciatura en Geografía humana de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Iztapalapa, en proceso de titulación con su investigación *La imagen turística de México a través de la revista México Desconocido (2000-2012)*. Ha sido asesora académica con estudiantes de secundaria y de tecnología geoespacial en el Sistema de Información Agroalimentaria y Pesquera (SIAP).

Correo electrónico: kellyhdez.aguilar@gmail.com

Karla María Hinojosa de la Garza

Maestra en Diseño, Planificación y Conservación de Paisajes y Jardines. Proyectos: Colecciones vegetales en la arquitectura del Paisaje y Paisajes Ancestrales. Jefa del Área de Investigación Arquitectura del Paisaje. Miembro de la Red Mexicana de Estudios sobre Paisajes Patrimoniales. Presidenta de la Sociedad de Arquitectos Paisajistas de México. Representante por México en Educación Continua Profesional de la International Federation of Landscape Architects (IFLA-AR). Presidenta del Consejo Editorial. Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Azcapotzalco

Correo electrónico: arqkarlahinojosa@gmail.com

Yazmín Paola Íñiguez Ayón

Doctora en Planeación y Desarrollo Sustentable por la Universidad Autónoma de Sinaloa. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel I. Miembro del Sistema Sinaloense de Investigadores y Tecnólogos de Sinaloa. Adscrito a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Líneas de Investigación: Paisaje, Espacio Público, Áreas Verdes Urbanas, Ecología Urbana y Sostenibilidad Territorial. Líder del Cuerpo Académico Gestión Urbano-Regional, así como del Claustro Académico del posgrado de la Facultad de Arquitectura.

Correo electrónico: arq.yazminpaola@gmail.com

Amaya Larrucea Garritz

Doctora en Arquitectura, con especialidad en Arquitectura de Paisaje. Investigadora titular en el Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y paisaje de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI)

Nivel 1. Es miembro de la SAPM (Sociedad de Arquitectos Paisajistas de México) y de la REMEPP (Red Mexicana de Estudios sobre Paisajes Patrimoniales). Es responsable del Laboratorio de Áreas Verdes y Espacios Públicos de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

Correo electrónico: alarrucea@yahoo.com

Lilia Varinia Catalina López Vargas

Doctora en Arquitectura. Profesora-Investigadora en el Posgrado en Estudios Socioterritoriales del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Integrante del Cuerpo Académico Consolidado 268 “Procesos Territoriales”. Profesora Perfil PRODEP (Progama para el Desarrollo Profesional Docente). Investigadora Nacional Nivel I. Red Visión Compleja de los Territorios”. Líneas de investigación: Epistemología, poder, violencia de género, sustentabilidad y territorio.

Correo electrónico: lilia.lopezv@correo.buap.mx.

Manuel López Pliego

Doctor y Maestro en Ciencias en Arquitectura y Urbanismo por parte del Instituto Politécnico Nacional (IPN); Licenciatura en Antropología Social por parte de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH); actualmente realizando una estancia posdoctoral en esta última institución. Ha trabajado cuestiones de antropología urbana, imaginarios urbanos, cine y ciudad. Tiene artículos publicados, ponencias y memorias acerca de estas temáticas.

Correo electrónico: manulpl87@hotmail.com

Sinhúe Lucas Landgrave

Arqueólogo egresado de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Ha desarrollado diversas actividades con relación a la arqueología industrial y la arquitectura productiva. Maestro en Estudios Mesoamericanos. Cuenta con diversas publicaciones tanto nacionales como extranjeras. Es miembro de la Mesa Directiva del Comité Mexicano para la Conservación del Patrimonio Industrial, organismo desde donde promueve el registro nacional de patrimonio industrial mexicano.

Correo electrónico: sinhuell@yahoo.com

José Martínez Reyes

Profesor-Investigador de la Trayectoria de Ingeniería en Energía. Universidad de La Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo (UCEMICH). Doctor en Ciencias de la Tierra

(Geoquímica). Cuerpo Académico PRODEP (Programa para el Desarrollo Profesional Docente) UCEMICH-UC-CA-3 “Paisajismo y Sustentabilidad”.

Correo electrónico: jmartinez@ucemich.edu.mx

Félix Alfonso Martínez Sánchez

Maestro en Arquitectura con especialidad en Arquitectura del Paisaje. Adscripción institucional en el Departamento del Medio Ambiente, División CyAD, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Azcapotzalco. Es miembro de la Sociedad de Arquitectos Paisajistas de México y de la Red Mexicana de Estudios sobre Paisajes Patrimoniales. Área de Investigación: Arquitectura del Paisaje; proyecto: “Inventario y localización de jardines y parques públicos de la Ciudad de México”.

Correo electrónico: fams@azc.uam.mx

Rafael Mata Olmo

Doctor en Geografía. Catedrático de Análisis Geográfico Regional, Coordinador del Máster universitario en Planificación y Desarrollo Territorial Sostenible en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y Coordinador del Grupo de Investigación UAM “Paisaje y Territorio en España, Europa mediterránea y América Latina” (PAYTEMAL). Director de la revista *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales* del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana de España. Miembro del Consejo de EUROPARC-España. Premio Nacional Sociedad Geográfica Española 2021-2023.

Correo electrónico: rafael.mata@uam.es

Analí Medrano Zetina

Doctorante en Ciencias en Arquitectura y Urbanismo del Instituto Politécnico Nacional (IPN), Ingeniera Arquitecta y Maestra en Ciencias en Arquitectura y Urbanismo del IPN; especialista en Cromática y en el estudio de patio de la vivienda tradicional mexicana. Profesora e investigadora de tiempo completo en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, unidad Tecamachalco del Instituto Politécnico Nacional. Pertenecer a la Red de Expertos en Sistemas Complejos del IPN.

Correo electrónico: amedranoz@ipn.mx y arq.zetinaana@gmail.com

Diana Karina Meneses Ocaña

Ingeniera/Arquitecta por el Instituto Politécnico Nacional (IPN), es maestrante del programa en Ciencias en Arquitectura y Urbanismo en la Sección de Estudios de Posgrado de la

Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura unidad Tecamachalco del mismo instituto, en el Taller de Ordenamiento Territorial. Su línea de investigación es sobre la estética urbana en zonas hiperdegradadas.

Correo electrónico: ingarq.meneses@hotmail.com

Ignacio Moreno Nava

Profesor Investigador Titular en la trayectoria de Estudios Multiculturales de la Universidad de La Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo (UCEMICH). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel 1, del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt). Perfil Deseable PRODEP-SEP (Programa para el Desarrollo Profesional Docente-Secretaría de Educación Pública). Investigador Estatal Honorífico - Instituto de Ciencia, Tecnología e Innovación del Estado de Michoacán. Laboratorio de Gestión Cultural y Humanidades Digitales (LabGCHD). Cuerpo Académico PRODEP UCEMICH UC-CA-3 "Paisajismo y Sustentabilidad".

Correo electrónico: imoreno@ucemich.edu.mx

Francisco Mustieles Granell

Arquitecto (Universidad del Zulia-Venezuela), Urbanista (Universidad de París XII-La Sorbonne- Francia), y MSc. en Ordenamiento y Gestión Territorial especialidad Urbanismo y Doctorado en Urbanismo (Universidad de París XII-La Sorbonne- Francia). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) (México) Miembro del Colegio de Ingenieros de Venezuela, miembro del Colegio de Arquitectos de Venezuela. Profesor Emérito Universidad del Zulia, Venezuela. Actualmente profesor en la Universidad Iberoamericana (UIA), la Universidad Anáhuac y el Colegio de Puebla, México.

Correo electrónico: fmustieles@gmail.com

Olimpia Niglio

Arquitecta, PhD y post PhD en Conservación del patrimonio cultural, Profesora Titular de Restauración de la arquitectura en la Universidad de Pavia (Italia). Desde el 2011 ha sido profesora en Kyoto University, en Hokkaido University y Hosei University en Tokyo. Es presidenta del programa pedagógico "Reconnecting with your culture" y miembro del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS). Es autora de libros traducidos en varios idiomas y es directora del centro de investigación "EdA Esempi di Architettura".

Correo electrónico: olimpia.niglio@unipv.it

María Eugenia Ochoa García

Profesora-investigadora de Tiempo Completo en el Departamento de Investigaciones Históricas del Movimiento Obrero (DIHMO), adscrito a la Vicerrectoría de Investigación y Estudios de Posgrado (VIEP) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Colaboradora del Cuerpo Académico Consolidado 268 "Procesos Territoriales". Estudiante de Doctorado en Estudios Socioterritoriales en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego" (ICSYH), de la BUAP. Coordinadora del componente Sistemas Municipales del proyecto TOCOYANI, del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt). Integrante de la Red Mexicana de Paisajes Patrimoniales (REMEPP). Línea de Investigación: Territorio, Agua y Género.

Correo electrónico: eugenia.ochoagar@correo.buap.mx.

Mónica Erika Olvera Nava

Profesora Investigadora de Tiempo Completo, adscrita al Centro Universitario para la Prevención de Desastres Regionales (CUPREDER) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Colaboradora en el Posgrado de Estudios Socioterritoriales del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego" (ICSYH), de la (BUAP). Licenciada en Arquitectura, Maestría en Ordenamiento del Territorio y Doctorado en Procesos Territoriales por la Facultad de Arquitectura de la BUAP. Miembro del Cuerpo Académico Consolidado 268 "Procesos Territoriales". Profesora Perfil PRODEP (Programa para el Desarrollo Profesional Docente). Investigadora Nacional Nivel I del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt). Línea de investigación: Territorio, Planeación y Gestión del Riesgo.

Correo electrónico: monica.olvera@correo.buap.mx.

Rana P. B. Singh

PhD, ha sido profesor de paisajes culturales y estudios sobre patrimonio en el Instituto de Ciencias de la Universidad Hindú de Banaras, en Varanasi (India). Desde hace algunos años, trabaja en colaboración con Olimpia Niglio en diversos aspectos de la sostenibilidad cultural y cuestiones de patrimonio a través del programa RWYC (Reconnecting With Your Culture). Es miembro del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) y autor de muchas publicaciones en tema de paisaje y patrimonio cultural.

Correo electrónico: ranapbs@gmail.com

Ramona Isabel Pérez Bertruy

Doctora en Historia por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); y del Departamento de Medio Ambiente de La Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Azcapotzalco. Parte del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel 1. Miembro de la Sociedad de Arquitectos Paisajistas de México, la Red Mexicana de Estudios sobre Paisajes Patrimoniales, Red Iberoamericana de Mujeres Ingenieras, Arquitectas y Agrimensoras. Proyectos: 1) Inventario y localización de jardines y parques públicos de la Ciudad de México (S. XVI-XXI) y 2) Diccionario bibliográfico de constructores y artistas de bienes nacionales.

Correo electrónico: ramonap@unam.mx ripb@uam.azc.mx

Astrid Helena Petzold Rodríguez

Arquitecta. Universidad del Zulia, Venezuela. Doctora en Urbanismo, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesora-investigadora adscrita al Departamento de Arte, Diseño y Arquitectura (DADA). Universidad Iberoamericana (UIA) Puebla. Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt). Nivel 1. Autora de los libros *¿Público para quién? La performatividad de los límites en el espacio público*. Editorial UDLAP, 2017, y, *La estética de lo cotidiano. Ejercicio de la mirada*. Editorial Española, 2012.

Correo electrónico: astrid.petzold@iberopuebla.mx

Iván Pujol Martínez

Arquitecto, Maestro en Estudios Urbanos por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Azcapotzalco. Doctorando en Estudios Socioterritoriales en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego" (ICSYH), de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Especialidad: Arquitectura, Teoría Urbana, Estética. Proyecto de investigación actual: Interpretación eco-estética del territorio patrimonial.

Correo electrónico: ivan.pujol.martinez@gmail.com

Noemí del Carmen Ramos Escobar

Maestra en Arquitectura y Urbanismo, Doctora en Ciencias Sociales. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel 1. Miembro del Sistema Sinaloense de Investigadores y Tecnólogos de Sinaloa. Adscrita a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Proyecto: La inserción de lineamientos orientados a la salud y el bienestar en el

prototipo de la vivienda seriada. Miembro del Cuerpo Académico Gestión Urbano-Regional, así como del Claustro Académico del posgrado de la Facultad de Arquitectura.

Correo electrónico: noemiraes@uas.edu.mx y noemiraes@hotmail.com

Daniel Jesús Reyes Magaña

Doctor en Arquitectura por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es especialista en paisajes mayas, paisajes turísticos y jardines históricos. Está adscrito al Área de Arquitectura del Paisaje en el Departamento del Medio Ambiente C_yAD (División de Ciencias y Artes Para el Diseño) de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Azcapotzalco. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y colabora con grupos de investigación de la Universidad Autónoma de Yucatán y la Universidad Iberoamericana (UIA).

Correo electrónico: ajre@azc.uam.mx

Miriam Roldán González

Doctora en Arquitectura, especialista en patrimonio. Investigadora, en los últimos años ha enfocado su trabajo en la relación del patrimonio con el territorio y el paisaje. Su labor se complementa con la docencia y la participación en múltiples foros académicos y de divulgación. Co fundadora de “Participación para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural y Natural AC” en la ciudad de Guanajuato.

Correo electrónico: patrimonio.territorial.mx@gmail.com

Pere Sunyer Martín

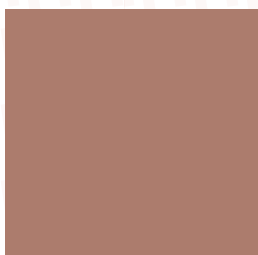
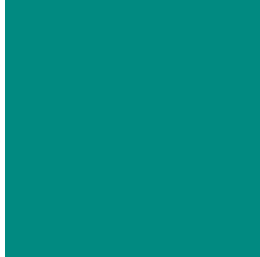
Licenciado y doctor en Geografía e Historia (Especialidad Geografía) por la Universidad de Barcelona (España) en 1987 y 1993, respectivamente. Desde 2008 es profesor titular “C” (TC) en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Desde 2018 es Coordinador de la Licenciatura en Geografía humana. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel 1, desde 2002 del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conacyt) y tiene también el reconocimiento de Perfil Deseable del Programa para el Desarrollo Profesional Docente (PRODEP) desde 2010 en la Secretaría de Educación Pública (SEP).

Correo electrónico: sunyermar@gmail.com

Paisajes patrimoniales: filosofía, estética y arte
coeditado por Bonilla Artigas Editores
y Universidad de la Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo
se terminó de imprimir en 2024
en los talleres de Litográfica Ingramex, S.A. de C.V.

En su composición se utilizó el tipo Arno Pro.
Para los interiores se utilizó papel holmen
y para la portada papel couché de 300 g.

La edición consta de 500 ejemplares.



El paisaje es una experiencia de contemplación, emoción y reflexión, al mismo tiempo es el resultado del trabajo de hombres y mujeres en el espacio geográfico. Es una consecuencia cultural y su naturaleza se constituye en una revelación en el universo de las formas, al ser concebida, vivida y modelada por las sociedades dentro de un permanente

proceso de transformación. Se trata de un dispositivo de convergencia de la percepción, los sentimientos y las representaciones, en el que se construye la historia desde sus orígenes. Asimismo, el patrimonio contenido en los paisajes crea una memoria capaz de llevarnos por nuevas vías del conocimiento, solo se deben de interpretar el lenguaje que está expresado en el territorio y en sus bienes materiales e inmateriales.

Ahora bien, en la configuración estética del paisaje es dilucidar sobre lo sublime de la vida, el pensamiento y la creación artística. En el marco de estos indicadores se encuentra la percepción y la imaginación como una amalgama del goce, pero también de la angustia o el miedo. Comprender lo estético en el paisaje es desentrañar la función del gusto en la historia, que se organiza en el terreno de la sensibilidad y en la reflexión sobre las complejas manifestaciones de la naturaleza humana. Proceso que se convierte en un instrumento para captar y transmitir lo invisible en el espacio y crear, en el campo de estudio sobre el paisaje patrimonial, nuevas significaciones.

En este sentido, el ejercicio de delimitar paisajes para después aprehenderlos y estudiarlos es un ritual creativo, que a lo largo de la historia se ha desarrollado y ha formado parte de las tantas maneras de adaptarnos al medio, al tiempo que lo interpretamos; y es precisamente en este punto en el que se centra este libro, en las distintas posibilidades de imaginarlo y representarlo. Por ello, en este volumen, se compendia una serie de trabajos donde se hace una reflexión profunda sobre el pensamiento y la creación de los paisajes patrimoniales desde diversas miradas disciplinares y enfoques epistemológicos, que disciernen sobre la filosofía, la estética y el arte en los paisajes y los paisajes en el arte.

BONILLA ARTIGAS EDITORES



UCEMICH

